



LA IRREGULARIDAD RÍTMICO-MÉTRICA EN EL ROCK. ANÁLISIS DE ALGUNOS CASOS Y POSIBLES CLASIFICACIONES.

Santiago Coria, Juan Pablo Gascón, Santiago Romé.
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen

Los interrogantes aquí planteados surgen en el marco de la actividad docente de la Materia Producción y Análisis Musical III, perteneciente a las carreras de Licenciatura y Profesorado en Música Popular de la Facultad de Artes (UNLP), implementadas a partir del año 2008. En el presente trabajo nos proponemos realizar un análisis en torno a la irregularidad rítmico-métrica (presencia de compases irregulares y/o de amalgama, agrupaciones acentuales de más de un compás que generan desplazamientos métricos, cambios de compás) presente en diferentes corrientes estéticas del Rock, tanto internacional como nacional. Sin pretender abordar la inmensidad que el tema amerita, analiza algunos ejemplos de su uso tanto en partes instrumentales (a modo de riffs), como al interior de secciones cantadas. Ello, con el objetivo de avanzar progresivamente en una posible sistematización orientada al diseño de secuencias didácticas que promuevan la experimentación musical de estas herramientas por parte de los alumnos de la materia, tanto en la realización de trabajos prácticos como en la producción de sus músicas por fuera del ámbito académico.

Palabras clave: Música Popular Urbana Contemporánea, Rock, Canción, Irregularidad rítmico-métrica, experimentación musical.

El Rock, sus antecedentes y primeros desarrollos

Los contenidos principales de la Materia Producción y Análisis Musical III se refieren al estudio de algunos géneros pertenecientes a la denominada *Música Popular Urbana Contemporánea*. Ellos son el Rock, la Cumbia y el Cuarteto. Dicho estudio comprende no sólo la contextualización histórico-cultural de los mismos (tanto en su génesis como en su posterior desarrollo), sino también el abordaje de sus rasgos interpretativos y sintácticos específicos, promoviendo para ello la producción musical a través de la creación no sólo de composiciones y/o arreglos sino también de ensambles grupales que los interpreten.

El Rock, en tanto “Género” es sin duda el más inasible de todos los géneros estudiados. El período histórico en que se desarrolla se inicia en el marco de la Edad Dorada de la segunda posguerra, llegando hasta la actualidad. Si bien y como gran parte de los géneros populares, no puede determinarse un origen puntual, podemos afirmar que es un nuevo tipo de música norteamericana que se consolida hacia mediados de la década del 50, sintetizando influencias de diversas tradiciones que han ido mezclándose a lo largo de la historia de ese país. Fundamentalmente podemos mencionar dos grandes antecedentes musicales que resumimos aquí como Música Country (old time, fiddle music, bluegrass, western swing, hillbilly music, etc.), y como Blues (gospel, spirituals, jazz, ragtime, boogie woogie, swing, jump blues, etc.). Estas



dos grandes corrientes en alguna medida representan, por un lado, a la cultura mestiza desarrollada por los descendientes de los inmigrantes anglosajones (ingleses, galeses, escoceses, irlandeses), generalmente habitantes pobres de zonas rurales y montañosas; y por otro lado a la cultura mestiza de los descendientes de esclavos africanos de las plantaciones del sur de los EEUU devenidos en trabajadores pobres una vez abolida la esclavitud. Si bien esta cuestión excede ampliamente nuestro trabajo, es bueno recordar que estas corrientes musicales que confluyen en el Rock no existieron en forma aislada unas de otras, sino que seguramente y sobre todo a partir del desarrollo de la Industria Cultural (la radio, el disco y el cine) de principios del siglo XX, comenzaron a compartir espacios de difusión y producción, y a gran parte del público que las disfrutaba y compartía. Por este motivo, entre otros, es posible pensar que al profundo mestizaje desarrollado en la etapa colonial entre las tradiciones europeas (fundamentalmente inglesas y francesas), africanas y aborígenes americanas, se sucedieron nuevos procesos de sincretismo cultural producto de la abolición de la esclavitud en 1865, la inmigración masiva de principios de siglo XX (similar a la que ocurrió en nuestro país) y el comienzo de la mencionada etapa de la cultura de masas intermediada por el Estado y la industria cultural. Por estos motivos, y al igual que en nuestra región, las músicas populares que confluyen en el primer Rock 'n Roll si bien pueden poseer semejanzas o conservar algunos rasgos derivados de tradiciones coloniales europeas, africanas o aborígenes, suelen caracterizarse por una gran originalidad probablemente derivada de los largos y profundos procesos de mestizaje mencionados.

Es conocida la relación causal existente entre el surgimiento del Rock y la denominada Edad Dorada que experimentó el primer mundo en la segunda posguerra. En este sentido, uno de los fenómenos culturales más significativos de este período fue la constitución de una subcultura juvenil relativamente autónoma. Esta posibilidad, cada vez más generalizada, de postergar las obligaciones típicas de la adultez, podemos asociarla al proceso que se desarrolla en este período, caracterizado por un gran desarrollo económico con cierto nivel de equidad en la distribución de la riqueza generada, que promovió el ascenso social y una mejora en las condiciones de salubridad. De este modo, grandes sectores de la sociedad podían ejercer esa "moratoria", en la que postergaban las obligaciones más características del mundo adulto: el trabajo y la conformación de una familia. Estos "nuevos" jóvenes empezaban a desarrollar hábitos, códigos y tradiciones propias, que inclusive muchas veces se caracterizaban por cierto grado de oposición a las de los adultos. El Rock 'n Roll representó y acompañó este fenómeno de manera muy nítida. Por supuesto que estas circunstancias sociales fueron diferentes en los países "centrales" o dominantes y en los "periféricos" o dependientes. Y a su vez, la posibilidad de transitar esta suerte de moratoria respecto de las obligaciones de la adultez no era similar para los distintos sectores sociales dentro de un mismo país. Por lo tanto, esta nueva subcultura juvenil, disputada y contradictoria, expresa, materializa y anticipa estos rasgos de época: desde la prosperidad y hedonismo de la sociedad de consumo, hasta los sectores y tradiciones asociados a la población negra (y pobre) del sur de los EEUU y a los hijos de pequeños campesinos pobres de ascendencia anglosajona. Y el rock, si bien fue en sus comienzos un género que derivó de la confluencia de distintas tradiciones musicales mestizas norteamericanas, se exportó a todo el mundo a partir de la posición dominante de los EEUU e Inglaterra, que a su vez encontraron con ello, además de un negocio fabuloso (impulsado por la industria discográfica, la radio, el cine y la TV), un modo de legitimar su propia idiosincrasia y de presentarse ante el mundo como los protagonistas de los grandes cambios de época que interpelaban a los jóvenes.



Luego de este primer desarrollo del Rock y de su propagación internacional, el género comienza a experimentar, hacia mediados de la década del 60, algunos importantes desplazamientos. Uno de ellos tiene que ver con su funcionalidad, ya que la danza va perdiendo cierto protagonismo en detrimento de un Rock que a partir de una cada vez más cuidadosa composición de los arreglos y de las letras, y una ampliación de los estilos compositivos y de los esquemas formales (ya no sólo derivados de la herencia del Blues) comienza a ser pensado también para ser “sólo escuchado”. Otro de los desplazamientos que se producen en el género es de tipo geográfico, ya que la producción de Rock pareciera desplazarse hacia Inglaterra a punto tal que muchos estadounidenses denominan a esta época con el rótulo de “la invasión británica”, a partir del protagonismo y éxito que tienen una gran cantidad de grupos ingleses encabezados por los Beatles y los Rolling Stones. Este segundo momento suele denominarse “Rock Canción”, siendo su mayor característica la experimentación estética cada vez más amplia y abierta (hecho que en aquel momento trascendía a la música y era característico en todas las disciplinas artísticas). Estos grandes cambios estuvieron acompañados y atravesados por otro tipo de desplazamiento, ideológico y discursivo, respecto del modo en que el rock comenzaba a definirse a sí mismo y a las cuestiones que, con cierta vaguedad y/o enormes contradicciones, consideraba valiosas. De este modo ya deja de percibirse como un simple divertimento juvenil-adolescente o como un modo de disfrutar el momento y los placeres asociados a la nocturnidad juvenil. Por lo tanto, en esta nueva etapa comienzan a cobrar importancia ideas como la autenticidad individual y la permanente búsqueda de originalidad (empujada en gran medida por la industria). Fundamentalmente el Rock Canción empieza a aspirar a un status de “seriedad”, a una búsqueda estética que se pretende más profunda y genuina. Lo interesante de estos postulados es que poseen directa o indirectamente un carácter anti-masas o anti-industrial que tal vez representa una parte muy importante de la contradictoria identidad “rockera” a partir de este momento y hasta nuestros días. Según autores como Keightley (2006), este fenómeno estaría vinculado íntimamente a la búsqueda de un arte “auténtico”, que trascienda las demandas del mercado y los gustos impuestos por la sociedad de masas:

“la autenticidad puede definirse como la brújula que orienta a la cultura rock en su navegación por el torrente masivo (...) La preocupación por la autenticidad sirve a la cultura rock para trazar líneas divisorias dentro de las tendencias comerciales de la música popular, fronteras que separan el rock del pop” (2006: 181).

En consecuencia, el género musical más industrializado y masivo de la historia (con el que la industria musical de EEUU e Inglaterra pasaron a dominar el mercado discográfico de casi todo el mundo obteniendo ganancias fabulosas a través de los medios masivos de comunicación) comienza a construir gran parte de su identidad a partir de un discurso que se define como contra-hegemónico o anti-sistema.

La irregularidad rítmico-métrica. Algunos ejemplos y posibles clasificaciones.

El apartado anterior contextualiza el surgimiento de la temática específica de este trabajo. Entendemos por irregularidad rítmico-métrica la presencia de compases irregulares y/o de amalgama, agrupaciones acentuales de más de un compás que generan desplazamientos métricos, y cambios repentinos de compás que se dan aisladamente. En el Rock, la utilización de este recurso compositivo surge en la



segunda mitad de los años sesenta. Su impacto más directo y empírico se asocia a la dificultad para bailar estas canciones, considerando que va a contramarcha del “balanceo”. Sin duda, su utilización en las composiciones es indisoluble del cambio que se estaba generando en la época hacia una música cuya funcionalidad era “para ser escuchada”. La irregularidad rítmico-métrica se vincula directamente a los valores de autenticidad, originalidad y a lo que Diego Fisherman (2004) denominará en su libro *Efecto Beethoven* “la complejidad como valor”:

“(…) hay una idea de arte en particular que, en música, se cristalizó alrededor de la figura de Beethoven y que, a partir de la aparición de los medios de comunicación masiva, alcanzó y transformó a buena parte de las músicas y músicos de tradiciones populares.(…) En esa forma de concebir el arte (la música), que persigue la condición de abstracción (de música absoluta), son esenciales los valores de autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha” (2004: 25-26).

Si bien el Rock contiene desde aquel entonces hasta la actualidad una multiplicidad de corrientes estéticas que han experimentado la irregularidad rítmico-métrica, podría afirmarse que es el Rock Progresivo de los años setenta (con bandas como Pink Floyd, Yes, Jethro Tull, King Crimson, Genesis, Emerson Lake and Palmer, The Who, entre otras) quien ha profundizado notablemente en su desarrollo. Aun así, sus antecedentes pueden rastrearse en la segunda mitad de los años sesenta en bandas que podríamos denominar precursoras en torno a dicha experimentación: The Beatles (con *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* - 1967) y The Mothers of Invention, banda liderada por el estadounidense Frank Zappa (con *Freak Out!* - 1966), entre otras. Suele atribuirse a este rock experimental el haber generado una primera ruptura considerable de las fronteras técnicas y compositivas dentro del género, innovando inclusive en otras dimensiones más allá de la irregularidad rítmico-métrica, como son lo poético, lo tímbrico, lo formal y lo armónico.

A continuación se analizarán algunos ejemplos compositivos donde la irregularidad rítmico-métrica es determinante en la identidad de la obra. Ellos pertenecen a diferentes momentos y corrientes estéticas del Rock, tanto internacional como nacional. Reconociendo la multiplicidad de vertientes que la temática contiene, en este apartado nos proponemos únicamente citar algunos fragmentos de distintas músicas donde el recurso es utilizado, intentando que cada ejemplo alumbré un uso particular y excluyente respecto a los otros. Algunos de ellos se manifiestan en secciones instrumentales (a modo de riffs), mientras que otros lo hacen dentro de secciones cantadas.

All you need is Love (Lennon – McCartney)

<https://www.youtube.com/watch?v=7xMflp-irg>

Publicada como sencillo en julio de 1967, luego formó parte del álbum *Yellow Submarine*. Se destaca por haber sido la primera canción interpretada en vivo a partir de una transmisión mundial emitida en televisión vía satélite, llegando a treinta países y vista por más de 400 millones de personas (el día 25 de junio de 1967).

All you need is love presenta compases de amalgama. Esto último implica, la suma de dos o más compases simples. En este caso, en vez de hablar de un compás de 7/4, a

partir de las particularidades de la frase melódica y el ritmo armónico, se produce la combinación de un compás de 4/4 con uno de 3/4. Este recurso se encuentra en el comienzo del tema, tanto en la introducción como en las estrofas. Luego, cuando viene el estribillo, se mantiene en un compás regular de 4/4.

All You need is love

Lennon/ Mc Cartney

G D Em G D Em D7 G

Love love love. Love love love. Love love

love.

contramelodia
cello.

G D/F# Em

There's no thing you can do that can't be do_____ ne.

G D/F# Em

no thing you can sing that can't be sung_____ .

D7/A D7/G D/F# D/E D D/C D/B D

no thing you can say but you can learn how to play the game It's ea__ sy.

No te dejes desanimar (La máquina de hacer pájaros)

<https://www.youtube.com/watch?v=huuYHRVjJDC>

Al disolverse Sui Generis, Charly García formó La Máquina de Hacer Pájaros, grupo influenciado por los procedimientos compositivos del naciente Rock Sinfónico. No te dejes desanimar fue la tercer canción del lado A del LP *Películas*. Charly compuso la letra y Carlos Cutaia la música y los arreglos de cuerda. El disco se grabó en los estudios ION entre el otoño y el invierno de 1977, y fue editado por el sello Microfón. La producción estuvo a cargo de la banda, con la supervisión de Jorge Alvarez, fundador del sello Mandioca. En la tapa (diseñada por Juan Gatti, célebre ilustrador del rock argentino) se ve a los músicos saliendo del cine, luego de ver la película "Trama

macabra” de Alfred Hitchcock. Una imagen que algunos asocian al contexto sociopolítico que atravesaba nuestro país.

En esta canción, la irregularidad rítmico-métrica se da a partir de la presencia de compases irregulares que van modificándose en cada verso, siendo el texto (y su cantidad de sílabas) determinante en las duraciones de las frases. Se destaca como elemento unificador de las múltiples irregularidades, el cierre de cada frase con un melisma cuya duración es de dos compases de 4/4. En la estrofa 1 (0: 16’), en convivencia con compases de 7/4, pero en la estrofa 2 (1: 20’), que además modula un tono arriba), en convivencia con compases de 7/4, 9/4 y 10/4.

No te dejes desanimar

La máquina de hacer pájaros

Estrofa 1

$\text{♩} = 130$ G F



Nun ca de jes dea brir te, no de jes de re ír te,

3 Em Eb D7



no te cu bras de so le dad

6 G F



Y si el mie do te de rrum ba si tu lu na noa lum bra

8 Em Eb D7



si tu cuer po ya no da más

Estrofa 2

11 **A** **G**

Es tás har__ to de ver los día rios. Es tás har__ to de los ho ra rios.

15 **F#m** **F** **E7**

Es tás har__ to dees tar en tu lu gar _____

19 **A** **G**

Ya noes cu_chas el can to de los ma res. Ya no sue_ñas con ver lin dos lu ga res pa ra

21 **F#m** **F** **E7**

des can sar__ u nae ter ni dad _____

Eras (Juana Molina)

<https://www.youtube.com/watch?v=2Td4w1WYdaQ>

Hasta aquí hemos analizado ejemplos donde la irregularidad rítmico-métrica se desarrolla preferentemente en partes cantadas. La canción “Eras”, de Juana Molina, publicada en el año 2013, propone un tratamiento diferente, caracterizado por la presencia de un riff que se desarrolla en un compás de 7/4, el cual no sufre variaciones durante todo el tema. Así, la estrategia para desarrollar diferentes secciones formales dentro del canción estaría asociada al uso de diferentes rítmicas en el texto cantado en convivencia con el Riff invariable en 7/4, proponiendo al menos cuatro partes claramente identificables.

Eras

Juana Molina

$\text{♩} = 220$ Intro x 10

Melo

Riff

Ostinato en Fm dórico

Parte 1 (0: 38'')

E ras to do na da meha rá fe liz.
Ve rás nun ca sa brás soy bue naac triz

Parte 2 (0: 53'')

El _____ pu ñal _____ que vis _____ teen mí
Se _____ me va _____ cuan do _____ de cis:

Parte 3 (1: 05'')

Come _____ come Quick ly come Quick ly come

Parte 4 (2: 57'')

U no dos tres cua tro cin co seis sie te dí as tees pe ré.
U no dos tres cua tro cin co seis sie te ho ras tees pe ré.

U no dos tres cua tro cin co seis sie te me ses tees pe ré.
U no dos tres cua tro cin co seis sie te a ños tees pe ré.

Nos siguen pegando abajo (Charly García)

<https://www.youtube.com/watch?v=jzO8x1pnbCk>

Esta canción integró el segundo álbum solista de Charly García, *Clics Modernos* (1983). Con una marcada estética New Wave, se convirtió rápidamente en un hit radial en varios países de Latinoamérica.

“Nos siguen pegando abajo” comienza con un loop de batería en 4/4, al cual se le superpone un riff instrumental de guitarra eléctrica en un compás de 7/4. Esta irregularidad métrica se aloja únicamente en la parte instrumental. Cuando comienza el canto, se regulariza en un compás de 4/4.

Nos siguen pegando abajo

Charly García

♩ = 150 G D A E

Riff

x8

Cheques (Spinetta)

https://www.youtube.com/watch?v=AtyVpuyYs_s&list=RDAtyVpuyYs_s&start_radio=1

El tema Cheques formó parte del álbum doble *Spinetta y Los socios del Desierto* (1997), primero de los cuatro que sacaría la banda homónima, integrada por Luis Alberto Spinetta (voz y guitarra), Marcelo Torres (bajo) y Daniel Wirtz (batería). El trío se vincula al deseo del compositor de Muchacha ojos de Papel de volver a sus raíces roqueras, vinculadas a Invisible.

Primer track del Disco 1, Cheques es una denuncia a las políticas neoliberales que caracterizaron la década de 1990. El riff de la introducción sugiere un uso alternativo de la irregularidad, diferente a los ejemplos anteriormente citados. Aquí, parecería haber una voluntad de romper la inercia métrica (en un compás de 4/4) desarrollada en los dos primeros compases tocados por la guitarra eléctrica, introduciendo en el tercer compás una frase más corta (que dura tres pulsos y medio, y que por comodidad en la escritura produce un compás de amalgama $2/4 + 3/8$), la cual genera cierta incomodidad en la percepción del Groove, como si quedara “rengo”. Luego se suma la batería y el bajo (este último en unísono con la guitarra), generando entonces en la organización formal, un antecedente de 5 compases (primeros 2 sistemas de la partitura) y un consecuente de 5 compases (sistemas 3 y 4 de la partitura), que en su culminación cuentan con una nota larga que se destaca no sólo por su contraste en la duración sino porque introduce la sonoridad del cuarto grado de la tonalidad, inexistente hasta el momento.

Cheques

Spinetta

♩ = 100

Riff

Conclusiones

El presente trabajo se ha propuesto avanzar en una posible clasificación de los modos en que podría implementarse el recurso de la irregularidad rítmico-métrica, posibilitando así el diseño de estrategias didácticas orientadas a su experimentación por parte de los alumnos de la materia Producción y Análisis Musical III, deseando que puedan ser útiles para encarar sus producciones musicales, tanto dentro como fuera de la academia.

Sintéticamente podríamos afirmar que cada ejemplo abre una experiencia compositiva diferente:

En el caso de *All you need is love*, la presencia de compases de amalgama está determinada por la frase melódica y principalmente por el ritmo armónico. Se da únicamente en las estrofas, siendo el estribillo bien regular.



En el caso de *No te dejes desanimar*, la irregularidad rítmico-métrica es una consecuencia del aditamento de una mayor cantidad de sílabas en el texto cantado. Luego de cada variación de compases, las distintas frases terminan con un melisma que dura dos compases de 4/4. Este recurso podría estar generando cierta cohesión de las partes frente al constante cambio rítmico métrico y la modulación.

En el caso de *Eras*, el compás de 7/4 es siempre una constante, al punto que podría luego de un tiempo escucharse cierta regularidad a partir de su carácter obstinado. Aún así, el elemento disruptivo que incomoda es el uso de diferentes rítmicas en el texto cantado en convivencia con el Riff invariable en 7/4, proponiendo al menos cuatro partes cantadas claramente identificables.

En el caso de *Nos siguen pegando abajo*, lo específico es que la irregularidad rítmico-métrica que propone un compás de 7/4 se da en una parte instrumental, a modo de riff y esta en convivencia con un ritmo de batería en 4/4. Luego, la parte cantada es regular.

En el caso de *Cheques*, también se produce la irregularidad en las partes instrumentales pero a través de un recurso alternativo respecto al caso anterior. En *Cheques* hay una ruptura de la inercia métrica desarrollada en los dos primeros compases (de 4/4), introduciendo en el tercer compás una frase más corta (que dura tres pulsos y medio, y que por comodidad en la escritura produce un compás de amalgama 2/4 + 3/8).

Referencias Bibliográficas

- Emerik, G (2013). *El sonido de los Beatles. Memorias de su ingeniero de grabación*. Buenos Aires: Indicios.
- Everett, W. (2013). *Los Beatles como músicos. De Revolver a la Antología*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Fisherman, D (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Romé, S. (2011). "La música popular y su enseñanza. Reflexiones introductorias y debates". *Clang N°3*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Romé, S. (2013). *Apunte de Cátedra: Rock*. La Plata.
- Keightley, Keir (2006) "Reconsiderar el rock", en Frith, Straw y Street (Comp.) *La otra historia del rock*, Barcelona, Ediciones Robinbook.