



LA ARMONÍA ERRANTE DE L. A. SPINETTA

Aníbal E. Colli.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano

Resumen

En los últimos años hemos asistido a una revalorización de la obra de L. A. Spinetta en la cultura argentina, tanto en lo simbólico (Día Nacional de la Música) como en la difusión de los cifrados de algunas de sus canciones o de su obra inédita. Se ha escrito mucho sobre su relación con el arte y sobre su legado estético, pero son muy escasos los textos que analizan los recursos musicales de su lenguaje. En nuestra ponencia Recursos Spinetteanos (2019) presentamos el concepto de intercambio modal del relativo y de acordes ambiguos spinetteanos como herramientas estructurales de su discurso musical. En esta ponencia pretendemos ampliar nuestra visión sobre la armonía de Spinetta investigando sobre las particularidades de la armonía modal en su obra. En un contexto no funcional los centros modales no cuentan para establecerse con las relaciones fuertes de tensión-reposo producto del V-I. Es por esto que en ocasiones la armonía modal no presenta un centro claro y unívoco sino que se muestra como un campo ambiguo entre dos o más centros.. Esta armonía “errante” que aparece con el romanticismo tardío y el impresionismo, tiene formas propias en la música popular y encuentra en las canciones de Spinetta una de sus expresiones más actuales. Es por ello que a partir de un corpus de canciones elegidas analizaremos qué mecanismos pone en juego el autor para construir la ambigüedad y apertura que caracteriza su estética.

Creemos que esta ponencia puede aportar a la comprensión académica de una de las corrientes troncales del rock argentino y de la armonía modal en la música popular. Al mismo tiempo, es de suma utilidad para su instrumentación didáctica en la enseñanza de la composición actual.

Palabras clave: música-popular-rock-Spinetta-armonía

Introducción

La obra de Luis Alberto Spinetta se ha caracterizado siempre por su singularidad estética. A través de su producción enorme y duradera, el autor ha construido su propio universo de representaciones, con un lenguaje tan personal que cualquier oyente lo reconoce de inmediato. Confluyen para esto una multiplicidad de recursos, poéticos, interpretativos y sobre todo, compositivos. La relación entre melodía, armonía y forma presenta particularidades muy originales, que han sido poco investigadas en el análisis musical. En nuestra ponencia *Recursos Spinetteanos-Acordes ambiguos y armonía no funcional en L. A. Spinetta* (Colli, 2019) definimos las características fundamentales de su lenguaje armónico:

- 1) Uso de acordes con extensiones y melodías apoyadas en ellas.
- 2) Acordes con fundamental o funcionalidad ambigua: definimos dos tipos especiales de acordes habituales (acorde típico spinetteano).
- 3) No funcionalidad armónica: escasez de enlaces funcionales de II V.



- 4) Armonía cromática no funcional: los grados diatónicos aparecen combinados con acordes de intercambio modal y de intercambio modal del relativo.

En cuanto a los centros modales de las canciones podemos establecer las siguientes categorías:

- 1) Canciones con un solo centro:
 - a) Con grados diatónicos y dominantes secundarias. Ej: *Mapa de tu amor*, *Seguir viviendo sin tu amor*, entre otras.
 - b) Con intercambio modal. Ej: *Resumen porteño*, *Bagatelle*, *Sinfín*, entre otras.
 - c) Con intercambio modal del relativo. Ej: *No te busques ya en el umbral*, *Extiéndete una vez más*, entre otras.
- 2) Canciones con dos o más centros relacionados por combinar relativos e intercambio modal. Ej: *Dime la forma*, *La luz de la manzana*, *Preso ventanilla*, entre otras.
- 3) Canciones con dos o más centros a distancia de 4tas-5tas. Ej: *La sed verdadera*, *Trampaluz*, *Tu vuelo al fin*, entre otras.
- 4) Canciones con dos o más centros que combinan las dos categorías anteriores. Ej: *A Starosta el idiota*, *El anillo del Capitán Beto*, *Cantata de Puentes Amarillos*, entre otras.

En nuestra ponencia anterior *Recursos Spinetteanos* analizamos justamente el uso del intercambio de relativo que aparece en las categorías 1), 2) y 4). En esta ponencia investigaremos la particularidad de la categoría 3). Se trata de un cúmulo de canciones que presentan como característica fundamental una relación de centros a distancia de 4ta o 5ta. En algunos casos estos centros están claros en distintos momentos de la forma y se producen modulaciones abruptas o progresivas de unos a otros. En otros casos, se produce una ambigüedad o indefinición sobre cuál funciona como tónica. Ante esto nos interesa analizar:

- 1) Por qué estos centros modales se presentan en relación de 4tas o 5tas.
- 2) Cuáles son los recursos en juego que permiten modular o crear ambigüedad entre ellos.

Para esto analizaremos este fenómeno en cuatro canciones de L. A. Spinetta: *La sed verdadera*, *Cielo de ti*, *Cisne* y *Cruzarás*.

La sed verdadera

Gmaj7/D Fmaj7/C Gmaj7/D Amaj7/E
 Sé muy bien que has oído hablar de mí
 Bm/D A/D G/D Dmaj7
 y hoy nos vemos a qué.
 D11 C#m11
 Pero la paz en mí nunca la encontrarás
 D11 C#m11
 Si no es en vos, en mí nunca la encontrarás.



Gmaj7/D Fmaj7/C Gmaj7/D Amaj7/E
 Por tu living y afuera de allí no estás
 Bm/D A/D G/D Dmaj7
 pero es que hay otro que está.
 D11 C#m11
 Y yo no soy, yo sólo te hablo desde aquí.
 D11 C#m11
 Él debe ser la música que nunca hiciste...

Dmaj7/6/9 Dmmaj7/6/9 Dmaj7/6/9
 Distes la piel, creíste en todo lo que te di.
 Dmaj7/6/9 E Dmaj7 Dm7/6/9
 Nada salió de vos, a ha. Mira el fuego hoy
 Esus6/9 D Esus6/9 D
 Las luces que saltan a lo lejos no esperan que vayas a apagarlas jamás.

En *La sed verdadera*, la primera frase cantada ya nos presenta una ambigüedad de centros. El re inicial de la melodía sobre Gmaj7 y el siguiente acorde Fmaj7 nos sugieren que estamos en G mayor pero el final con la melodía en mi sobre Amaj7 nos propone resignificar la armonía como un un VIIb-VIb-VIIb-I de A mayor. La frase consecuente que le sigue “y hoy estamos aquí” vuelve a generar dudas en cuanto al centro, porque termina en Dmaj7 y llega a éste con Bm, A y G sobre pedal de D (la sexta cuerda de la guitarra). La duración de este D omnipresente en la frase nos hace dudar: no sabemos si seguimos en A mayor y esto es un IV grado muy acentuado o en realidad estamos modulando a D jónico. La melodía es ambigua en este sentido, sobre el acorde de D final de la frase termina en la nota la, pero arpegiando el acorde de D mayor (fa#, mi, re y la). La frase siguiente termina por alejarnos de A como centro y establecer D. La forma en la que lo logra es compleja: combina dos acordes, D11 y C#m11 que se perciben como intercambios modales de D, el primero correspondiente a Dmixolidio y el segundo a D lidio. El C#m11 suena abierto, aludiendo levemente a un centro B menor que no se alcanza. En las siguientes frases siempre escuchamos el re en el bajo, con alternancia del acorde mayor y menor, y una melodía que jerarquiza las notas la y mi. Esto supone nuevamente una ambigüedad entre D y A, el bajo y el acorde tónica tan presente nos hacen suponer que seguimos en D mayor, pero la melodía y el balanceo entre DM y Dm junto con la melodía también aluden a un centro A: es mucho más habitual que oigamos la alternancia de IVM y IVm que IM y Im en una canción. Finalmente el poderoso sol# de la palabra “vos” sobre E confirma nuestras sospechas: que el discurso volvió a A mayor (o nunca terminó de irse), pero su resolución en el la agudo es nuevamente sobre un D mayor, con lo cual el V no resuelve. La frase final que termina en do becuadro alude ahora a un IVm de A, y la expresividad de la nota se debe en parte a que es el final de un descenso por tonos y a la relación de 5ta y 4ta aumentada que plantea con el sol# y el fa# precedentes, lo que nos sitúa en A menor melódica. Las dos frases siguientes jerarquizan la sensible de A mayor con un acorde que es una mezcla entre A6 y E, y terminan en la tónica de A pero sobre el omnipresente acorde de Dmaj7: la melodía está claramente en A mayor, pero la armonía nos hace dudar. En “jamás” termina la canción sobre un la final pero el pedal de re y la melodía instrumental siguiente están claramente en D, primero jónico y luego mixolidio.

Cielo de ti

Introducción: Gmaj7/A y Amaj7 X 8

Gmaj7/A Amaj7 Gmaj7/A Amaj7
Una luna de tu noche tiene tiem po,
Gmaj7/A Amaj7 Gmaj7/A Amaj9/C#
una figura de tus manos tiene mucho más.
F#m7 A/E D#m5b/7 G#7/9+
Yo no tengo un solo signo tuyo en mi,
C#m11 Gmaj7 B/E C#m9
ya no sé si quizás hay que jugar.

Gmaj7/A Amaj7 Gmaj7/A Amaj7
Los gemidos de tu siesta tienen tiem po,

Gmaj7/A Amaj7 Gmaj7/A Amaj9/C#
y los fantasmas que amas tienen algo al fin
F#m7 A/E D#m5b/7 G#7/9+
Yo no tengo un solo rastro tuyo en mi.
C#m11 Gmaj7 B/E C#m9 B/E C#m9
¡Oh! mi amor, sólo cabe luchar.

Em11 Am/9
Sin despertar es cómo te atarás.
Em11 Am/9
Si no comprendes tus ojos brillarán.
Gmaj7 B/G
Sólo brillarán.

Gmaj7/A Amaj7 Gmaj7/A Amaj7
Los desiertos y tus pasos tienen tiem po.
Gmaj7/A Amaj7 Gmaj7/A Amaj9/C#
Las mareas y las estelas tienen cielo de ti.
F#m7 A/E D#m5b/7 G#7/9+
Ojalá tuviese yo tu amor así,
C#m11 Gmaj7 Emaj9
sin saber como entrar o como salir.

En la introducción de *Cielo de ti* percibimos ya una ambigüedad entre Re y La mayor. La melodía nos alude a Re como tónica, porque recorre el camino ascendente desde la 5ta hasta la fundamental. La nota sol, que diferencia a una escala jónica de la otra, no aparece en la melodía. Pero sí aparece en sus dos formas alternativamente en la armonía. El primera acorde Gmaj/A se percibe gracias a la melodía de la introducción como un V de D pero sin sensible (un A 11/13) pero el siguiente acorde nos desconcierta. La aparición del sol# del Amaj7 resignifica lo que venimos escuchando porque después de un V y sobre un pedal de dominante, esperamos oír una resolución (un I o III grado). El V grado con séptima mayor es tan poco habitual que nos abre un interrogante: ¿es un momento lidio del centro D o ese pedal es sobre la tónica y los acordes que escuchamos fueron el VIIb y el I de La mayor?. La melodía cantada fortalece esa segunda interpretación porque copia el motivo inicial de la introducción instrumental pero una cuarta justa más grave, jerarquizando la llegada a la y los extremos la y mi. Y aquí si aparece la nota sol# cantada, para reforzar la sensación de que estamos en un centro de La mayor que alterna el modo mixolidio y el jónico. Al final de la segunda frase la estrofa abandona el pedal de A un acorde típico de Spinetta, el



Amaj9/C#, con una sonoridad ambigua que en este contexto lo acerca más a percibirse como un C#m que como un A. A partir de este momento el discurso está claramente en A jónico, con una sucesión armónica bastante conocida que lo lleva a un II V de C#m. Al resolver esta acentuación tonal aparece muy claramente y por primera vez, el re# en la melodía e inaugurando una nueva ambigüedad entre centros mayores a una 4ta/5ta de distancia, en este caso A y E mayor. El Gmaj7 pareciera que nos vuelve al centro A a través de su mixolidio pero el B/E significa nuevamente la aparición de un Vmaj7, la melodía termina en un sol# muy estable y el último acorde, C#m7 funciona en parte como un reemplazo de Mi mayor que resuelve el re# del acorde anterior. En la segunda estrofa, esta tendencia hacia Mi mayor como centro se confirme y a la vez, facilita, el inicio claro del estribillo en Mi menor.

Cisne

Am7 F7 Em7
Hoy, el viento se abrió
Am7 F7 Em7
Quedó vacío el aire una vez más
Am7 F7 Em7
Y el manantial brotó y nadie está aquí.
Am7 F7 Em7 Am7 Fm6/9
Y puedo ver que sólo estallan las hojas al brillar

Am7 F7 Em7
Y se produce en esto tanta luz
Am7 F7 Em7 Am7 F7 Em7
que ni las piedras ocultan su vida para mí y parecen dormir.
Am7 F7 Em7 Am7
Y puedo ver que sólo estallan las hojas al brillar

En las estrofas de *Cisne* observamos desde el inicio una ambigüedad entre dos centros menores. La armonía repite siempre la sucesión Am7 F7 Em7 aunque con duraciones asimétricas y variables de los acordes: el Am7 dura siempre cuatro tiempos, el F7 siempre dos y el Em7 a veces dos y a veces cuatro. De acuerdo al contexto esta sucesión podría percibirse como un IV V sustituto I de Em o como un I V/V sustituto Vm de Am. En un contexto tonal funcional modo menor el V/V sustituto suele resolver en una dominante (V M7) y esto tiene por objetivo mantener la sensación de dominante en la resolución. La funcionalidad evita lo que Spinetta busca en esta canción, que la resolución en un Vm nos genera una sensación de ambigüedad y una sospecha de modulación, ¿no será este acorde de resolución un I grado y no un Vm? Ahora bien, ¿por qué entonces no percibimos la canción en Mi menor directamente? Porque el inicio repetido de las frases en Am7 y el hecho de ser el acorde que dura más fortalece la sensación de que el tema empieza en un I de La menor. Y la interpretación armónica habitual, y el final de frase en Em7 inclina la balanza a sentir que ese acorde es un I grado de Mi menor. Ese balanceo ambiguo entre ambos centros está apoyado en una melodía que siempre empieza en do sobre Am7 y termina en sol sobre Em7. Las dos son notas comunes a ambas escalas menores pero no son ni la fundamental ni la 5ta, algo que hubiera inclinado más la balanza en una y otra dirección. Sólo avanzada la segunda estrofa la ambigüedad comienza a resolverse hacia La menor porque por primera vez la frase termina en ese acorde.

Cruzarás

Em Am7 Em Fmaj9/A
Ella sólo calza nucas de aserrín,
Em Am7 Em Fmaj9/A
Lejos, pasan trenes, Dios nos amampara.
Bbmaj9/D Dm9 Gm7
Una esquina desigual, y un rayo al caer
Am7 Eadd9/G# C6/9/11+/G
 Buenos Aires tiene la respuesta

Em Am7 Em Fmaj9/A
Plazas, árboles dormidos sin olor,
Em Am7 Em Fmaj9/A
Gritos en un taxi, loco por Núñez
Bbmaj9/D Dm9 Gm7
Quiero verte luz de colibrí, bailando hasta caer.
Am7 Eadd9/G# C6/9/11+/G
Aún te espera la luna de Venecia

 Dadd9 (omit 3^a) C
Aunque cruzarás este largo día
 Dadd9(omit 3^a) Dadd9/5+(omit 3^a) Dadd9/6(omit 3^a) Dadd9/5+(omit 3^a)
Cruzarás.

La estrofa de *Cruzarás* parece iniciarse claramente en Mi menor, planteando una alternancia entre el I grado y el IVm o el IIb. Este último acorde nos ubica en un Mi frigio, a pesar de que no aparece ningún fa en la melodía. La frase “una esquina desigual y un rayo al caer” está claramente en D menor eólico. Varios elementos confluyen para que esta modulación se produzca tan sutilmente: la transposición del motivo final de la frase anterior (“Dios nos amampara”) una 4ta justa más aguda (“una esquina desigual”), la cercanía escalística entre Mi frigio y D eólico (sólo una nota diferente, el si) y la utilización de una escala común hasta en toda la estrofa salvo en dos notas: la escala pentatónica menor de La. Detengámonos un momento a observar la diferencia entre la escala pentatónica de Mi menor y la de La menor, comparten todas las notas salvo una: el si para la primera y el do para la segunda. Por otra parte, la escala pentatónica menor tiene un peso tan grande en nuestra cultura que tiende a establecer la sensación de centro sólo a través de la melodía. Entonces podemos observar que un centro Mi menor, que omita el si y use el do en un contexto de escala pentatónica de La menor y que se presente en modo frigio, que es relativo del eólico de Am, tiene una tendencia a fortalecer el La menor como centro. Y esto no ocurre al principio, sólo porque la melodía comienza en Em. En “una esquina desigual” se repite el procedimiento: un nuevo acorde una 4ta justa por encima nos genera la duda: ¿ese Bbmaj7/D en un IIb del La menor que se está estableciendo o el discurso nuevamente está derivando a un centro a una 4ta de distancia, o sea a Re menor? La melodía de la guitarra después de la frase “un rayo al caer” nos presenta el Am7 como una vuelta al centro de La menor, resignificando el Gm7 anterior en un contexto de La frigio. El Eadd9/G# que sigue refuerza a ese centro de La menor junto con la melodía que jerarquiza la nota la. Y aunque la melodía termina en la, el acorde abierto final deja una puerta abierta al retorno del centro inicial como:



es un C6/9/11+/G (el típico acorde spinetteano del inicio de *El anillo del Capitán Beto*) que una vez que suena Em, interpretamos como un VI de MI menor.

Ella sólo calza nucas de aserrín. Lejos pasan trenes, Dios nos amampara.
 Em Am7 Em Fmaj9/A Em Am7 Em Fmaj9/A
 Em: I IV I IIb Am: Vm I Vm VI

Una esquina desigual, y un rayo al caer. Buenos Aires tiene la respuesta
 Bbmaj9/D Dm9 Gm7 Am7 Eadd9/G# C6/9/11+/G
 Dm: VI I IVm Vm
 Am: IIb IV VIIm I V III + IVM
 Em: VI

El último acorde de la estrofa D/C anticipa el estribillo en Re mixolidio. El centro Re ya había sido aludido en la mitad de la estrofa en modo eólico, pero lo interesante es que como mixolidio comparte la escala con E eólico y esto permite retornar fácilmente al Em inicial al reexponer la estrofa.

Conclusiones

En estas cuatro canciones de hemos observado un fenómeno común de ambigüedad o balanceo entre centros a una 4ta o 5ta de distancia. En *La sed verdadera* y *Cielo de ti*, entre centros mayores, y en *Cisne* y *Cruzarás* entre centros menores.

Para responder a nuestra primera pregunta de por qué estos centros modales se presentan en relación de 4tas o 5tas debemos tener en cuenta dos elementos fundamentales:

- 1) Los centros a distancia de 4ta o 5ta son vecinos en la cadena de quintas y comparten casi todas las notas de la escala y por lo tanto casi todos sus grados diatónicos
- 2) Estamos en contexto modal en que han sido eliminadas o al menos morigeradas las relaciones funcionales.

Sin la relación dominante-tónica que los diferenciaba, estos centros cercanos presentan una estabilidad o sensación de reposo muy similar, lo que favorece la posibilidad de una ambigüedad, indefinición o dualidad entre ambos.

Esto nos lleva a responder la segunda pregunta: ¿qué elementos se ponen en juego para fortalecer o debilitar un centro u otro?. A partir del análisis anterior clasificamos una serie de variables influirán en la relación entre centros modales vecinos:

- 1) Qué interpretación armónica de los enlaces nos resulta más lógica o habitual: nuestra percepción preferirá los enlaces que le resultan más escuchados o conocidos.
- 2) Qué acorde empieza: tendemos a sentir que el primer acorde de la vuelta armónica es el I, salvo que surja información que lo contradiga.
- 3) En qué acorde termina la melodía: no existiendo una resolución armónica, la melodía puede generar con sus detenciones y finales una sensación de reposo, salvo que el contexto armónico lo contradiga.
- 4) Qué notas jerarquiza la melodía: las fundamentales en primer lugar y las notas del acorde en segundo plano, pueden desequilibrar la balanza en un contexto de ambigüedad o indefinición modal.



- 5) Cuánto duran los acordes y qué peso tienen sus bajos: los acordes que duran más o tienen bajos más graves pueden inducir una sensación de reposo, siempre y cuando el contexto armónico no los contradiga.

En todas las canciones analizadas, Spinetta administra con gran maestría estos recursos para construir un equilibrio ambiguo entre centros o una deriva progresiva de unos o otros. En los pocos casos en los que la funcionalidad juega a favor de un centro, varios de los elementos descritos confluyen para contrarrestar esta tendencia y mantener la ambigüedad.

Creemos que este análisis nos permite, no solamente comprender recursos compositivos de la obra de L. A Spinetta, sino también proveer una metodología de análisis para múltiples discursos no funcionales de la canción popular. Por otra parte, facilita su aplicación didáctica en la enseñanza de la composición, entrenando la habilidad para poner juego estas herramientas en el contexto modal.

Bibliografía

- Berti, Eduardo. (1993). *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Planeta.
- Diez, Juan Carlos. (2006). *Martropía*. Buenos Aires: Aguilar
- Everett, Walter (2004) "Making Sense of Rock's Tonal Systems", *Society of Music Theory* 10/4.
- Gasparini, Sandra, comp. (2016). *Iniciado del alba*. Añosluz.
- Grinberg, Miguel. (2015). *Una vida hermosa*. Atlántida.
- Madoery, Diego (2021). *Charly y la Máquina de hacer Música*. Gourmet Musical Ediciones.
- Moore, Allan F. (1992) "Patterns of Harmony" in *Popular Music* 11/1.
- Tagg, Philip (2012) *Music's Meanings. A modern musicology for non-musos*. Mass Media's Scholar's Press.
- Temperley, David (2007) *Music and Probability*. MIT Press.
- Temperley, David (2018) *The Musical Language of Rock*. Oxford University Press