



**Composición de Cuatro Piezas Musicales Basadas en el Análisis Musical,
Poético, performático y Organológico de Obras Representativas del repertorio
de Cantautor**

Sofía Giraldo Cardona

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Música

Asesor

Jhonnier Ochoa Céspedes, Magíster (MSc) en Música con énfasis en composición

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Licenciatura en Música
El Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia
2022

Cita

(Giraldo Cardona, 2022)

Referencia

Giraldo Cardona, S. (2022). *Composición de cuatro piezas musicales basadas en el análisis musical, poético, performático, y organológico de obras representativas del repertorio de cantautor* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, El Carmen de Viboral, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Biblioteca Seccional Oriente (El Carmen de Viboral)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: Gabriel Mario Vélez Salazar

Jefe departamento: Diego León Gómez Pérez.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mi madre, María Teresa Cardona Gómez, quien ha estado presente en cada triunfo de mi vida; a mi coordinadora Berta Lucía Posada Gaviria y a mi asesor y maestro Jhonier Ochoa Céspedes, gracias por brindarme un panorama más amplio de la música y de las artes; y a mi alma máter, Universidad de Antioquia, quien me brindó innumerables posibilidades para crecer como persona y como estudiante.

Agradecimientos

Gracias a todos los profesores que me acompañaron en mi proceso formativo durante toda la carrera, a mis compañeros de cohorte por el intercambio de conocimientos y experiencias vivenciados en la U. Gracias de nuevo a mi madre, a la coordinadora de la carrera y a mi asesor de grado, porque este proyecto no hubiera sido posible sin su ayuda; y gracias a mi familia por apoyarme en mi carrera musical.

Tabla de contenido

Resumen	6
Abstract	7
Introducción	8
Problematización	9
Justificación	9
Problema	10
Objetivo general	12
Objetivos específicos	13
Marco Teórico	14
Contexto Histórico	14
Antecedentes Teóricos	21
Metodología	36
Análisis Musical, Poético, Performático y Organológico	37
Análisis Musical	37
Análisis del ritmo	38
Análisis armónico	42
Comentarios Analíticos del Texto	45
Análisis Organológico	57
La organología desde la incorporación del paisaje sonoro musical	57
Ejemplos de influencias organológicas en músicas de cantautor	58
La guitarra como instrumento transversal y su expresión en los distintos territorios	60
Análisis Performático	61
Composición de Cuatro Piezas Musicales	65
Amapola Azul	65
Descripción analítica	65
Armonía y forma	67
Análisis poético	68
Explosiones	69
Descripción analítica	69
Armonía y forma	71

	5
Análisis poético	72
Magia sutil	74
Descripción analítica	74
Armonía y forma	76
Análisis poético	76
Canción para dejar el miedo	78
Armonía y forma	79
Análisis poético	79
Conclusiones	82
Bibliografía	85

Resumen

El presente trabajo recopila fragmentos de canciones de varios cantautores para realizar un análisis desde lo musical: el ritmo, la armonía, la melodía y la forma; lo poético: la estructura de la letra, el uso fonético-musical de las palabras, las rimas y el uso de figuras literarias; lo organológico: los instrumentos característicos de cada territorio, la influencia del paisaje sonoro en la música que se compone y la guitarra como instrumento transversal en la música de cantautor; y por último; desde lo performático: en donde se describe la manera en que los cantautores llevan su obra al escenario. Al final, se emplean todas las herramientas y recursos adquiridos para crear cuatro piezas musicales como cantautora en piano y voz, y guitarra y voz, realizando a la vez un análisis global de cada pieza compuesta.

Palabras clave: cantautor, análisis musical, análisis poético, composición musical, canción protesta.

Abstract

The present work compiles fragments songs by some singer-songwriters to do an analysis from the musical: rhythm, harmony, melody and form; the poetic: the structure of the letter, the phonetic-musical use of words, the rhymes and the use of literary figures; the organological: the characteristic instruments of each territory, the influence of the sound landscape on the music that is composed and the guitar as a transversal instrument in singer-songwriter music; and finally; from the performative: the way the singer-songwriters take their work to the stage. At the end, all the tools and resources acquired were used to create four musical pieces as a singer- songwriter in piano and voice, and guitar and voice, making a global analysis of each composed piece.

Keywords: singer-songwriter, musical analysis, poetic analysis, musical composition, protest song.

Introducción

Este trabajo surge de la necesidad de analizar el proceso creativo de la obra del cantautor. Su obra se transforma a lo largo de la historia adaptándose a su entorno y sus necesidades; sin embargo, su esencia de expresar pensamientos y emociones permanece intacta. Este proyecto acerca al lector al proceso creativo del cantautor e ilustra los diferentes aspectos que influyen en su quehacer artístico.

El diccionario *Grove Music Online* de Oxford (2001) plantea la siguiente definición acerca del significado del cantautor:

Un término utilizado desde finales de la década de 1950 para describir a los compositores e intérpretes cantantes principalmente estadounidenses y británicos, a menudo con raíces en el folk, el country y el blues, cuya música y letras se consideran inseparables de sus canciones. Sin embargo, se considera que la definición de cantautor puede ser más amplia por la transformación que sufre a través de las épocas, las circunstancias sociales, el avance tecnológico, entre otros aspectos.

Problematización

Justificación

Este trabajo surge de la necesidad de analizar el proceso creativo de la obra del cantautor con el fin de incorporar dichos aprendizajes en un proceso creativo, musical y poético.

El cantautor ha sido una figura relevante en la sociedad, debido a que se encarga de plasmar en sus canciones las características de una época y un lugar, y expresar el sentir colectivo o particular. Por esta razón su obra se transforma a lo largo de la historia adaptándose a su entorno y sus necesidades; sin embargo, su esencia de expresar pensamientos y emociones permanece intacta. La necesidad de expansión lleva al cantautor a experimentar nuevas posibilidades por medio de las herramientas que brinda la globalización y el avance tecnológico.

La obra del cantautor es el resultado de las influencias que permean su pensar y sentir en la vida diaria. Las referencias musicales y poéticas que aportan e impulsan su quehacer musical vienen de diferentes personajes que se consideran importantes porque han dejado una huella. El trabajo creativo producto de esta monografía pretende reflejar las influencias sociales, culturales y musicales que han permeado mi quehacer como cantautora.

Este proyecto acerca al lector al proceso creativo del cantautor e ilustra los diferentes aspectos que influyen en su quehacer artístico. Por medio de esta monografía se indaga en los aspectos que conforman una canción: el proceso compositivo (primero la letra o la música, ideas melódicas o rítmicas, desde la voz o un instrumento), cómo surge la letra, (temas de interés social, letras introspectivas, pensada desde lo poético o habla común), los aspectos rítmicos y armónicos (utilización de músicas propias de la región, ritmos y armonía experimental, progresiones armónicas propias del género musical) y cómo su arte influye en el entorno (al artista como líder, comunicador de pensamientos y emociones colectivas)

A continuación, se recopila información significativa como base para la creación de cuatro canciones en el proyecto compositivo como cantautora, para volver consciente, a partir del análisis, la implementación de recursos musicales, poéticos y performáticos que han llevado a cabo los cantautores abordados como referentes para este trabajo.

Problema

A lo largo de la historia, el cantautor ha tenido un papel fundamental en la sociedad, desde sus orígenes, con los trovadores y juglares que improvisaban rimas y cantaban historias. Ellos eran los encargados de llevar mensajes y transmitir emociones a las personas, y este papel no ha cambiado mucho en la modernidad, al menos en su esencia.

El diccionario *Grove Music Online* de Oxford (2001) plantea la siguiente definición acerca del significado del cantautor:

Un término utilizado desde finales de la década de 1950 para describir a los compositores e intérpretes cantantes principalmente estadounidenses y británicos, a menudo con raíces en el folk, el country y el blues, cuya música y letras se consideran inseparables de sus actuaciones.

Los cantautores son generalmente artistas con conciencia social, los temas de su trabajo a menudo implican una sensación de introspección, alienación o pérdida (real o imaginaria): esto lo comparten tanto el cantante como el oyente, la sensación de intimidad aumentada por el micrófono. En sus interpretaciones y en muchas de sus grabaciones existe una relación casi simbiótica entre los cantantes y sus instrumentos, generalmente guitarra o piano, en los que generalmente se han compuesto las canciones. La reproducción suele ser bastante simple y siempre apuntada al texto; las peculiaridades de la técnica a veces desencadenan una nueva dirección para la letra. Los restos del proceso de composición pueden sobrevivir en el mismo desempeño.

Vale la pena resaltar en esta definición la conexión que se menciona entre el cantautor y su obra de arte, al momento de crearla, interpretarla, transformarla y llevarla a escena; y a la vez, su conexión con un instrumento generalmente armónico, herramienta fundamental para la creación de una canción. Sin embargo, se considera que la definición de cantautor puede ser más amplia por la transformación que sufre a través de las épocas,

las circunstancias sociales, el avance tecnológico, entre otros aspectos.

Es del interés de este proyecto analizar los diferentes estilos que pueden surgir dentro del género del cantautor, teniendo como resultado una amplia gama de poesía, ritmos, instrumentos e intenciones musicales. Se abordará al cantautor desde cuatro aspectos fundamentales: La música y todos sus elementos constitutivos (ritmo, melodía, armonía, género, influencias y forma); el texto (temas que se abordan en las canciones, estructura poética y relación de ritmo – letra); la organología (instrumentos típicos de cada región, influencias de géneros en los cantautores y utilización de un instrumento según su territorio); por último, el performance (el cantautor y su discurso desde la puesta en escena y su actuar en la sociedad)

Se considera importante analizar e investigar aspectos específicos de cada obra que pueda aportar a este proyecto. De esta manera se podrá abarcar más referentes en cada punto mencionado. Después del proceso de análisis de referentes musicales, poéticos, organológicos y performáticos, se procede a realizar un análisis de las cuatro piezas musicales como cantautora.

Objetivo general

Analizar una selección de obras de diversos cantautores para generar conclusiones que permitan la generación de herramientas aplicables en el trabajo como cantautora para la composición de cuatro piezas musicales.

Objetivos específicos

- Componer cuatro canciones basadas en el análisis musical, poético, organológico y performático de la obra de algunos cantautores representativos.
- Analizar obras musicales desde su contenido musical, poético y performático de diversos cantautores.
- Documentar el proceso creativo en torno a la composición de las canciones que describa las herramientas y recursos utilizados.

Marco Teórico

Contexto Histórico

El cantautor es partícipe en la representación de un momento histórico, y en sus canciones se ven reflejadas problemáticas sociales. Por ejemplo, en el mundo occidental de la segunda mitad del siglo XX se vivieron luchas y movimientos sociales en pro de la liberación y la defensa de los derechos humanos. En medio de este caos resalta la figura del cantautor en la sociedad y se vuelve relevante para la historia; sus canciones son símbolos representativos de un lugar y momento. Thaís Montenegro, en su trabajo *Reflexões sobre a cantautoria latinoamericana: estudo sobre Natalia Lafourcade e suas musas*, afirma:

A Nueva Canción latinoamericana (...) é criada em um momento em que regionalmente, em cada país latinoamericano, movimentos musicais, culturais e sociais estavam em curso. Alguns exemplos são a Bossa Nova e o Tropicalismo brasileiros, o Nuevo Cancionero argentino, o Nuevo Canto uruguayo e a Nueva Trova cubana. (Montenegro, 2019, pág. 9).*

Los cantautores que surgieron con el movimiento de la Nueva Canción en los diferentes países de Latinoamérica, constituyen la base de muchos artistas que se inspiran en sus creaciones. Ellos retoman elementos interpretativos, compositivos y poéticos en sus

* La Nueva Canción Latinoamericana (...) es creada en un momento en que regionalmente, en cada país latinoamericano, movimientos musicales, culturales y sociales estaban en curso. Algunos ejemplos son el Bossa Nova y el Tropicalismo brasileños, el Nuevo Cancionero argentino, el Nuevo Canto uruguayo y la Nueva Trova cubana.

Traducción propia

obras. Por medio de esos primeros cantautores se pueden vislumbrar claros aspectos culturales que describen una sociedad; leyendas propias de una región, poemas que se transmiten de generación en generación, ritos que se describen en la letra de sus canciones, la descripción de paisajes y personas, entre otros. El cantautor describe, de una manera consciente o inconsciente, momentos de la historia de un país o de una comunidad, por medio de canciones desde una expresión artística subjetiva.

Al igual que en Latinoamérica, surgieron artistas importantes en Estados Unidos. Pete Seeger, Joan Báez, Bárbara Dane y Bob Dylan son algunos de los más representativos de Norteamérica. En sus letras se habla de las consecuencias de las guerras, de historias que se repetían una y otra vez en muchas familias estadounidenses por la participación de algunos miembros en los conflictos armados. El siglo XX fue una época de movimientos sociales, avances tecnológicos y nuevos sistemas políticos que dieron pie a una serie de manifestaciones artísticas relevantes.

En este escenario, Estados Unidos atravesaba una significativa crisis social y política, derivada de problemas no resueltos en la década anterior: nos referimos a la purga comunista de 1946 a 1956, y la paranoia colectiva que esta situación originó. (...) En este contexto, se despliega el rock n 'roll como forma de expresión contestataria y nace un nuevo tipo de canción que critica el sistema político y la situación de Estados Unidos en el mundo. (Velasco, 2007, pág. 142)

Por otro lado, la música en Europa también estaba sufriendo fuertes cambios. Empezó una exploración desde las letras en Francia, y en España con la nueva canción catalana. Algunos de sus exponentes son Jacques Brel y Georges Brassens en Francia y Joan Manuel Serrat quien es uno de los más conocidos en América Latina.

Siendo Latinoamérica el escenario donde se desarrolla este proyecto, se profundizará en muchos de los cantautores más relevantes de la historia latinoamericana. También se abordarán artistas igual de relevantes en Estados Unidos y Europa. Estos cantautores se van a clasificar en dos grupos. El primero abarca cantautores representativos que surgieron en la segunda mitad del siglo XX con el movimiento de la Nueva Canción en Latinoamérica, manifestaciones sociológicas, masificación de la industria en Estados Unidos, y movimientos musicales en renovación de la dinámica del texto en Europa.

La nueva canción posee un alto contenido poético que expresa la admiración a la naturaleza y la contemplación de los paisajes propios de cada territorio. Como se puede vislumbrar, el contenido poético en las canciones de los primeros artistas que surgen con esta definición de cantautor en el mundo occidental, tiene un enfoque predominantemente poético, social y político; y su herramienta principal es la Canción Protesta.

A continuación, se expone la lista de algunos de los cantautores que aportaron significativamente en este campo artístico. Es importante aclarar que esta selección obedece al propósito de exponer un número limitado de cantautores.

Cantautores de mitad del siglo XX:

Silvio Rodríguez (Cuba), Chico Buarque (Brasil), Víctor Jara (Cuba), Caetano Veloso (Brasil), Milton Nascimento (Brasil), Pablo Milanés (Cuba), Gloria Martín (Venezuela), Jorge Veloz (Colombia), Gustavo Adolfo Rengifo (Colombia), Daniel

Viglietti (Uruguay), Atahualpa Yupanqui (Argentina), Alfredo Zitarrosa (Argentina), Noel Nicola (Cuba), Chabuca Granda (Perú), Sindo Garay (Cuba), Noel Hernández (Puerto Rico), Joaquín Sabina (España), Joan Manuel Serrat (España), Peter Seeger (Estados Unidos), Bob Dylan (Estados Unidos), Barbara Dane (Estados Unidos) y Paco Ibañez (España).

Artistas como Mercedes Sosa (Argentina), Violeta Parra (Chile), Isabel Parra (Chile), Susana Baca (Perú), tienen una vital importancia en este campo artístico, ya que, si bien no siempre hicieron sus propias canciones, mostraron un discurso en escena que les permitió llevar al mundo su gran bagaje cultural y folclórico, transmitiendo todos los sentires desde su mirada subjetiva como intérpretes de letras y músicas de grandes poetas y compositores de su territorio.

El género de la *nueva canción*, si bien no muere, se transforma con el paso del tiempo y el cambio de circunstancias socioculturales. En este punto se menciona el segundo grupo que abarca algunos de los cantautores más relevantes del mundo occidental a finales del siglo XX hasta la actualidad.

El trabajo de los cantautores latinoamericanos más recientes se ha visto influenciado por los trabajos que se llevaron a cabo en el movimiento de la Nueva canción en la segunda mitad del siglo XX. Es común que estos artistas mencionen en sus letras los cantantes que admiran y de los que se han nutrido para realizar su trabajo compositivo, también se retoman temas abordados en el pasado transformados por nuevos contextos, algunas veces se hacen homenajes a través de arreglos que le dan otro aire a las canciones de los cantautores pasados; versiones que cambian la propuesta original sin que se vea afectada la

esencia y el mensaje principal. Un ejemplo importante es el álbum de Natalia Lafourcade titulado *Musas*; en este hace un homenaje a grandes cantautores latinoamericanos que marcaron su trayectoria como cantante y compositora. En la entrevista realizada por el Periódico *El Ibérico* la cantautora menciona:

“(...) es un homenaje al folclore latinoamericano en manos de Los Macorinos. Quería grabar canciones de aquellos compositores que admiro tocadas por estos dos señores que tanto escuché mientras acompañaban a Chavela Vargas. Esta música le canta a Latinoamérica, le canta al amor, a la vida y a la muerte, a la tierra, la naturaleza, la pasión, al dolor y alegría. Está lleno de magia y mística. Es una pieza musical cargada de la mejor energía que pudimos entregar.” (De La Caba, 2018, pág. 1)

Es importante reconocer que los discursos y las historias de estos artistas son una construcción a partir de lo que muchos han hecho; las historias se nutren de otras historias, los géneros y estilos musicales que ya fueron explorados, y los temas de los que antes se hablaron, se retoman, se expanden y se transforman:

De este modo, cuando el cantautor confidencia su intimidad, esta intimidad es “contaminada” por las incontables intimidades de las amistades, enemistades, parentescos, sintonías y latonías de los otros. El cantautor trabaja con una palabra personal, de un yo en relación con los otros. Otros que están contaminados, sobre todo en nuestra realidad hispanoamericana, por la realidad del nosotros. (Pancani y Canales, 1999, pág. 9)

Cantautores de final del siglo XX hasta la actualidad:

Natalia Lafourcade (México), Jorge Drexler (Uruguay), Marta Gómez (Colombia), Lux Marina Posada (Colombia), Andrea Echeverri y Aterciopelados (Colombia), Gustavo Cerati y Soda Stereo (Argentina), Juan Quintero (Argentina), Mon Laferte (Chile), Beto Caletti (Argentina), Javiera Mena (Chile), Paola Navarrete (Ecuador), Camila Moreno (Chile), Los Cafres (Argentina), Carla Morrison (México), David Aguilar (México) y Perotá Chingó (Argentina).

El arte del cantautor moderno, en parte, es el producto de la hibridación cultural donde se mezclan géneros y estilos musicales en tendencias a nivel mundial, instrumentos de otras partes del mundo, colaboraciones con artistas de otras geografías y experimentación de nuevos sonidos. Esto como consecuencia de la interconectividad, la tecnología, el fácil acceso a la información y la facilidad de viajar en la actualidad, lo que conlleva al acercamiento a otras culturas, costumbres, tradiciones y músicas. Al encontrar tanta variedad de recursos, los cantautores toman referentes de músicas ajenas a su país o lugar de origen, puede encontrar historias ajenas a él, tomar aspectos que le parezcan interesantes y transformarlos en su propia narrativa.

Si el contexto influye directamente en el resultado de la obra del cantautor, es necesario hablar de la implementación de herramientas tecnológicas en el medio musical, y, por ende, en el trabajo del cantautor moderno.

Hacer una producción musical hoy en día puede resultar más sencillo. No se tiene

que hacer un contrato con una disquera para lanzar un producto de buena calidad y que sea bien acogido por el público. Los estudios caseros cada vez son más comunes, porque los artistas que están empezando no tienen la accesibilidad para grabar en un estudio profesional y reconocido. Las herramientas que se necesitan se pueden adquirir a un precio razonable, y con toda la información que nos brinda internet para aprender a manejar programas de edición de audio y video no se necesita gastar una cantidad exuberante de dinero para llevar a cabo una buena producción musical.

La transformación y los dramáticos cambios estructurales que ha estado viviendo la industria musical contemporánea en la última década, permiten visualizar nuevos contextos. (...) De igual manera, los cantautores, en tanto que productores culturales independientes, que ya no están siendo amparados por las casas disqueras, buscan alternativas para dar a conocer su producción y se movilizan entre diferentes campos y con diferentes recursos personales. (Pancani y Canales, 1999, pág. 10)

Antecedentes Teóricos

En el ámbito académico surgen trabajos investigativos donde se analizan producciones discográficas, la poética de las letras, los elementos que motivan al artista a su quehacer, el contexto histórico de determinadas canciones, entre otras. Por otra parte, se han analizado cantautores desde la perspectiva puramente musical, como la forma y la armonía, movimientos melódicos, organología, entre otros. En otros ámbitos del conocimiento como las humanidades, han surgido trabajos de investigación que resaltan el papel del cantautor como reflejo e influencia en los contextos socioculturales de cada territorio; trabajos que estudian el proceso creativo en el cantautor desde diversas perspectivas; entre ellas, la psicología, analizando el proceso cognitivo que se desarrolla en la mente de un cantautor.

Un caso referente es el trabajo *Reflexiones sobre la cantautoría latinoamericana: Estudio sobre Natalia Lafourcade y sus musas* de Thaís Montenegro. En este se realiza un análisis a los textos de algunas canciones incluidas en el álbum *Musas* volumen 1 y 2 de la cantautora mexicana. Trae a colación el contexto histórico latinoamericano y los artistas más relevantes que fueron de gran inspiración en la carrera musical de la cantautora. Montenegro explica el significado histórico y emocional que tienen las letras de las canciones después de ilustrar a grandes rasgos la forma, la tonalidad y la biografía de cada canción. También realiza un análisis comparativo de interpretaciones anteriores y actuales de Lafourcade. Por ejemplo, una de las canciones que toma para su análisis es “Rocío de todos los campos” donde hace un homenaje a la bailarina, coreógrafa, escultora y actriz mexicana, Rocío Sagaón; además explica cuál es su relación con “Volver a los 17” de

Violeta Parra:

Já no início da letra, Natalia introduz a personagem de Rocío através de expressões que denotam lugar, assim como faz no título da canção em que a situa em “todos los campos”. Faz o mesmo no verso 2, em que diz “Rocío de sal en el mar”, e nos versos 15 e 17 volta a se utilizar do mesmo código, fala em “Rocío de los corazones” e “Rocío de todos los cielos”. Desta forma, anuncia que a canção vai estar focada na personagem e em um esquema visual e sentimental da mesma.* (Montenegro, 2019, pág. 33)

Montenegro trae a las “musas” de Natalia para realizar un análisis comparativo musical:

Harmonicamente, “Volver a los 17” e “Rocío de todos los campos” possuem as mesmas funções nos versos antes do refrão, utilizando I - III - I - III - IVm - III/V - Im, com a diferença de que “volver a los 17”, após o III/V, passa pelo V da tonalidade e só depois volta ao Im.** (Montenegro, 2019, pág. 34)

* Desde el inicio de la letra, Natalia introduce el personaje de Rocío a través de expresiones que denotan el lugar, así como lo hace en el título de la canción en el que la sitúa en “todos los campos”. hace lo mismo en el verso 2, en el que dice “Rocío de sal en el mar”, y en los versos 15 y 17 vuelve a utilizar el mismo código, habla de “Rocío de los corazones” y “Rocío de todos los cielos”. De esta forma, anuncia que la canción va estar enfocada en el personaje y en un esquema visual y sentimental de la misma. Traducción propia

** Armónicamente, “Volver a los 17” y “Rocío de todos los campos” poseen las mismas funciones en los versos antes del coro, utilizando i - III - i - III - iv - III4/6 - i con la diferencia de que “volver a los 17” después del III/V pasa por el V de la tonalidad, y solo después vuelve a I. Traducción propia

Además de abordar el significado de la letra y la forma de la canción, también explica el registro que utiliza Lafourcade en algunas canciones del álbum. Por ejemplo, en “Rocío de todos los campos” las primeras frases mantienen un canto hablado y enunciativo. A lo largo de la pieza, el rango vocal va desde un la₂ hasta re₄, utilizando una tesitura cómoda para Lafourcade. (Montenegro, 2019)*.

En la canción analizada se observa claramente la metáfora del rocío del campo con el nombre de la artista Rocío Sagaón; este recurso es frecuentado en las composiciones de artistas latinoamericanos.

En la época de la Nueva Trova Cubana se trataban temas que reflejaban el pensamiento crítico y revolucionario; los artistas que se convirtieron en líderes sociales, buscaban la manera de hacer una fuerte crítica con textos multi semánticos, por ello utilizaban figuras literarias constantemente. Así pasó con la canción “Ojalá” de Silvio Rodríguez. El cantautor afirma que es una canción de amor, sin embargo, ha sido fuente de debates por la ambigüedad con la que se puede interpretar, teniendo en cuenta el momento histórico de su país y las situaciones políticas que se estaban viviendo.

* Nota: es importante mencionar que en este trabajo el Do₃ hace referencia al do central

Ojalá que las hojas no te toquen el cuerpo cuando
caigan Para que no las puedas convertir en cristal
Ojalá que la lluvia deje de ser milagro que baja por tu
cuerpo Ojalá que la luna pueda salir sin ti
Ojalá que la tierra no te bese los pasos (Rodríguez, 1978)

(...) en muchos casos sus creaciones asumen una característica muy peculiar, vinculan los sentimientos amorosos, o la adoración femenina, al sentir patriótico. (León Ojeda, 2004)

De miliciana, estás en algún sitio,
como yo, rifle al hombro, quizás
viendo esas mismas estrellas que
ahora veo.
Pienso que estás junto a esa luz lejana.
Que este aire de la noche te
recorre la cara vigilante. Que
algún ruido puede ser de los
dos.

Las figuras literarias siguen cumpliendo un papel primordial en la poesía de una canción. Artistas como Jorge Drexler exploran y expanden este recurso constantemente. En el álbum “12 segundos de oscuridad” se observa explícitamente su destreza con el manejo del lenguaje. Las figuras más utilizadas en las canciones del álbum mencionado son la

metáfora, la imagen y la personificación. Las tres están dentro de la misma categoría de las figuras que por medio de relaciones con elementos externos a la idea específica, buscan dar un toque más creativo y artístico a un concepto expresado por medio de las letras. En la canción “Hermana duda” se encuentra claramente una personificación de la duda. (Orduz Samudio, 2019)

Hermana duda
Pasarán los años
Cambiarán las
modas Ventrán
otras guerras
Perderán los
mismos Y ojalá
que tú
Sigas teniéndome
a tiro Pero esta
noche Hermana
duda Hermana
duda

Dame un respiro (Drexler, 2006)

Es fundamental mencionar a Bob Dylan como uno de los artistas más relevantes de Norteamérica. Este artista se hizo acreedor del Premio Nobel de Literatura por “haber creado nuevas expresiones poéticas dentro de la gran tradición de la canción estadounidense”, según la Academia Sueca. (BBC Mundo, 2016)

Así, por ejemplo, en la canción “*A Hard Rain 's a-gonna Fall*” se encuentra una estructura de carácter pregunta-respuesta. La pregunta siempre la realiza una voz maternal y luego una voz joven responde; así se desarrolla un diálogo durante toda la canción.

Si algo ha distinguido a Dylan como creador, quizá sea la capacidad de modular la materia prima artística y concederle una re significación y actualización polisémica y sincrónica. La estructura poética y musical de *A Hard Rain's a-Gonna Fall* bebe fundamentalmente de dos textos previos: de la balada popular anglo-escocesa *Lord Randal*, a nivel melódico y de estructura, y del poema ¡*Salut Au Monde!* de Walt Whitman, a nivel expresivo. La balada de *Lord Randal* narra la historia de un joven lord escocés que regresa a casa tras un largo viaje. Su madre le interroga sobre qué ha sido de su vida durante su viaje haciendo uso de una estructura muy habitual de las baladas irlandesas basada en la repetición.

(Albarrán, 2019, pág. 42)

Aunque toda la canción posee la misma estructura de pregunta respuesta, el contenido lírico es suficiente para no caer en la monotonía. Para llegar al final, Dylan crea el doble de versos, lo que crea una tensión entre el espectador y los versos doblados de la canción para al final, llegar a su clímax con la lluvia atroz (Albarrán, 2019). El cantautor utiliza una anáfora para dar énfasis en la parte final de su discurso:

And what'll you do now, my blue-eyed
son? And what'll you do now, my darling
young one? I'm a-goin' back out 'fore the
rain starts a-fallin' I'll walk to the depths of
the deepest black forest

Where the people are many and their hands are all
empty Where the pellets of poison are flooding their
waters Where the home in the valley meets the damp
dirty prison And the executioner's face is always
well hidden

Where hunger is ugly, where souls are forgotten
Where black is the color, where none is the
number And I'll tell it and think it and speak it
and breathe it And reflect it from the mountain
so all souls can see it Then I'll stand on the ocean
until I start sinking'

But I'll know my song well before I start
singing' And it's a hard, it's a hard, it's a
hard, it's a hard It's a hard rain's a-gonna
fall*

* ¿Y qué vas a hacer ahora, mi hijo de ojos azules? ¿Y qué vas a hacer ahora, mi querido joven? Voy a volver a salir antes de que empiece a llover. Caminaré hasta el bosque negro más profundo. Donde la gente es mucha y sus manos están vacías. Donde las bolitas de veneno están inundando sus aguas. Donde la casa en el valle se encuentra con la prisión húmeda y sucia. Y el rostro del verdugo siempre está bien escondido. Donde el hambre es fea, donde las almas se olvidan. Donde el negro es el color, donde ninguno es el número. Y lo diré y lo pensaré y lo hablaré y lo respiraré. Y lo reflejaré desde la montaña para que todas las almas puedan verlo. Entonces me quedaré en el océano hasta que empiece a hundirme. Pero conoceré bien mi canción antes de empezar a cantar. Y es difícil, es difícil, es

Estos versos no están lejos de las canciones de la Argentina de los 60s y 70s. Cantautores como Pedro y Pablo, estrenan en octubre de 1970 *La Quimera del Confort*: “Mirando al sol y a su color pensé evadirme de este mundo gris, donde no hay sol, sino un confort que nace al norte y se pone al sur”:

El mundo gris, la evasión y la necesidad de ser conmovidos por algo más fuerte y comprometido comienza a germinar en las cabezas de aquella generación. Casi como una buena nueva, el despertar de la reflexión es saludable y se festeja, mucho más cuando el presente es advertido como una invitación a resignarse.

(Dossi y Dunan, 2017, pág. 8)

También se puede mencionar una canción donde se hace una fuerte crítica al maltrato al que es sometida la juventud en las denominadas razzias, ataques sorpresa. En “Los perros homicidas” se hace una protesta a la autoridad policial, encargada de contener la alteración del orden:

“Uno ya no puede estar tranquilo ni seguro de su integridad. Andan sueltos y te comen vivo Con la excusa de ganarse el pan. Aparecen en cualquier esquina Y te huelen saco y pantalón Para invadirnos se diría Que han tirado la cucha por la ventana Y vienen en batallón (Pedro y Pablo, 1970).

La obra de Silvio Rodríguez ha sido un paradigma importante para el análisis de la poesía con contenido social en la música. En el libro *Ecos Modernistas en Silvio Rodríguez* de Inés Izquierdo Miller (2002) se encuentran varios planteamientos sobre la creación de

difícil, es difícil. Es una lluvia fuerte que va a caer. Traducción propia.

texto y la música: “En Silvio música y poesía forman parte de una suerte de sincretismo del que nace la mestiza canción, que muchas veces es un soneto acompañado de guitarra como en Amigo Mayor”. Por otro lado, se analiza el contenido específico de algunas canciones y como se encuentran ligadas entre sí: “También el color azul aparece en muchas de sus creaciones en el mismo sentido que lo utilizara Darío como expresión de algo sublime, lo máximo, la pura belleza. Como es el caso de *Unicornio Azul* o en *Melancolía(...)*” La autora toma una canción y analiza su contenido poético y metafórico:

En el caso del *Jardín de la Noche* Silvio nos habla de una rosa luminosa que lo mira, en clara referencia a las estrellas, pues compara a la noche con un Jardín. En esta composición el autor se presenta en contraste con el sentido idílico de la noche y las estrellas. La voluntad de ser el dueño de los ojos de la altura para así fundir su montura y galopar su sueño. Vuelve a insistir a través de imágenes metafóricas ese afán de alcanzar su ideal, esa estrella lejana, que significa algo preciado para él. (Izquierdo Miller, 2002, pág. 1)

Como lo menciona el mismo Silvio Rodríguez, la poesía es música por sí sola, de manera natural, cada frase y verso tiene su ritmo, dinámicas e interpretación. Así lo plantea cuando se le pregunta acerca de la diferencia entre los textos de poesía y los de una canción:

(...)Desde que se canta, y de eso parece que hace mucho, la canción ha adoptado diversas maneras, y también la poesía, y ambas han tenido el objetivo supremo de la comunicación. Dicen que Homero, lira en mano, cantaba sus narraciones, y aquella forma hoy es considerada como la poética

de entonces. (Pancani y Canales, 1999, pág.)

El ritmo se vuelve inherente al texto, se complementan y se vuelven uno en la canción. Un referente que aborda el ritmo y la melodía en relación con el texto, es el trabajo *Importancia de aspectos rítmicos y otros componentes en cantautores cubanos* de Néstor León Ojeda (2004) en donde se expone la trascendencia de los aspectos literarios y musicales en las obras más relevantes de los cantautores cubanos que tuvieron un gran impacto social en América en la década de los 60 y 70. El aspecto más relevante de este texto es la relación entre texto, música y ritmo.

La figura rítmica más simple, sea musical o literaria, nos muestra una constante de periodicidad, de su repetición acentual obligatoria, incluyendo los imprevistos en la misma que se realizan para obtener determinados efectos de choque o sorpresa. Pero sin este tipo de repetición no hay ritmo. Todo esto nos lleva a la conclusión de que el ritmo es el único de todos los elementos constitutivos del lenguaje -musical o literario- que tiene vida propia puesto que, además, podría existir por sí mismo. (León Ojeda, 2004, pág. 164)

Este autor también habla de cómo el cantautor puede llevar a cabo la musicalización de sus textos. Cuando se musicaliza un texto, se tiene en cuenta el acento natural de las palabras para establecer un ritmo coherente. La métrica divide al tiempo cuantitativamente estableciendo los acentos rítmicos. Por este motivo se pueden presentar dos situaciones en un texto musicalizado:

1 Que la acentuación del verso puede indicar al compositor cuales deben ser las partes fuertes del compás donde cae el acento.

2 Que la proyección melódica, que es la circunstancia menos frecuente, le indique al autor de manera intuitiva cuáles deben ser las sílabas que llevan la carga acentual. (León Ojeda, 2004, pág. 166)

En el trabajo Composición de 3 canciones inspiradas en el estilo lírico del álbum 12 segundos de oscuridad de Jorge Drexler y en recursos musicales utilizados por Esperanza Spalding en su disco Esperanza de Viviana Orduz Samudio (2019) se analizan aspectos como la forma y la estructura poética. Cabe mencionar que el cantautor que se menciona en este trabajo es uno de los más relevantes e influyentes en Latinoamérica en la actualidad:

Se identificó una forma utilizada en varias canciones, que es la siguiente: A A B A A B. Esta podría determinarse como la estructura más característica del disco. De esta hay variaciones en otros temas; por ejemplo: A A B A A B B, que en esencia es la misma estructura, pero con otra B agregada al final (...) “Quien quiera que seas” es la más particular por tener una sección C, que no tiene ninguno de los otros temas. Es una sección breve, que consta solo de dos frases cortas que se repiten una vez. (Orduz, 2019, pág. 41)

El texto se puede analizar desde diferentes perspectivas. A continuación, se encuentra un pequeño análisis desde la utilización de figuras literarias y su función dentro del texto:

Las figuras más utilizadas en las canciones del álbum analizado son la metáfora, la imagen y la personificación. La imagen y la metáfora son figuras bastante parecidas, en ocasiones es difícil diferenciarlas, pues las dos dan a entender un concepto real a través de la Figuras 50 comparación con un elemento o concepto imaginario. En ese sentido, están dentro de la misma categoría de las figuras que por medio de relaciones con elementos externos al contexto literal de la idea, buscan dar un toque más creativo y artístico a un concepto expresado por medio de lo escrito. (Orduz, 2019, pág. 49)

El libro *Los Necios: conversaciones con cantautores hispanoamericanos* de Dino Pancani y Reiner Canales ofrece una serie de entrevistas realizadas a algunos de los cantautores más influyentes en Latinoamérica, donde expresan sus apreciaciones frente a la música, narran un poco de su trayectoria musical y algunas anécdotas interesantes que demuestran su carácter y pensamiento frente al mundo. Este libro trae reflexiones importantes contadas por los mismos cantautores; por ejemplo, cómo llevan a cabo su proceso compositivo:

Isabel Parra: Yo estaba Trabajando con Violeta como desde los seis años, porque mi mamá trabajaba en la música y la música era el punto de referencia de nuestra vida: ella cantaba, sus hermanos cantaban, su papá cantaba, entonces, de pronto, nosotros cantábamos también, y bailábamos y trabajábamos con ella. Eso significó que éramos discípulos voluntarios o involuntarios, o sea que igual nos íbamos convirtiendo en músicos, en artistas, de manera involuntaria diría yo(...)

(...)Mira, lo que yo he tratado es rehuir la fórmula que tenemos incorporada, que es la fórmula de la música tradicional, por ejemplo, de la música que recopiló la Violeta; eso como que lo tiene uno muy metido dentro, entonces, tratar de romper esa forma, eso es lo que yo trato de hacer, que las frases no sean todas cuartetas, no sean décimas, que sean distintas. (Pancani y Canales, 1999, pág. 32)

Como ya se mencionó, es fundamental, además del texto y la música, mencionar el performance que lleva a cabo el cantautor con su obra de arte. Varios estudios han plasmado esta tarea del cantautor en el escenario. Por ejemplo, en el estudio realizado por Rodrigo Torres Alvarado: “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena” el autor hace un breve análisis del performance de la artista:

Dominio central y abarcador, la *performance* en Violeta Parra aparece sobre todo como el imperativo de una comunicación eficaz con el público o, más bien, con *su* público. La cuestión es generalizable al nuevo movimiento de la canción que por esos años comenzaba a surgir, en donde la creación de canciones se sustenta en un estilo *performance* que, a diferencia de los espectáculos convencionales de la época, reenvía a una problemática mayor: la búsqueda de un nuevo sentido que está bien sintetizado en el verso "el canto de todos, que es mi propio canto". Así, el propio espacio de la *performance* artística se transforma en un espacio de reivindicación -incluso de modelación- de identidades y de prácticas

sociales que interpelan su lugar y sentido en la trama de relaciones de poder de la sociedad moderna. (Torres, 2004)

Para abordar más a fondo la música que hace parte de la canción del cantautor se trae a colación el trabajo de Alexander Lugo Rodríguez, *Latinoamérica un sendero donde duerme la esperanza: Estudio de cinco canciones representativas*

Duerme negrito (Canción de Cuna). Análisis musical.

Género: milonga

Compás: Binario

Tonalidad: Fa

mayor Tempo:

Moderato= 110

Es posible establecer en una aproximación al análisis semántico musical de esta canción las siguientes categorías: Temas: A-B-C-A'- D-E-A'', es una forma Rondó, o Estribillo con Estrofas, donde A, A' y A'', representan el coro o estribillo, y B, C y D, las estrofas, tres veces el estribillo entre tres estrofas. El tono de la canción, en la versión del propio autor, es Fa mayor, la misma tonalidad de la Sinfonía No. Seis de Beethoven, La Pastoral, tonalidad apropiada para los sonidos de la naturaleza, el campo, el paisaje. (Lugo Rodríguez, 2010, pág. 164)

Todos los trabajos mencionados anteriormente constituyen un gran bagaje para la construcción de modelos de análisis en la música, poesía, y performance. Se puede visualizar como la música está estrechamente ligada con las letras, las letras con el contexto

histórico, el contexto histórico con los ritmos, instrumentos y géneros que se utilizan, y cómo estos estilos musicales se van transformando a lo largo del tiempo para conectar con la gente en un acto performático.

Metodología

En primera instancia se recopilará información sobre el estado del arte, cuál es el contexto histórico del cantautor, cuáles han sido las expresiones artísticas que han marcado un estilo en determinada época, cómo ha influido el territorio en el quehacer del cantautor, qué aspectos influyen en la creación de una nueva obra musical, entre otros.

En instancias posteriores se indaga en trabajos que hayan analizado el quehacer del cantautor desde diferentes perspectivas. Estos referentes pueden ser proyectos de investigación, artículos de revistas, entrevistas a artistas, documentales, conciertos dialogados y otras fuentes que permitan la obtención de información acerca de las múltiples aristas que han abordado el trabajo del cantautor. Estos trabajos ofrecen reflexiones sobre la música, la armonía, la forma, la organología, la estructura poética, el *performance*, la temática de las letras; y desde otro punto de vista, trabajos que hayan reflexionado sobre el papel del cantautor desde lo social y político.

El tercer momento de este trabajo consiste en obtener información partiendo del análisis a diferentes obras de cantautor que se consideran relevantes para este trabajo, desde los conocimientos adquiridos previamente en el pregrado. Los aspectos como la forma, armonía, melodía, ritmo, organología y *performance* son predominantes como parámetros de análisis. Por otro lado, se toman como referentes los anteriores análisis para reflexionar sobre la estructura de las letras y el contenido poético.

La última fase de este trabajo consistió en la composición y análisis descriptivo de cuatro piezas musicales (dos para piano y voz; y dos para guitarra y voz) aplicando herramientas y conceptos adquiridos durante el desarrollo de este trabajo.

Análisis Musical, Poético, Performático y Organológico

Para acercarse a la obra del cantautor es necesario observar su lenguaje musical, corporal, verbal, entre otros. El lenguaje musical se compone de melodía, armonía, ritmo, forma, organología e influencias musicales. Por otro lado, en el lenguaje verbal se podría mencionar el uso de recursos tales como figuras literarias, versificación, forma de la narración, entre otras.

Adicional a esto, cuando un artista está delante del público se produce el performance; elementos como gestos corporales y faciales, la manera de bailar o moverse en el escenario nos brinda información implícita y complementaria a la expresión verbal y musical del cantautor.

Análisis Musical

Aunque los cantautores tienen algo en común, y es que la música que interpretan es de su propia autoría, el estilo musical puede variar tan abruptamente que a veces resulta imposible comparar unos con otros. Están fuertemente influenciados por el contexto social, el tipo de herramientas que estaban disponibles en su época y la música que se había desarrollado en momentos anteriores.

Para este análisis, se tomarán como referencia algunas canciones específicas que aportan información relevante en el concepto que se quiere abordar.

Análisis del ritmo

La canción *Mediterráneo* (Serrat, 1971) de Joan Manuel Serrat presenta un tratamiento rítmico que es importante mencionar debido a la polimetría. Se desarrolla a un ritmo de 6/4 donde la guitarra es constante y se vislumbran influencias del Bossa Nova y otros ritmos españoles como el flamenco.



En otros casos se puede escribir a 3/4 teniendo en cuenta el acento característico en el segundo tiempo, así tendría un tresillo en el primer tiempo y dos corcheas en cada tiempo restante. En el repertorio del cantautor del siglo XX, y aún hoy en día son recursos poco utilizados por cantautores y compositores en la música popular.

Para mencionar otra métrica poco usual se puede tomar como ejemplo María Landó, letra de César Calvo y música de Chabuca Granda. Compuesta al ritmo de Landó, en el cual abundan contrapuntos sincopados y compases de 6/4 concebidos como 4 + 2/4 (Tompkins, 2008, pág 482) y eventualmente interpretados en 12/8 (León Quirós, 2003, pág. 235).



* Transcripción rítmica propia

Por ejemplo, si se habla de métricas bastante utilizadas se puede abordar el 6/8 que encontramos en la zamba argentina; Zamba del pañuelo (Yupanqui, Zamba del pañuelo, 1957) y Zamba del Grillo (Yupanqui, Zamba del grillo, 1945) son piezas para guitarra solista; Luna Tucumana (Yupanqui, Luna Tucumana, 1967) es para voz y guitarra, siempre partiendo del mismo patrón rítmico con muchas posibilidades de variación.

Ritmo básico de zamba argentina



En otras canciones de Alfredo Zitarrosa, importante cantautor argentino, se pueden observar esquemas rítmicos con variaciones en las conclusiones de las frases musicales. El siguiente ejemplo se refiere a Zamba por vos (Zitarrosa, 1966):

Corte 1

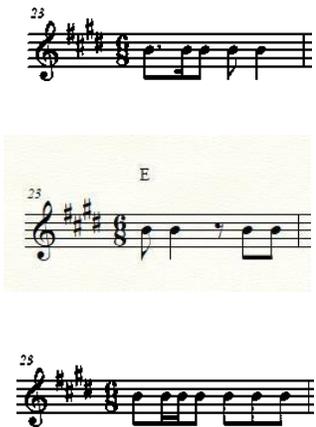


Corte 2



* Transcripción propia

** Transcripción propia



Cabe resaltar que este ritmo puede escribirse en compás de 3/4 o 6/8, al igual que otros ritmos latinoamericanos que han pasado por transformaciones a lo largo de la historia.

Análisis armónico

La canción *Cálice* de Chico Buarque y Milton de Nascimento narra el contexto político y social del Brasil de los años 60s a los 80s. La dictadura militar generó gran violencia y manifestaciones por parte del pueblo brasileño. Chico Buarque, junto con un grupo de cantautores se volvió la voz de los más vulnerables; expresaba en su música el sentimiento común.

Cálice comienza con un coro de voces masculinas interpretando una textura homofónica, inspirada en el estilo polifónico, sacro y renacentista de Europa occidental. Sin embargo, la armonía que utiliza es ajena a lo común, pasando por acordes que se pueden escuchar en la música popular brasileña como el Bossa Nova y la Samba. La intención de componer una introducción así puede ser ambigua; si bien puede ser una forma de plegaria

a Dios, por tratarse de la religión católica predominante en Brasil, para que acabe con el sufrimiento del pueblo brasileño, también se puede entender como una sátira a la religión y el cuestionamiento de la existencia de un ser supremo al ver tanta miseria y situaciones desafortunadas ignoradas por el gobierno.

Armonía de la introducción: segundo 0:00 hasta 0:22

Cálize

Chico Buarque

♩ = 60

E A E/B B A G# D#m C#m F# B E A E B7 E |

En la partitura se pueden observar dos interdominantes de la tonalidad de E mayor: G# y F#. En el cuarto tiempo del compás dos hay un acorde de reposo con séptima: C#m7, que es poco frecuente en los corales del repertorio sacro, por lo tanto, se ve claramente la influencia de la música brasileña y la utilización frecuente de acordes con notas agregadas.

La canción continúa con un descenso cromático del bajo en la guitarra, recurso utilizado en algunas canciones del repertorio de Tom Jobim como *Insensatez* y *Samba de uma nota só*, donde, además del descenso del bajo, todas las voces se mueven cromáticamente. La base de la canción son las voces corales y la guitarra; esta última es un elemento esencial en las canciones brasileñas y latinoamericanas de la segunda mitad del

* Transcripción propia

siglo XX. El acompañamiento de esta canción se puede comparar con Ojalá de Silvio Rodríguez; el movimiento del bajo está implícito en ambas canciones. Cabe resaltar el ritmo sincopado y la armonía características de las músicas brasileñas realizadas en la guitarra eléctrica.

Perla Marina de Sindo Garay es una pieza de música popular cubana de la primera mitad del siglo XX. Posee armonías con breves modulaciones a tonalidades vecinas y préstamos modales. La canción está en la tonalidad de mi mayor:

Introducción:

E C7/9 B7

E B7 E7 A Am B7 A#º E/B

Perla marina que en hondos mares Vive escondida entre

corales E A C#7 F#m/A Am E C

Celaje tierno de allá de oriente Tierna violeta del mes de abril (Garay. S.f.).

El paso de acordes de E y C representa un préstamo modal de la escala de la tonalidad paralela, del mismo modo, cuando se realiza el paso B7 a C, se evita realizar el movimiento V - I tan utilizado en la armonía funcional y se resuelve en el sexto grado de la tonalidad paralela (cadencia rota). En la introducción se puede observar de nuevo el movimiento I - VIb, pero en esta ocasión encontramos este segundo acorde con la séptima y novena.

En *Perla Marina* podemos encontrar un movimiento armónico igual a una de las frases de *La Bayamesa*

Am B7 A#°

E/B Fragmento de *Perla Marina*: Vive escondida entre corales

Bb7 A° Eb/Bb

Fragmento de *La Bayamesa*: Recuerdos tristes de tradiciones

Encontramos un acorde disminuido que resuelve a un acorde cadencial, la tónica bajo el quinto grado, recurso armónico común de la armonía funcional.

La Bayamesa también tiene cambios armónicos que la dotan de un fuerte contraste característico de la música de este cantautor.

Comentarios Analíticos del Texto

El análisis literario de una canción se puede plantear desde cuatro perspectivas: la estructura poética, la estructura del texto musicalizado, el uso de figuras retóricas y la musicalización de la palabra (tiene relación con la fonética). Finalmente, estos elementos son inseparables. En este trabajo dichos elementos se diferencian por razones pragmáticas para llevar a cabo el análisis.

El resultado del trabajo del cantautor no solo es característico por la calidad de su música, sino también por su capacidad de plasmar su apreciación subjetiva del mundo. Temas como el valor de la vida, la admiración a la naturaleza y el respeto al territorio donde

habitamos, la igualdad de derechos humanos y las condiciones de gobierno de cada país, el amor, el desamor, la empatía humana, entre otros.

En el trabajo del cantautor nacen canciones que se vuelven representativas por su contenido poético y la calidad de sus letras. Por mencionar algunos ejemplos icónicos, de las interpretaciones de Susana Baca está *María Landó* y *Negra presuntuosa*, en el canto de Natalia Lafourcade sobresale la forma en que habla del amor en *Soledad y el mar*, y el sentimiento de amor y respeto por su lugar de origen en *Mi tierra veracruzana*. Con Mercedes Sosa, en canciones como *Todo cambia*, *Gracias a la vida* y *Canción de las simples cosas* se refleja un mensaje de reflexión del sentido de la vida. Con Chico Buarque, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés hay sentimientos de admiración, respeto, dolor y amor cuando reconocen la cultura, la política y la situación de su país: *Bye bye Brasil*, *Cuba Va*, *Soltar todo y largarse*, *O meu guri*, *Deus lhe pague*, *Playa Girón*, *Amo esta Isla*, entre otros. Con Joan Manuel Serrat, la poética en la música se despliega y muestra otras posibilidades. La lista es interminable en cuanto a canciones que se vuelven icónicas por el valor de sus letras.

La metáfora y la comparación son los recursos más utilizados cuando se habla de figuras retóricas en la poesía del cantautor. Se vuelven indispensables para poder expresar la magnitud del pensamiento o el sentimiento. En cuanto a la estructura poética, es común encontrar estructuras de cuarteta o cuartilla, esto va estrechamente ligado a las estructuras musical simétricas, donde las frases están construidas por cuatro, ocho o dieciséis compases, sin embargo, existen otras formas de construcciones poéticas, donde generalmente, entre más complejo sea el texto, más se tiene que adaptar la música. Cuando

se un texto y música, la estructura poética puede variar, así como hay textos que se construyen para una música, también es común partir de un texto y realizar una composición musical basado en este. Por último y no menos importante, el sonido de las palabras juega un papel fundamental en la relación poesía- música; ya que las palabras y su fonética influyen en el resultado sonoro.

Perotá Chingó es un dúo de mujeres argentinas que llevan en sus letras mensajes cargados de contemplación a la vida, reflexiones sobre el ser humano, y miradas subjetivas del entorno que les rodea. En los siguientes fragmentos se habla de fenómenos naturales para referirse a las adversidades de la vida. Estos ejemplos ilustran la metáfora en la construcción del texto.

Canción pequeña - Perotá Chingó

Te hice una canción
pequeña Porque no
somos nada
Solo un granito de
arena A orillas del
agua

Reverdecer - Perotá Chingó

Pra' atravesar tormenta

Cuando el trabajo sea reverdecer

Y si me apuna el

viento No me falta

el aire Vuélvome

a las alturas

Cuando el trabajo sea reverdecer 8Chingó, 2017)

El secreto - Beto Caletti

Mucho aprendí

En los libros de historia

Vos eras Cleopatra, la reina del

Nilo Y yo el emperador

Napoleón

Bonaparte Ese que

estaba loco Loco

por conquistarte

(Caletti, 2013)

En los versos uno y dos hay una comparación, uno de los recursos más utilizados junto con la metáfora en la poesía. En cuanto a la estructura de la estrofa, se concluye que hay siete versos, en donde el cuatro y el seis tienen una rima asonante ya que solo comparten la ‘o’ en común; los versos cinco y siete tienen una rima consonante, terminando en ‘arte’, dos sílabas iguales. La estrofa de siete versos denominada séptima, es una composición poco utilizada.

Esos locos bajitos - Joan Manuel Serrat

A menudo los hijos se nos
parecen Así nos dan la
primera satisfacción
Esos que se menean con nuestros
gestos Echando mano a cuanto hay a
su alrededor

Esta estrofa está conformada por cuatro versos, sin embargo, el autor no sigue las reglas convencionales de la construcción de una cuartilla. No existe ninguna rima consonante, aunque se pueden relacionar las últimas tres palabras de los versos dos, tres y cuatro ya que emplean la misma vocal. En esta canción se puede apreciar que probablemente, primero se construyó el texto que la música, por la manera en que las palabras no siempre encajan rítmicamente en las frases musicales, Serrat alarga las sílabas y hace adornos melódicos a su antojo y se vuelve casi impredecible cual será la melodía de la siguiente palabra, esto se puede lograr gracias a la sonoridad de las palabras utilizadas en el texto ya que la mayoría tienen una pronunciación suave. En conclusión, se

puede decir que en esta canción no hay una relación directa entre el ritmo de la música y el texto, cada uno va en direcciones diferentes.

Todo se transforma - Jorge Drexler

Tu beso se hizo calor

Luego el calor

movimiento Luego

gota de sudor

Que se hizo vapor, luego

viento Que en un rincón de

la rioja Movió el aspa de

un molino Mientras se

pisaba el vino

Que bebió tu boca roja

La retahíla es un recurso lingüístico que se utiliza para dar variedad a la narración; en donde se hilan acontecimientos tomando como referencia el último suceso mencionado para generar el siguiente. Sus características divertidas se emplean en muchas canciones infantiles y contenido para niños, sin embargo, en esta ocasión Jorge Drexler la utiliza para generar un contenido poético particular en el género. Cada estrofa de la canción está construida por ocho versos, que a su vez tienen ocho sílabas. En esta ocasión riman de manera consonante: uno y tres, dos y cuatro, cinco y ocho, seis y siete. Estructura: abab, cddc.

Para llevarte a vivir - Javier Ruibal

De lo dicho sin
pensar, De lo que
callo y no digo, De
las cosas por pasar,
De las trampas del
azar, De las cartas
del destino, Tengo
un lápiz colora'o
Con un librito
guarda'o Para
escribirlo contigo

(Ruibal, 2011)

En este ejemplo, cada frase comienza con la preposición 'de', utilizando la repetición como un recurso poético (anáfora) y fonético. La estrofa, está constituida por ocho versos, cada uno generalmente octosílabo, donde riman el uno, tres y cuatro; dos, cinco y ocho; seis y siete; teniendo como resultado la siguiente estructura: abaabccb

Las canciones del cantautor se pueden dividir en dos tipos según la prosodia, palabra que hace referencia a la parte de la gramática que enseña la pronunciación y

acentuación correctas. Por un lado, las canciones que no tienen en cuenta la prosodia a la hora de ubicar el texto en la música, y por otro, las canciones que en todas sus sílabas respetan el acento dado por la lengua.

Coplas al agua - Luna Monti y Juan

Quintero F#m11 Bm

E7sus4 Agüita del río

manso fresca y clarita

Amaj7

Es

us4 A Libre

como venís

D6 Aadd2/C# Bm A

No han de acorralarte mis

manos C#7/G# F#m7

D6

Siempre andarás

en mí C#7

F#

m11

Siempre andarás (Quintero, 2006)

Este ejemplo representa las canciones que tienen en cuenta la prosodia, en donde cada sílaba acentuada coincide con un tiempo fuerte del compás. A continuación, se puede apreciar un ejemplo donde no se respeta el acento natural; en palabras como “tuve” y “lugar”, a la hora de cantar el acento está en otra sílaba.

Ya no sé que hacer conmigo - Cuarteto de Nos

Ya tuve que ir obligado a misa, ya toqué en el piano "Para
Elisa" Ya aprendí a falsear mi sonrisa, ya caminé por la
cornisa

Ya cambié de lugar mi cama, ya hice comedia, ya hice drama
Fui concreto y me fui por las ramas, ya me hice el bueno y tuve mala
fama Ya fui ético y fui errático, ya fui escéptico y fui fanático
Ya fui abúlico y fui metódico, ya fui púdico, fui
caótico... Y yo estoy cada vez más igual
Ya no sé que hacer conmigo

No hay nadie como tú - Calle 13

En el mundo hay gente bruta y
astuta Hay vírgenes y
prostitutas
Ricos, pobres, clase media
Cosas bonitas y un par de

tragedias Hay personas gordas,
medianas y flacas Caballos,
gallinas, ovejas y vacas
Hay muchos animales con mucha
gente Personas cuerdas y locos
demente
En el mundo hay mentiras y
falsedades Hechos, verdades y
casualidades... Pero, pero, pero
No hay nadie como tú

En las dos canciones mencionadas el compositor utiliza un recurso particular, donde se nombra una lista de cosas opuestas a la idea central para darle énfasis a esta última, esto resalta la intención del autor.

Existen canciones en donde el texto está íntimamente relacionado con la música, y se transforma en un medio para crear ritmos y paisajes sonoros a través de sonidos onomatopéyicos, que apoyen lo que está sucediendo desde lo musical. Aquí es donde la música que produce el texto cantado suena como un instrumento musical dentro de la canción. La mayoría de este tipo de canciones tiene una intención juguetona y divertida, donde el hecho de jugar con los sonidos de las palabras, le da una intención especial a este tipo de música.

Atrévete-Te-Te - Calle 13

Atrévete-te-te, salte del
closet Destápate, quítate
el esmalte Deja de
taparte
Que nadie va a retratarte
Levántate, ponte hyper
Préndete, sácale chispas al
starter
Préndete en fuego como un lighter
Sacúdete el sudor como si fueras un
wiper Que tú eres callejera, Street
Fighter

La sílaba “te” tiene la función de resaltar ciertos tiempos del ritmo de cumbia. Cabe resaltar que es una sílaba con una consonante explosiva (t) y por ello le da la intención de fuerza y acento cada vez que se pronuncia. Otra manera de analizarlo sería como un sonido onomatopéyico que apoya el golpe de la tambora en diferentes tiempos del compás de la siguiente manera:



A- tré - ve - te - te - te sal - te del clo - set Des -
 tá - pa - te quí - ta - te el es mal - te
 De - ja de tra - tar - te que na - die va a re -
 tra tar - te le - ván - ta - te - pon - te hy -
 per.

Una de las representaciones más claras de la onomatopeya la podemos encontrar en las músicas de la costa del pacífico colombiano, donde se utilizan palabras que no siempre tienen un significado específico, sino, que resulta llamativa su sonoridad tal vez, por el efecto percutado el cual se adapta fácilmente a los ritmos de la región.

Bullerengue “Paí lereo Pabla pa la”

Ya ya le decía, ya ya le decía

Haya Pabla Florez, que cuando

muriera cuando ella muriera,

Pabla cantaría Palerelo pabla pa la

cuña ya ya Palerelo pabla pa la

cuña ya ya

Sonidos como “ya ye”, “ya ya”, “ay ay ay”, “oioio”, “wepa”, “lei le le le le le”, “ombe”, “alelé” son comunes en estos cantos tradicionales. También es común que corten las palabras para que puedan caber en la frase musical sin que se sienta forzado. Por ejemplo, en una canción llamada María la baja, todo el tiempo se canta “María la ba”

Análisis Organológico

La organología desde la incorporación del paisaje sonoro musical

No existe un testimonio preciso de cómo nace un nuevo instrumento musical en determinado territorio, pero sí se deduce que el paisaje sonoro influye en las características tímbricas y estructurales de los mismos. En algunas comunidades indígenas se adora a los dioses de la naturaleza, como el sol, la luna, la lluvia, el agua, entre otros; y para llamar a la lluvia, por ejemplo, construyen con un tubo de madera y diferentes tipos de semillas un instrumento que simula el sonido de la lluvia. Así mismo, el canto con caja en Argentina, tiene una connotación espiritual, y la caja con la que se interpreta los diferentes tipos de canto, representa una conexión directa con la tierra. Las vibraciones que se producen con la membrana del tambor tienen la función de transportar la energía.

Del tiple, se sabe, por ejemplo, que es una transformación de la vihuela española, pero la manera en que se interpreta es un legado totalmente distinto. Al escuchar las acentuaciones características de este instrumento como la técnica del aplatillado, surgen diferentes hipótesis al respecto. Se sabe que el baile y la música estaban muy de la mano en las festividades de los campesinos, y también se conoce que muchos de los bailes típicos de

la región andina utilizan el zapateo en la modalidad de baile en pareja, resaltando los acentos de las canciones al bailar.

Conociendo el deseo de proyectar fuerza y energía a través de los instrumentos, el tiple se convierte en una herramienta eficaz para suplir las necesidades percutidas en un formato pequeño y sin tanta proyección sonora como lo es el típico trío andino colombiano.

Resulta relevante para este trabajo hablar de cómo los cantautores han creado su música a partir de elementos que componen su territorio, específicamente, las herramientas sonoras disponibles en el medio para componer sus obras: los instrumentos musicales. El arte del cantautor está impregnado cultural, social, y estéticamente de su territorio, así como las referencias e influencias musicales cumplen un papel importante en su manifestación artística.

Para reconocer los rasgos del estilo de un artista es necesario indagar en las influencias que tuvo a lo largo de su vida y además las que proceden de músicas tradicionales de su entorno.

Ejemplos de influencias organológicas en músicas de cantautor

Un ejemplo particular es el repertorio producido en torno a las influencias del son jarocho. Este es uno de las decenas de ritmos que surgieron del mestizaje de las culturas, así mismo, la jarana jarocho es uno de los instrumentos típicos de este género, el cual tiene una descendencia de la guitarra española. Las jaranas corresponden a versiones populares novohispanas de la guitarra española y compartieron con ésta algunos principios

constructivos, plantea el investigador Gustavo Mauleón Rodríguez. (Carrizosa, P. 2017). El son jarocho se popularizó en el territorio de Veracruz, México, y a medida que surgían nuevos artistas, surgían músicas permeadas por sus tradiciones y otras características modernistas. Natalia Lafourcade utilizó en su álbum *Musas*, la Jarana para uno de sus temas: *Mi tierra veracruzana*, canción que exalta la tradición de este género musical, pero a la vez contiene otros aspectos que lo hacen diferente al Son Jarocho tradicional. Café Tacvba y Caifanes son dos bandas de rock mexicano que han utilizado este instrumento en sus grabaciones. (La esfera musical, 2021) Por ejemplo la canción *La muerte chiquita* posee estas características; aunque el género es rock, hay pasajes en los que se escucha el ritmo de vals y algunas melodías con la jarana, ambos recursos son característicos de la música mexicana.

Y aunque la jarana jarocho tiene raíces europeas por su descendencia directa de la guitarra, se pueden encontrar instrumentos que poseen también raíces indígenas; por ejemplo, el bombo legüero, que es un instrumento de percusión presente en músicas del sur de América. En esta zona se han formado algunos géneros en particular como la chacarera, donde se puede destacar a Mercedes Sosa y su canción *Viento Duende*. En la zamba argentina se puede apreciar este ritmo constante marcado por el bombo. Este instrumento ha tenido una gran relevancia para muchas culturas nativas, y varias composiciones lo nombran describiendo sus características físicas y sonoras: *A mi Legüero Querido*, *Para mi Bombo Legüero* y *El Bombo Legüero*.

Son pocos los instrumentos occidentales actuales que no tengan ascendencia europea, y muchos de los que se consideran, por ejemplo, propios de América latina, se han

visto influenciados por la cultura europea. Un ejemplo ilustrativo es el tiple, instrumento nacional colombiano de la zona andina, que se utiliza para interpretar géneros como el bambuco, pasillo, guabina, torbellino, rumba criolla, merengue campesino, entre otros. Uno de los cantautores que se ha dedicado a componer música tradicional colombiana y a implementar el tiple como instrumento acompañante por excelencia es Gustavo Adolfo Renjifo. Aunque sus composiciones tienen influencias tradicionales, Renjifo lleva la ejecución de este instrumento a un nivel de gran destreza, donde desarrolla ritmo, melodía y armonía con variadas técnicas y recursos dinámicos. En su canción *Volvió el amor*, combina dos ritmos colombianos (pasillo y joropo) para hacer un “*Pasillo joropeado*”, como él mismo lo llama, en donde se pueden evidenciar las características mencionadas.

La guitarra como instrumento transversal y su expresión en los distintos territorios

A lo largo de la historia del cantautor, la guitarra ha cumplido un papel fundamental en esos repertorios. Es un instrumento versátil y accesible para la mayoría. En ella se pueden ejecutar armonías, ritmos y melodías de cada territorio. En la actualidad sigue siendo igual de relevante para la composición de la música de cantautores, y ya no se puede decir que pertenece más a un lugar que a otro. La mayoría de los géneros latinoamericanos se pueden interpretar con guitarra. Comenzando desde el extremo sur en Argentina, la zamba, el tango, el bolero argentino, la cumbia argentina e igual de importante mencionar al Rock argentino que tuvo una gran influencia en las músicas posteriores. En Chile cabe destacar la cumbia chilena, la cueca y el repertorio de Violeta Parra. En Brasil la guitarra es el instrumento por excelencia, creando géneros que se pueden alejar un poco de los demás del continente, tal vez por la diferencia del idioma y por lo tanto de la musicalidad, tales

como la samba, bossanova, choros, axe, baião, músicas de viola caipira, entre otros. En Perú, el landó, el huayno; en Paraguay la guaranía, en Colombia, las músicas andinas, en Venezuela el joropo, el merengue y el vals.

La guitarra se ha re contextualizado enormemente, y aunque hay culturas que se han dedicado a explorar más sus posibilidades sonoras, como lo es la cultura brasileña; no cabe duda de que este instrumento ha sido testigo del nacimiento de cientos de géneros, siendo un instrumento presente en más de la mitad de los géneros latinoamericanos creados hasta el momento.

Análisis Performático

La *performance* es una parte importante en el trabajo del cantautor. Esta debe tener coherencia con el discurso que se pretende transmitir. Por ejemplo, si se toma como referente a uno de los cantautores con más participación en los movimientos sociales de américa latina del siglo XX, el artista brasileño Chico Buarque, y se analiza cómo fue su comportamiento durante las marchas y protestas, y a la vez se observan algunas puestas en escena de conciertos, se encuentra una gran afinidad entre el contenido de sus letras, el tipo de música que interpretaba, la ropa que utilizaba, los espacios donde regularmente cantaba, y cómo se dirigía hacia su público. En la mayoría de sus presentaciones se encuentra una misma performance: guitarra y voz como centro de atención. Él se viste generalmente con camisa y pantalón, sin maquillaje y sin gestos exagerados hacia el público presente. Esa es la performance que caracteriza a Chico Buarque, y aunque no se puede negar la incidencia de sus letras y su música en los movimientos de aquella época, es cierto que su forma de ser,

de relacionarse con los demás y de actuar en el escenario, es un complemento importante para el reconocimiento que adquirió por parte de la sociedad brasileña y el mundo. En este sentido cabe mencionar a otros artistas que se han destacado por un performance sencillo pero cautivador. Mercedes Sosa, quien regularmente cantaba en escenarios pequeños, con un formato pequeño de músicos, pero que lograba un gran impacto visual, también en parte, y esto es importante resaltarlo, la energía que estos personajes transmiten en el escenario crea este gran sentido de admiración por parte del público presente.

Silvio Rodríguez y Violeta Parra también se caracterizan por una performance sencilla. Basta con la guitarra y la voz en un concierto de miles de personas para crear euforia y emoción.

Puede que la performance llevada a cabo por los artistas mencionados anteriormente sea característica de la época y el lugar en el que habitaron el mundo. El avance de la tecnología ha impactado fuertemente todas las ramas del conocimiento y la manera en que las personas viven cotidianamente. La performance de un artista no se queda por fuera de esta lista. En un momento histórico donde el artista puede tener a su disposición un gran escenario, con luces inteligentes, ingenieros de sonido, consolas con capacidad para grabar y ecualizar decenas de instrumentos, bailarines que crean una coreografía perfecta para la canción, y muchas otras personas de logística que están atentos para que todo salga bien; la performance adquiere otra dimensión.

Esto no quiere decir que una performance sea mejor que otra, simplemente son diferentes teniendo en cuenta el contexto y la intención de lo que se quiere transmitir.

Se puede plantear que el cantautor moderno se ha transformado desde la performance, aunque no todos los cantautores podrían aplicar para esta afirmación. Por ejemplo, Marta Gómez, importante cantautora colombiana con reconocimiento

internacional, se caracteriza por realizar una performance sencilla, casi siempre, con guitarra y voz. Esto no quiere decir que en un gran teatro no aproveche las herramientas que le brinda el medio actual, y utilice luces, coristas, músicos acompañantes, ingenieros de sonido, entre otros. Sin embargo, lo que resalta en esta cantautora es su sencillez en el momento de sus presentaciones, y su misma esencia va acorde con lo que muestra y representa en su música y letras.

Por otra parte, hay artistas que, han incluido en su performance otro tipo de artes, y se vuelve tan importante para su discurso, que performance y música se unen para hacer un arte integral. Si se menciona a Queen, una de las bandas más importantes de Estados Unidos de finales del siglo XX, se entiende que muchas de las canciones fueron compuestas por el cantante Freddy Mercury, quien toca piano y canta al mismo tiempo, y que, aunque sus canciones por sí solas ya son arte, a la hora de mostrarlas en el escenario se ven permeadas por otras artes en el momento. En su último concierto se puede observar cómo está cantando y tocando el piano, y luego se pone de pie para interactuar con el público. El baile, la sincronía en los movimientos, la interacción con el público; todo ello requiere una planeación diferente a la música y letra, y simplemente es, desde otro punto de vista, un arte nuevo. Otra cantautora moderna estadounidense que cabe mencionar es *Taylor Swift*, compositora e intérprete de piano y guitarra. Esta es una de las artistas que lleva a cabo un performance desde el baile y la actuación. En muchos de sus conciertos está tocando guitarra, y alguien la recibe para que ella continúe bailando junto con las bailarinas en la coreografía planeada.

En los anteriores ejemplos, el *show* que se realiza tiene una temática acorde a lo que se está escuchando, por ejemplo, si la canción se llama *Red*, el color rojo debe estar

presente en el escenario, y debe ser resaltado de alguna manera. Sin embargo, existen otras performances modernas que intencionalmente quieren utilizar la estética de otros géneros musicales y no se encuentra una coherencia entre lo que se escucha y lo que se ve. Los artistas también hacen esto con el propósito de ir en contra de lo establecido, de demostrar que el arte, si es una expresión del ser humano, no debe estar condicionada a ser siempre de determinada manera. Un claro ejemplo de esto es la presentación de Karol G: *Live (The Rockstar Summer Spotlight Concert Series)*, y aunque el nombre de este *show* tiene la palabra *Rockstar* muy clara, invitaron a una artista de género urbano, también porque en la modernidad se ha mostrado la intención de unir géneros musicales y estéticas de diferentes partes del mundo. Otro ejemplo puede ser el de la cantante *Billie Eilish*, quien tiene canciones que son románticas en estilo pop, y sin embargo, ella actúa en el escenario con ropa ancha, colores fuertes como verde fosforescente, cadenas grandes, tenis y abrigos grandes, entre otros accesorios.

La performance, aunque no define el trabajo principal del cantautor, tiene una gran influencia en el discurso que se quiere transmitir al espectador. Hoy en día, muchos cantautores modernos le dan una gran relevancia al acto performático, y se vuelve una parte inseparable de su obra artística.

Composición de Cuatro Piezas Musicales

Amapola Azul

Descripción analítica

Amapola Azul es una obra compuesta para formato de piano y voz, que tiene influencias del pop, rock (específicamente influenciada por el estilo de la banda Queen), además, de células rítmicas de algunos géneros latinos como la milonga y el bossa-nova. Cabe mencionar que la parte del piano posee influencia del repertorio clásico para piano.

Es común escuchar en el pop el desplazamiento del acento dentro del compás, causando un ritmo generalmente sincopado desde la voz, el piano, la guitarra y otros instrumentos. Esta pieza tiene influencias de cantantes como Ed Sheeran, Taylor Swift, Harry Styles, Charlotte Cardin, entre otros.

Photograph - Ed Sheeran

Arranged by
MARK BRYMER

Words and Music by ED SHEERAN*
and JOHN McDAID

Introspective (♩ = ca. 112)

E A(add9)

Piano

* Sheeran, E; MacDaid, J. (2015) Photograph (Mark Brymer, versión para piano)

Amapola Azul - Sofía Giraldo

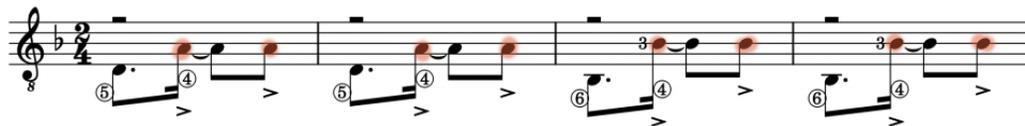


Se puede apreciar la síncopa entre el segundo y tercer tiempo de cada compás, recurso presente en la obra analizada. Otro aspecto que se puede mencionar respecto al ritmo es la utilización de los acentos característicos en la milonga, teniendo en cuenta que los acentos en la milonga son 3-3-2 y en Amapola Azul se utiliza 3-2-3.

Milonga - Jorge Cardoso

Milonga

Jorge Cardoso



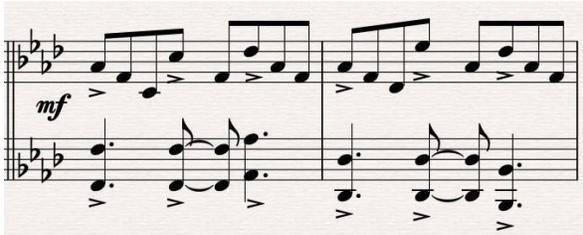
**

* Giraldo, S. (s. f.). Amapola Azul [Ilustración]. En *Sibelius*

** [Ritmo de milonga]. (s. f.). <https://escueladeguitarraclasica.com/el-choclo-y-milonga-ritmos-escondidos>

*** Giraldo, S. (s. f.). Amapola Azul [Ilustración]. En *Sibelius*

Amapola Azul - Sofía Giraldo



El coro de la obra comienza con una melodía que se expone por primera vez. Para darle la intención que pretende el piano imita la melodía doblando octavas en cada mano.

Amapola azul - Sofía Giraldo (coro)

Armonía y forma

La pieza comienza en la tonalidad de Do mayor (del compás 1 al 46), realiza una transición (del compás 47 al 58) en la tonalidad de Fa menor con los acentos mencionados anteriormente, y continúa con el coro en La bemol mayor (del compás 59 al 86); en esta parte de la canción se realiza un movimiento de medio tono ascendente llegando a La

* Giraldo, S. (s. f.). Amapola Azul [Ilustración]. En *Sibelius*

mayor. Luego, se presenta el puente dos (del compás 87 al 94) en la tonalidad de B bemol mayor únicamente por cinco compases para pasar a la dominante de Do mayor y regresar al mismo motivo armónico y melódico del comienzo de la pieza (del compás 95 hasta el final)

Forma: A - B - C - D - A'

Análisis poético

Amapola azul hace referencia a la mujer que nace en un contexto latinoamericano y aprende a sobrellevar los problemas de la vida para, al final, florecer.

Durante toda la canción se hace una metáfora con una flor (la amapola azul) que es escasa y solo florece por temporadas en el Himalaya y otros territorios cercanos. Se utiliza este tipo de flor para hacer referencia a su valor, fragilidad, belleza y escasez.

Generalmente encontramos estrofas compuestas por cuatro versos, donde riman 1 y 2, 3 y 4; ó 1 y 3, 2 y 4.

Como una flor que nace
exuberante Como la vida
misma tan incesante
Que a veces se marchita con las
heridas Mas con el tiempo nace
otra semilla*

* Cuarteta con rima entre 1 y 2 (rima consonante), 3 y 4 (rima asonante)

Amapola azul no te cierres en
fragilidad Amapola azul crece y crece
sin mirar atrás Si el pasado a tí te
entristece puedes esperar
Que el amor que llega y florece te encaminará*

Explosiones

Descripción analítica

Explosiones es una obra compuesta en formato de piano y voz. Tiene influencias del género pop de cantantes como Birdy, del piano expresivo del romanticismo y de otras fusiones de géneros como el indie, el pop electrónico, la balada pop, entre otros. En ella se aprecian contrastes entre pasajes minimalistas y movimientos de semicorcheas ininterrumpidos.

Predomina el movimiento cromático. En cuanto a la intención de la obra se destaca la magia y el misterio por su sonoridad dórica, la cual evoca una atmósfera un poco oscura y antigua.

En esta canción se emplean acordes arpegiados en el registro agudo del piano, característica que se encuentra en algunas canciones de la cantante Birdy.

* Cuarteta con rima entre los versos 1,2, 3 y 4 (rimas asonantes)

Skinny Love - Birdy

$\text{♩} = 76$

Voice

Piano

mp

With Pedal

(Birdy, 2017)

Explosiones - Sofía Giraldo

- to más a den - tro hay lu - ces

(Giraldo, 2022)

Otra característica presente en esta canción es el uso constante de corcheas, dividiendo el acorde en dos notas (tiempo fuerte) y una nota (contratiempo), recurso utilizado en la balada pop.

People Help the People - Simon Aldred

1. God knows what is hid - ing in those weak and drunk - en hearts. Guess he kissed.

2. God knows what is hid - ing in this world of lit - tle con - se - quence. Be -

vocals 8vb throughout

(Aldred, s.f.)

Explosiones - Sofía Giraldo

con u - nos le - ves mo - vi - mien - tos se u - nen...

(Giraldo, s.f.)

Armonía y forma

Esta pieza tiene como eje central la nota fa sostenido (F#). Utiliza las tonalidades de fa# mayor, fa# menor y fa# dórico. La obra no está encasillada en un género musical específico. Se desarrolla entre arpeggios y acordes con diferentes ritmos a lo largo de su ejecución, además posee una métrica estable de dos cuartos (2/4) durante toda la pieza. Posee una armonía sencilla que se desarrolla en los grados de la escala, y algunas veces utiliza interdominantes para tonizar a ciertos grados, regresando rápidamente su tonalidad axial.

Aunque es una canción que tiene fuertes influencias; desde pop, rock y otros subgéneros. La estructura que se lleva a cabo difiere un poco de la estructura tradicional utilizada en los géneros mencionados. Una de las estructuras más utilizadas es la siguiente:

Introducción - estrofa 1 - coro - estrofa 2 - coro - puente - coro

Canciones como *Bad habits* de Ed Sheeran y *Lover* de Taylor Swift tienen esta forma. A veces varía entre el verso y el coro para hacer un pre-coro.

La canción Explosiones posee la siguiente forma:

Introducción (A) - estrofa (B) – coro (C) – transición (D) – pre-coro (E) - coro (C) - transición (D)- pre-coro (E) - coro (C) - coda (F).

En la partitura se podría referenciar así: La introducción va desde el compás 1 hasta el compás 10, luego, el primer verso comienza en el compás 11 y se desarrolla hasta el compás 32. El coro abarca desde el compás 33 al 49. El puente abarca desde el compás 50 hasta el 61. El pre-coro va desde el compás 62 hasta el 71. El segundo coro está en el compás 72 hasta el 88. El puente dos está desde el 89 hasta el 100, el segundo pre-coro abarca desde el compás 101 hasta el 111, y el último coro va desde el compás 112 hasta el 116 desarrollándose sólo hasta la mitad. Para finalizar se realiza una pequeña Coda con *ritardando* para dar la sensación de finalización.

Análisis poético

Esta canción habla de las emociones que sentimos los seres humanos en las relaciones con los demás y con nuestro entorno. Se le puede llamar explosiones de sentimientos a lo que embarga al ser humano cuando se enamora: alegría, motivación,

empatía, excitación, paz; y también algunas emociones negativas: tristeza, celos, ausencia, apego y melancolía. Así, el ser humano se debate entre sus emociones y termina inclinándose por algunas específicas. Por otro lado, pretende reflexionar sobre momentos y personas que están presentes en la vida y que pueden brindarnos más amor, felicidad y magia de la que podemos observar de manera superficial. Esta pieza es una invitación a reflexionar sobre todos estos sentimientos que nos abordan en la vida cotidiana y ser más conscientes de ellos.

Verso 1

Un día me desperté con la ilusión de entender

Porque algunas cosas parecen tocar, remover lo que llevo

dentro Algunos gestos que llegan parecen tan mágicos

Que a veces me toman por sorpresa se sumergen en lo profundo de mi ser

Comienzan con vueltas y vueltas

El texto no tiene una estructura simétrica, se desarrolla en cambio, como una narración en prosa. No posee rimas consonantes o disonantes a excepción del pre-coro y coro.

Magia sutil

Descripción analítica

Magia Sutil está influenciada por las estructuras rítmicas del joropo y bambuco en 3/4 y 6/8 respectivamente. En la guitarra predomina el uso de arpeggios. También se desarrollan melodías secundarias que acompañan a la voz.

Esta pieza surge del deseo de utilizar ritmos característicos de Colombia transformados y complementados con otros recursos sonoros. En principio la intención era utilizar las bases rítmicas del pasillo y el bambuco, pero la canción adquirió otras formas a medida que se fue creando.

Una de las características musicales que se asocia con el joropo, es el acento en la segunda corchea del primer y tercer tiempo del compás. Regularmente el arpa llanera es la encargada de ejecutar los arpeggios, que en este caso se harán en la guitarra.

Magia Sutil - Sofía Giraldo

9 Verso 1

i - ba ca - mi - nan - do el

(Giraldo, 2022b).

En el coro se pasa a un compás de 6/8 para llevar a cabo el ritmo de bambuco con algunas variaciones. En la canción se procura mantener el aire de los ritmos mencionados anteriormente, pero no tiene relación con las formas tradicionales.

Magia Sutil - Sofía Giraldo

Coro

e - llos no sa -
po - bres al - mas

f

(Giraldo, 2022b)

En la sección del coro, la voz superior de la escritura en la guitarra va al unísono con voz, con la intención de resaltar la melodía, y los bajos son constantes para darle la fuerza que se pretende alcanzar. El patrón rítmico que se está ejecutando en la línea del bajo puede verse como una hibridación entre el ritmo de pasillo y bambuco, ya que comienza con la tradicional corchea seguida de una negra, típica del ritmo de pasillo, mientras que en las dos últimas corcheas del compás realiza una negra, célula característica del bambuco en guitarra.

Armonía y forma

La pieza está en la tonalidad de la mayor (A). Los acordes que más utiliza son: Aadd6, Bm, Bm/D, Bm/E, F#7, Bm7, Dm/B, D9, Dm9, E7, G#9, Asus4. Como se puede observar, esta canción se caracteriza por el uso de acordes con suspensiones 2 y 4, además el uso de extensiones de novena y trecena. Todo ello aporta una sensación de flotabilidad, teniendo en cuenta, además, que solo va una vez al final de cada coro a la dominante de la tonalidad. La única tonización que realiza es al segundo grado con su respectiva dominante (F#7- Bm7) y aunque en un punto de la canción hace G#9, con la sensación de que se dirige a C#m, termina resolviendo en Asus4, lo cual se podría interpretar como una cadencia rota.

La forma de la canción está compuesta por tres partes: A es la introducción que va desde el compás 1 al 8. B hace referencia a la estrofa 1 que va desde el compás 9 al 66. C es el coro que va desde el compás 67 al 106. La estrofa 2 que se representa con B' va desde el compás 107 hasta el 132. Luego se repite el coro exactamente igual y al final se expone nuevamente el motivo de A. El resultado de la forma sería el siguiente:

A - B - C - B' - C - A

Análisis poético

La canción es una crítica a la vida automatizada. Hace referencia a los momentos que vivimos de una manera inconsciente, y que por el sistema en el que estamos inmersos, nos limitamos a realizar las tareas diarias como unas máquinas, y cuando un día nos damos cuenta, se ha ido más de la mitad de nuestra vida en tareas diarias que no nos gustaba

ejecutar. Por ello la pieza es una invitación a detenernos un momento y mirar si estamos aprovechando nuestra pequeña estadía en este planeta de la manera que queremos, o si estamos haciendo algo para valorar lo que somos y construir lo que queremos hacer.

Iba caminando al
ritmo Tiempo
imaginario circular En
una ciudad que sueña

Lo que me separa del
juego Casi lo puedo
tocar
Si no tengo prisa
entiendo Que nada me
puede lastimar

En el anterior fragmento de la letra hay una rima disonante entre los versos 1, 4 y 6; y una rima consonante entre los versos 2, 5 y 7. Es poco usual ver una estrofa con 7 versos en una canción, sin embargo, este ejemplo no cumple con las características de una séptima dentro de las reglas de la poesía.

Canción para dejar el miedo

Esta pieza musical se desarrolla en aires de bambuco, ritmo de la zona andina colombiana. Está en la tonalidad de La mayor y utiliza algunas tonizaciones cortas. La melodía que desarrolla durante la introducción y los versos tiene un acento en la cuarta corchea del compás, teniendo en cuenta que toda la canción posee una métrica de 6/8. Esta canción tiene dos movimientos melódicos predominantes en la guitarra; el primero es descendente formados por cuatro notas: do#, si, la y sol#, todas ellas en seis corcheas de duración; y el segundo movimiento es ascendente de tres notas: do#, re y mi, con la misma duración exceptuando la última nota.

Estos dos motivos melódicos se encuentran en la introducción, en los versos 1 y 2, y en la Coda.



(Giraldo, 2022c)



(Giraldo, 2022c)

En cuanto al proceso compositivo se puede mencionar que no se comenzó con la intención de componer una canción con aires de bambuco; a medida que se fue desarrollando la pieza, se adquirieron más elementos del bambuco tradicional sin dejar elementos de otras músicas como la balada pop y el indie.

Armonía y forma

En esta canción se pueden observar varios préstamos modales y acordes de paso ajenos a la tonalidad axial, aunque durante la mayoría de la pieza utiliza grados pertenecientes a la escala.

La canción comienza con un acorde de Asus2 en arpeggio, cambiando una de las notas del acorde para hacer una melodía. Algo característico de esta canción es que utiliza varios acordes con suspensiones y adiciones: Eadd6, Asus4-3, Asus2, Asus2add6, Dmaj7add6, G/A, A/B y D#9. Para el coro se utilizan dos tipos de ritmo, el rasgueo que transmite una intención más fuerte, y luego, para bajar la intención, ritmo de bajos y acorde combinados.

Esta pieza musical consta de cuatro partes. La primera es la introducción que va desde el compás 1 hasta el 8. Continúa el verso 1 (A) que abarca desde el compás 9 hasta el compás 75. El primer coro (B) se presenta en el compás 76 hasta el 110. Se repite la forma del verso 1 con algunas variaciones (A`) desde el compás 111 hasta el 147. Después se regresa a la parte del coro (B) exactamente igual, y por último se realiza una Coda (C) que abarca desde el compás 148 hasta el final.

Análisis poético

Todas las personas tienen miedo. Los miedos varían de sujeto en sujeto, pero el simple hecho de estar vivos nos hace experimentar este sentimiento. Esta canción es un canto para soltar todo aquello que nos impide expresar el máximo potencial en la vida

diaria. El miedo puede ser la principal razón por la que una persona no logre sus objetivos, y esta canción nace como un apoyo, primero a mí como persona y artista, y para los otros, que también están tratando de ser la mejor versión de sí mismos.

En la siguiente frase de la canción: “Voy a comenzar a investigar en mí”, se hace una invitación a realizar un análisis introspectivo en el momento en que surgen esos sentimientos negativos, revisar cuál es la fuente, de donde surgen y como se pueden cambiar.

Y será
Que miro para atrás y luego
pienso Que cambiar el rumbo
podría Valerme lo que llevo
Y tal vez
Me siento atrapada muy
adentro Con ganas de
expresarlo y gritarlo A los
cuatro vientos

La letra del coro tiene la característica de utilizar, al final de la frase, palabras con la letra “o” en la última sílaba, a lo cual se le podría denominar rima asonante.

Cabe resaltar que en algunas partes de la voz se realizan patrones rítmicos y movimientos melódicos típicos del bambuco:



Conclusiones

La figura del cantautor siempre ha estado presente en la sociedad, ha avanzado con ella y se ha transformado según las necesidades del medio. Desde los juglares y trovadores hasta los cantautores modernos, el cantautor se adapta a las circunstancias y recontextualiza su obra según las necesidades expresivas de cada momento.

No se puede encasillar al cantautor en un solo género o estilo musical. La definición que se tomó como base en este trabajo, considera que este es un intérprete de música que casi siempre canta y se acompaña de un instrumento armónico; el resto de aspectos puede variar, tal como si está acompañado con otros músicos o no, si interpreta pop, rock o baladas, o si sus letras hablan de amor o revolución. El cantautor es libre de explorar sonoridades y estilos. La misma definición de cantautor debe avanzar con el contexto, siendo incluyente con las nuevas formas de expresiones artísticas que surgen en este campo musical.

En los trabajos que se citan como referentes para este trabajo se analiza la obra del cantautor desde diferentes perspectivas. Se encontraron diferentes tipos de análisis y reflexiones, haciendo más énfasis en los contextos sociales, políticos y poéticos. Las referencias consultadas hacen menos hincapié sobre aspectos musicales como la armonía, melodía, aspectos rítmicos y organología. Es de suma importancia hablar sobre estos aspectos para entender técnicamente la obra del cantautor y partiendo de estos enriquecer las posibilidades creativas en el quehacer como cantautora. Este proyecto de investigación pretende aplicar en gran medida los conocimientos musicales adquiridos durante el pregrado.

El análisis de aspectos musicales, poéticos, organológicos y performáticos en la obra de los cantautores se convirtió en un aporte significativo en cuanto a las aplicaciones de nuevas herramientas en las canciones creadas para este trabajo. El proceso de creación requiere una constante construcción de ideas musicales y poéticas. Pensar en una canción con letra implica pensar en dos artes a la vez. Analizar los aspectos poéticos fue de gran ayuda para la elaboración del texto en las canciones. Las ideas de la estructura, la comprensión de las figuras literarias que se estaban utilizando, entender dónde comienza un nuevo verso y como se dividen las frases según la música, fueron un punto importante para estructurar mejor la obra en la mente a la hora de interpretarla. Gracias a la búsqueda de nuevos recursos musicales se pudo reflexionar sobre aspectos que pueden ser aplicables en el proceso creativo. Analizar el aspecto organológico y el *performance* me ayudó a comprender mejor los recursos utilizados por cantautores a lo largo de la historia y las diferentes personalidades que se han expuesto en el campo musical, entendiendo cómo la organología, la cultura y la costumbre de una comunidad influyen en el pensamiento del artista, y a su vez, en el *performance* que lleva a cabo.

Analizar las obras compuestas para este trabajo aporta una valiosa reflexión sobre lo que ha sido la construcción sonora particular como artista. Implica darse cuenta cuáles han sido las influencias directas o indirectas de la música con la que he tenido contacto, ser consciente de la utilización de células rítmicas y melódicas de determinados estilos, y de la implementación de armonías y texturas características de un periodo histórico.

Sabiendo la gran influencia que tiene el territorio que se habita en la obra del cantautor, se entiende la presencia de la música andina colombiana en algunas de mis canciones, y esto

invita a la exploración de otros recursos sonoros que pueden ser transformados desde el surgimiento de nuevas obras.

Con las anteriores reflexiones se pretende hacer, de la creación, un acto cada vez más consciente, donde el artista pueda tomar herramientas a propósito para enriquecer el acto creativo.

Bibliografía

- Albarrán, J. (2019) Bob Dylan's 'A Hard Rain's a-Gonna Fall': Análisis estructural y estilístico de una ruptura poética en el estándar del folk tradicional norteamericano. *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, (18), 39-47
- BBC Mundo. (2016,13 de octubre). *Seis letras de canciones de Bob Dylan que muestran la poesía por la que ganó el Nobel de Literatura 2016*. BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37644233>
- Bezerra de Meneses, A. (2002). *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. Ateliê editorial.
- Chico Buarque. (1970) Agora Falando Serio. En *Chico Buarque de Hollanda N°4*. Cara Nova Editora Musical Ltda.
- Chico Buarque y Tom Jobim (1968) Sabiá. *Retrato Em Branco e Preto*. Produções Fermata.
- Concha Molinari, O. (1995) *Violeta Parra, compositora*. Revista Musical Chilena.
- De la Coba, P. (26 de enero de 2018) *Natalia Lafourcade: "Musas es un homenaje al folclore latinoamericano"*. Periódico El Ibérico.
- Dossi, Jorge, Dunan, Fernando (2017). *Cantautores argentinos en las décadas del 60 y 70. Aportes de una trova inquieta*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.
- Izquierdo Miller, I. (2002) Ecos modernistas en Silvio Rodríguez. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (22)
- León Ojeda, N. (2004) *La importancia de los aspectos rítmicos y otros componentes en el análisis literario y musical de la obra de los cantautores cubanos*. El Guiniguada.

López Cano, R. y San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música*. Conaculta, Fonca.

Lugo Rodríguez, A. (2010) *Latinoamérica un sendero donde duerme la esperanza: Estudio de cinco canciones representativas*. Scielo: revista de investigación, Venezuela.

Montenegro Dos Santos, T. (2019) *Reflexões sobre a cantautoria latinoamericana estudo sobre Natalia Lafourcade e suas Musas*. Foz do Iguacu. Consultado el 27 de febrero de 2021.

Orduz Samudio, V. (2019) *Composición de 3 canciones inspiradas en el estilo lírico del álbum 12 segundos de oscuridad de Jorge Drexler y en recursos musicales utilizados por Esperanza Spalding en su disco Esperanza*. Universidad El Bosque, Bogotá.

Pancani, D; Canales, R. (1999) *Los necios, conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Editorial LOM.

Torres Alvarado, R. (2004) Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista musical chilena*, 58(201), 53-73 <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902004020100003>

Torres Blanco, R. (2005) “Canción protesta”: Definición de un nuevo concepto historiográfico. *Cuadernos de historia contemporánea*, 27, 223-246.

Velasco, F. (2007) *La nueva canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición*. Presente y pasado. *Revista de historia*. Consultado el 14 de marzo de 2021.