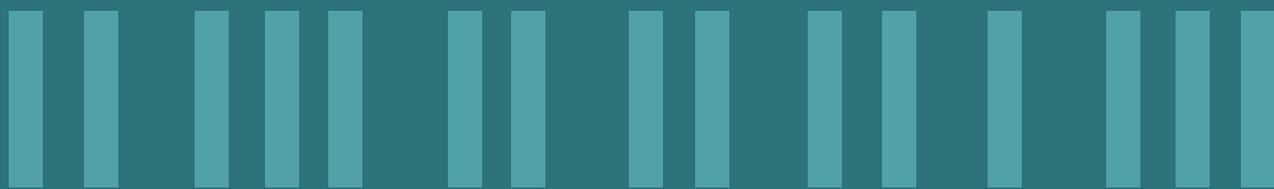




# La textura en la canción popular latinoamericana.

Propuestas para  
la elaboración de  
acompañamientos  
en piano y guitarra

**Federico Arreseygor, Vilma Wagner,  
Karina Alvarez, Rosario Palma  
y Nicolás Ciocchini**



La textura en la canción popular latinoamericana: propuestas para la elaboración de acompañamientos en piano y guitarra / Federico Arresegor... [et al.]. - 1a ed - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2024. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-950-34-2362-2

1. Composición Musical. 2. Educación Musical. I. Arresegor, Federico CDD 780.71

Diseño: María Della Bella

ISBN 978-950-34-2362-2



9 789503 423622

# **La textura en la canción popular latinoamericana.**

Propuestas para  
la elaboración de  
acompañamientos  
en piano y guitarra

# Prólogo

El material que presentamos aquí es producto del recorrido realizado por nuestro equipo de cátedra desde 2008, año de apertura de la carrera de Música Popular en la Facultad de Artes. Podemos decir que han sido años de mucho trabajo y reflexión respecto de cómo abordar la enseñanza del Lenguaje Musical en la música popular latinoamericana dentro de las carreras de grado universitarias en general y en nuestra Facultad en particular. La revisión de los materiales disponibles, el análisis de los enfoques formales e informales sobre el tema, la selección de los recursos didácticos más adecuados para la enseñanza, la discusión sobre nuestro recorte epistemológico a la hora de encarar la práctica docente, han formado parte, entre muchas otras actividades, de nuestra realidad cotidiana durante estos años de trabajo en equipo.

Hemos querido plasmar aquí algunos resultados de ese proceso. Se trata de un material situado, relacionado con nuestro espacio específico de trabajo pedagógico. No obstante, muchas de las herramientas y recorridos planteados pueden abonar y colaborar con otras experiencias de aprendizaje formales e informales. Nuestro objetivo es generar un material que contenga y formalice muchas de las experiencias transitadas en las aulas durante nuestros años de trabajo en la Facultad de Artes, generando así un aporte a la construcción colectiva de un cuerpo de herramientas y conocimientos disponibles dentro del territorio de la música popular latinoamericana. Cabe mencionar que, de manera similar a lo que ocurre cuando componemos una canción o publicamos un disco, este material refleja un momento puntual dentro de un proceso dinámico sometido a revisión y transformación permanentes.

Como estudiantes de la universidad pública hemos transitado gran cantidad de experiencias vinculadas a la música popular latinoamericana dentro del aula. Muchas de ellas no han sido sistematizadas, pero de alguna manera forman parte de nuestro proceso de aprendizaje y se encuentran presentes aquí. Por eso nos parece oportuno agradecer a lxs docentes y músicxs que nos han formado y nos han brindado las herramientas para construir una manera de pensar la música y la docencia. También al programa de investigación PIBA de la Facultad de Artes de la UNLP, sin el cual no hubiéramos podido llevar adelante el proyecto de investigación que dio origen a este material.

Y como siempre, nuestro agradecimiento a la universidad pública en particular y a la educación pública en general como herramientas transformadoras a nivel individual y colectivo.

La Plata, Marzo de 2024

# Índice

<b>Introducción</b>	6
Capítulo 1	
<b>La textura musical. Tradición y nuevos enfoques</b>	7
1.1 Los textos tradicionales. Armonía, morfología y contrapunto	9
1.2 Los textos cercanos al método Berklee	10
1.3 Los textos sobre música popular latinoamericana	11
1.4 Conclusiones	12
Capítulo 2	
<b>Objetivo y organización de la propuesta pedagógica</b>	13
Capítulo 3	
<b>Análisis de ejemplos y planteo textural de referencia</b>	16
3.1 Carabelas nada (Fito Páez)	18
3.2 Te recuerdo Amanda (Victor Jara)	21
3.3 Mi dicha lejana (Emidgio Ayala Báez)	24
3.4 Carbón y sal (Jaime Ross)	30
3.5 Conclusiones	31
Capítulo 4	
<b>Planos texturales del acompañamiento</b>	33
4.1 Plano textural de bajo. Comportamientos típicos	34
4.2 Plano textural intermedio. Comportamientos típicos	39
Capítulo 5	
<b>Propuestas para la construcción de acompañamientos de canciones para piano y guitarra</b>	46
5.1 El piano y sus posibilidades	47
5.2 La guitarra y sus posibilidades	49
5.3 Algunas posibilidades de enriquecimiento rítmico y melódico	52
<b>Conclusiones finales</b>	58
<b>Referencias musicales</b>	61
<b>Referencias bibliográficas</b>	62

# Introducción

El objetivo del presente material de cátedra es acompañar el trayecto formativo de lxs estudiantes de Lenguaje Musical 1 y 2 de la carrera de Música Popular de la Facultad de Artes de la UNLP. Propone una aproximación al eje textural dentro del estudio del repertorio de la música popular latinoamericana tonal y modal, para la construcción de canciones propias en situación de auto acompañamiento con piano y guitarra por parte de lxs estudiantes.

Comenzaremos por el estudio de las particularidades de una serie de canciones seleccionadas de la música popular latinoamericana, para luego integrarlas al proceso de elaboración de canciones propias desde una secuenciación que permita el acercamiento corporal y sonoro desde los primeros momentos del aprendizaje, para su posterior conceptualización y complejización.

Si bien muchas de las problemáticas a abordar pueden ser de utilidad en procesos de estudio diversos, el desarrollo de esta propuesta está situado, como se mencionó anteriormente, en el espacio de la carrera de Música Popular en la Facultad de Artes de la UNLP.

Capítulo 1

**La textura musical.  
Tradicición y nuevos  
enfoques**

Cuando hablamos de textura nos referimos a un término que proviene del campo táctil y que remite a las particularidades de la materia. Mientras que en las artes visuales se aplica a las cualidades de una superficie, al trasladar el concepto a la música aludimos a las estructuras sintácticas reconocibles teniendo en cuenta las propiedades de las configuraciones y sus relaciones puestas en simultaneidad. Dado que la articulación entre configuraciones se registra en el tiempo es que se asocia a la textura con la espacialidad musical (Belinche, 2006).

Trabajar sobre la textura musical implica entonces reflexionar sobre nociones de espacio, perspectiva y planos. Al hacerlo notamos la escasez de terminología específica para describir y comprender los procesos texturales y sus comportamientos, problemática que se acentúa cuando abordamos el territorio propio de la música popular latinoamericana ya que ésta es un objeto de estudio relativamente nuevo dentro de los ámbitos institucionales de formación e investigación en nuestro país. El abordaje de la textura en el ámbito tonal ha estado históricamente vinculado al estudio de la armonía y el contrapunto, de acuerdo al paradigma pedagógico de la armonía, morfología y contrapunto como asignaturas independientes, paradigma vinculado a la música académica centroeuropea y su desarrollo histórico. Es por esto que las categorías de análisis textural y la terminología específica disponibles en general no reflejan las particularidades de la música popular latinoamericana, ya que su origen está vinculado a otro objeto de estudio en otro marco histórico y cultural. Como expresa Belinche, la textura además de ser un emergente de la música:

*“se encuentra en un nivel primario de organización perceptual que ordena los sonidos escuchados como si fuera la imagen de una fotografía interna de la superficie musical. La complejidad de la relación figura/fondo lleva a revisar los modelos de análisis heredados que, detrás de una supuesta sencillez, disgregan y aíslan los componentes parciales del todo. Este planteo se sustenta en la determinación de la composición interna de las configuraciones texturales, planos, líneas, y en la atención al carácter de sus relaciones.”* (2006).

Es por esto que el estudio del lenguaje musical en el repertorio popular latinoamericano en el ámbito de la educación universitaria propone importantes desafíos. Las características particulares del objeto de estudio plantean una disociación importante entre gran parte de la bibliografía y materiales disponibles, y las necesidades de la práctica docente cotidiana organizada alrededor de un repertorio y una función de la música diferentes. A partir de la indagación de distintas fuentes bibliográficas, ya sea tradicionales o actuales, observamos que lo textural como objeto de estudio se encuentra sesgado principalmente por el campo armónico, y cuando es evidente una distinción textural no es abordada ni se la menciona como una problemática textural, sino que es mencionada a la luz de otras dimensiones musicales (Martínez, 2010). Sin pretender agotar la discusión y pensando en el objetivo pedagógico del presente material podemos sugerir una posible organización de los materiales bibliográficos que abordan la textura en el campo tonal o modal (de manera central o transversal) en tres ejes generales:

- Los textos tradicionales sobre armonía, morfología y contrapunto, vinculados al repertorio de la música académica centroeuropea;
- Los textos y materiales relacionados de manera directa o indirecta con el método Berklee;
- Los textos y materiales sobre música popular latinoamericana elaborados por instrumentistas y/o investigadores diversos como métodos de estudio o trabajos de análisis musical.

Estos tres ejes no son compartimentos estancos y no pretenden abarcar la enorme diversidad de materiales de estudio disponibles hoy en día, pero permiten ordenar de manera incipiente dichos materiales observando el peso de las tradiciones y enfoques más fuertes dentro del campo de estudio del lenguaje musical.

## 1.1 Los textos tradicionales. Armonía, morfología y contrapunto

Estos textos son materiales arraigados en el repertorio de la música académica centroeuropea. Como categorías de análisis de lo textural encontramos en ellos las tipificaciones de monodía, monodía acompañada, homofonía, homorritmia y polifonía. No es objeto de este material de cátedra ahondar en la revisión de estas categorías que han estado y siguen estando presentes en las currículas de instituciones formales dedicadas al estudio de la música, ya que nuestra finalidad es el eje textural en particular dentro del campo de la música popular latinoamericana, tomando como punto de partida sus propias características y particularidades. Para ello y para encontrar un punto de contacto con estos textos, podemos decir, aun trascendiendo tiempos y fronteras, que el arquetipo categorial de *monodía acompañada* es aquel que mejor caracteriza las canciones que se encuentran en este material, en donde prevalecen líneas melódicas a cargo de la voz cantada y acompañamientos de guitarra y piano.

Si bien en los textos tradicionales las categorías de acercamiento a lo textural son las mencionadas previamente, en los libros y tratados de armonía y contrapunto para la enseñanza del campo armónico observamos el protagonismo casi excluyente de un dispositivo textural paradigmático: construcción de líneas melódicas a cuatro voces, mayoritariamente en forma de coral. A continuación proponemos un recorrido breve por los rasgos más importantes del abordaje del eje textural en algunos textos del repertorio tradicional.

Hindemith (1959) plantea en el volumen 1 del libro “Armonía Tradicional” la construcción textural exclusivamente a cuatro voces, sin referencia alguna a cuestiones instrumentales. No obstante, en un momento dado el autor señala que “la relativa riqueza del material armónico que ya tenemos a disposición nos permite romper las limitaciones del estricto estilo vocal al cual nos hemos atenido hasta ahora”, y habilita que al tocar ejemplos en el piano se adopte “un estilo más pianístico”. Luego, siguiendo el criterio de una necesaria riqueza del material armónico ya abordado como condición previa, esta propuesta se expande al incluir sonatinas y considerar aspectos instrumentales en el volumen 2. En este sentido es muy significativa la diferencia con lo que presenta Rimsky-Korsakov en su “Tratado Práctico de Armonía” (1947), quien prácticamente nunca abandona la textura coral. Por otro lado Persichetti, en “Armonía del siglo XX” (1961) recorta su análisis al campo de la música académica contemporánea, tanto a nivel de estudio del repertorio como respecto de los paradigmas de compositor-intérprete-audiencia. Es interesante aquí el estudio sobre intervalos-acordes, abandonando la armonía tonal clásica, habilitando acordes y escalas como objeto de estudio intentando calificarlos y organizarlos por su sonoridad y su influencia mutua, partiendo de la base de que cualquier combinación es posible. Si bien se observa en este material una idea de ampliar el concepto de armonía, subyacen algunos resabios tonales en el análisis de obras, en convivencia con un posicionamiento en el que “todo puede ser” dentro de una paleta de sonoridades disponibles para la composición sin profundizar en su lógica, presentando gran cantidad de ejercicios variados para ese fin.

En materiales como “Armonía” (de la Motte, 1989) la relación con lo instrumental y textural está asociada al período que pertenece cada ejemplo que estudia. En los fragmentos analizados de Palestrina, Lechner, Bach, Handel, Vivaldi, Telemann se aborda la armonía desde los corales a 4 voces. En Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Schumann se presentan reducciones de orquesta al piano. En “Armonía” de Walter Piston (2001), se elabora mayormente sobre el dispositivo coral a cuatro partes pero se plantea el análisis de obras con otros comportamientos y se incluye un interesante capítulo sobre textura donde se analizan y exponen diferentes posibilidades de organización textural para distintos instrumentos. En “Tratado de Armonía” de Arnold Schönberg (1974) y en el “Tratado de Armonía” de Zamacois (1945) el trabajo de elaboración y análisis musical no abandona prácticamente nunca el dispositivo coral a cuatro partes como referencia textural.

En los textos tradicionales sobre contrapunto podemos decir que en general, el aspecto textural se manifiesta desde los rasgos estilísticos de músicas contrapuntísticas del repertorio académico tonal centroeuropeo, que funcionan como punto de partida para el análisis musical y como objetivo estético y estilístico de los ejercicios de elaboración. Si bien es posible encontrar puntos de contacto muy interesantes entre lo estudiado y ciertos rasgos de la música popular latinoamericana tonal, en ellos se plantea un proceso de estudio fuertemente marcado por rasgos estilísticos específicos que difieren de las características texturales paradigmáticas presentes en la mayor parte del repertorio popular latinoamericano.

## 1.2 Los textos cercanos al método Berklee

Otro abordaje del estudio del lenguaje musical dentro del ámbito de la música popular es el planteado por el método Berklee y sus materiales de circulación asociados. El Berklee College of Music es un instituto privado fundado en 1945 cuyo objetivo original fue plantear una alternativa de estudio del jazz y músicas relacionadas dentro del sistema educativo de Estados Unidos. A lo largo de su destacada historia ha expandido su influencia hacia otras áreas de estudio de la música popular tanto en su sede central como a través de una red de institutos musicales vinculados alrededor del mundo, generando materiales de estudio muy variados e influyentes en el panorama de enseñanza de la música popular a nivel global. Si bien no es nuestro objetivo analizar en profundidad al método Berklee ni dar cuenta de la gran complejidad y diversidad de los materiales que a él se asocian, desde la perspectiva de nuestro material podemos mencionar los siguientes rasgos que consideramos importantes ya que abordan el estudio de áreas vinculadas al lenguaje musical:

- Una gran presencia de elementos de la sintaxis del lenguaje (fundamentalmente acordes y escalas) como parte estructural del estudio, más allá de su operatividad o función discursiva;
- Un fuerte hincapié en la improvisación basada en el concepto acorde - escala;
- Un eje estilístico cercano de manera explícita o implícita al jazz y músicas asociadas;
- La ausencia de lo textural como un territorio de estudio particular. La textura es abordada de manera transversal o no es abordada en absoluto.

A continuación planteamos un breve recorrido por el abordaje del eje textural en algunos textos del método Berklee.

Desde la perspectiva textural, en Berklee Harmony 1, 2, 3 y 4 (1988) nos encontramos con una enumeración de elementos armónicos y ejercicios que involucran resoluciones técnicas escritas (que el lector podría tocar), pero que carecen de indicaciones respecto del sonido, del enfoque textural desde el cual resolverlas, y sin problematizar el aspecto discursivo. Es posible observar una similitud entre estos ejercicios y los presentes en algunos textos del enfoque tradicional, ya que plantean el aprendizaje de lo armónico desvinculado de su significado formal, rítmico y discursivo en general. En estos métodos es interesante destacar, desde nuestra perspectiva, la idea textural de continuidad armónica planteando la jerarquización de la voz superior como voz líder, y los criterios de cercanía y nota común, para generar un efecto de continuidad y homogeneidad. Algo similar ocurre en “The Jazz Language: a theory for jazz composition and improvisation” de Dan Haerle (1982).

Enric Herrera (1990) en los volúmenes 1 y 2 de su libro “Teoría musical y armonía moderna” plantea una enumeración de algunos elementos propios de la sintaxis del lenguaje y de la notación musical. Aquí las definiciones sobre las que se apoya son discutibles, el eje textural no es problematizado y su realización instrumental tampoco, además de alejarse notablemente de la praxis musical.

En “Berklee Music Theory 2” de Paul Schmeling (2011) encontramos un abordaje de lo textural en las lecciones 42 a 46, donde se trabaja la idea de conducción de voces y un acercamiento al rol del bajo en ejercicios abstractos a cuatro partes, similares a los de muchos textos del enfoque tradicional.

Existe también una gran cantidad de materiales de estudio para el piano y la guitarra vinculados al jazz que abordan el eje textural de manera central o transversal. Por ejemplo el libro de Mark Levine (2003) plantea comportamientos texturales propios del piano desde una perspectiva jazzística y recurre a ejemplos para escuchar en donde existen distintas maneras de resolver una conducción armónica, sin una idea de fórmula, esquema o matriz. No obstante, observamos a lo largo del texto el uso del concepto de “regla de enlace”, así como numerosos comportamientos texturales del piano que no se encuentran problematizados o mencionados de manera particular. Ralph Towner (1985) aborda el área de improvisación y armonía en la guitarra desde la perspectiva del jazz, sin problematizar la textura en sí misma pero trabajándola como un elemento transversal que aparece implícitamente cada vez que se describen comportamientos en el bajo, las voces intermedias y la melodía. Hal Crook (1995) en su libro “How to comp” trabaja sobre una gran cantidad de comportamientos texturales propios del piano como instrumento acompañante en el jazz. Algo similar ocurre con “1000 keyboard ideas” editado por Ronald Herder (1999), donde el espectro se amplía también hacia otros contextos estilísticos cercanos al jazz.

### 1.3 Los textos sobre música popular latinoamericana

El abordaje de la música popular latinoamericana como objeto de estudio a nivel institucional es relativamente nuevo en nuestro país. Podemos mencionar como emergentes institucionales a la Escuela de Música Popular de Avellaneda y las carreras de Composición con orientación en Música Popular de Villa María, Licenciatura en Música Popular de Cuyo, la Licenciatura y Profesorado de Música Popular de la Facultad de Artes, Escuelas de Música y Escuelas de Arte, entre otras diversas instituciones y formaciones del nivel superior universitario y no universitario en todo el país. La mención de estos espacios de formación de músicxs y docentes como parte de un proceso colectivo no implica desconocer las diferencias existentes respecto de la idea de lo popular, perfil de estudiantes y egresadxs, vínculo con las diferentes tradiciones y modelos pedagógicos, entre otras particularidades. Pese a estas diferencias, puede afirmarse que estos espacios comienzan a configurar un colectivo que comparte el proceso de apertura institucional hacia la música popular como objeto de estudio.

La existencia de estos espacios institucionales posibilitó la aparición de instrumentistas, docentes, investigadorxs y compositorxs que centran su producción en el ámbito de la música popular con una contención institucional. Esto ha permitido la producción de una gran cantidad de materiales de estudio cuyo eje es la música popular latinoamericana en sus diversas expresiones. Muchos de estos materiales abordan el eje textural de manera central o transversal. A continuación proponemos un breve recorrido por algunos de ellos.

En los primeros años de la enseñanza de la música popular en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, músicxs como Rodolfo Alchourrón, Osvaldo Burucuá, Manolo Juárez y Lilian Saba, entre otrxs, interesadxs en la enseñanza y en la generación de materiales para piano y guitarra sobre la composición de músicas propias, abordaron el campo textural asociado a la escritura de arreglos, y explicitaron algunas consideraciones sobre la elaboración de fondos o acompañamientos como segundos planos de melodías principales. En un material de esta institución llamado “Composición y arreglos de música popular” (1991) destacamos la presencia del timbre, la intensidad, la rítmica y la complementariedad enunciados como elementos para generar forma y textura. En una línea similar más cercano a estos tiempos, a partir de la idea del guitarrista Juan Falú, la coordinación del pianista Andrés Pilar y la participación de músicxs de renombre del ámbito folklórico (Rubén Lobo, Lilián Saba, Marcelo Chioldi, Jorge Jewsbury, entre otrxs) el Ministerio de Educación de la Nación publicó un valioso material llamado “Cajita de música argentina” (2011). En este libro, donde básicamente se analizan los principales géneros del folclore argentino, la textura tiene su lugar en el capítulo dedicado a los arreglos. Allí se presentan diecinueve fragmentos de arreglos para flauta, piano, guitarra y percusión en formato partitura. Debajo de cada fragmento se presenta un análisis de comportamientos que bien

pueden encuadrarse como propios del ámbito de lo textural, y alguna frase como “invitación a ahondar en la comprensión del sentido que tienen los instrumentos cuando acompañan o cuando cantan una melodía, a detenerse en los detalles musicales que hacen a las particularidades de cada ritmo.”

Otro tipo de bibliografía indagada que aborda transversalmente el campo textural, tiene que ver con los libros realizados por músicos e instrumentistas acerca de la guitarra o el piano en géneros como el folclore y el tango, aportando materiales de estudio muy consultados. Tal es el caso del guitarrista Pedro Rossi (2020) quien estudia en su libro el rol de la guitarra en el folclore argentino. Allí encontramos un capítulo que analiza las escalas y dentro de ese capítulo un apartado sobre segundas voces. Si bien todo el libro tiene el componente textural como eje transversal implícito, cabe destacar lo referido al tratamiento de la segunda voz. El guitarrista Juan Pablo Piscitelli (2010) dedica un importante estudio a la obra para guitarra de Juan Falú, tomando como marco de referencia teórica al investigador Pablo Fessel y su concepto de estratos texturales. En una línea de estudio similar, es interesante el aporte realizado por el guitarrista Juan Gascón (2019) quien en su tesis de grado “El espacio desoído: Un estudio de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras”, realiza un vínculo entre lo terminológico y lo práctico. Las obras analizadas están minuciosamente detalladas en cuanto a qué procesos se utilizan, de qué modo y en qué momento. Destacamos la idea de “imaginación textural” que propone Gascón para abrir una puerta de exploración guitarrística a lugares desconocidos.

Desde el tango Samela, Polemann y Lasala (2006) estudiaron y analizaron elementos y comportamientos texturales que resultan muy interesantes en las formaciones instrumentales de la Guardia Vieja, Guardia Nueva, Tango Canción y Tercera Guardia. El pianista Julián Peralta (2008) en su libro “La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango” aborda la textura cuando explica otras problemáticas como la disposición de acordes en los distintos grupos instrumentales, la construcción de una segunda voz a la melodía principal, la presentación de las distintas rítmicas de acompañamiento en los instrumentos de la orquesta, la construcción del arreglo de orquesta según el desarrollo en el tiempo de los distintos grupos instrumentales y los roles de melodía principal, relleno y bajo. Los elementos son llevados a su mínima expresión y planteados de forma aislada, aunque siempre contextualizados en un ejemplo musical, que incluye partitura y audio. Por su lado, Sebastián Henríquez (2018) estudia exhaustivamente la guitarra en el tango donde lo textural también es un elemento transversal sobre todo en lo que refiere al rol de la guitarra como instrumento acompañante. Si bien no hay un capítulo específico sobre textura el contenido está presente en todo el libro pero nunca problematizado específicamente.

## 1.4 Conclusiones

A partir de este panorama, y en concordancia con Gascón y Polemann (2022), es que planteamos la necesidad de problematizar el abordaje del lenguaje musical en general y del eje textural en particular dentro del campo de la música popular latinoamericana, tomando como punto de partida sus propias características y particularidades. Elementos clave como la construcción armónico textural, los conceptos de consonancia y disonancia, los niveles de melodicidad en el entramado acórdico, las características y tipos de construcción del bajo como plano textural, las problemáticas tímbricas y registrales, entre otras, toman en la música popular latinoamericana singularidades propias que difieren mayormente de las presentes en la música de tradición académica.

El recorrido que se propone aquí culmina con la elaboración de acompañamientos para piano y guitarra en canciones propias, utilizando herramientas para intervenir en la organización espacial y sus relaciones. De esta manera procuraremos que la elaboración textural esté integrada, vinculada y atravesada por el acercamiento creativo, corporal y reflexivo a todas las dimensiones del lenguaje musical, expresadas en la composición, interpretación y representación escrita de canciones propias por parte de los estudiantes.

Capítulo 2

# **Objetivo y organización de la propuesta pedagógica**

El objetivo de las asignaturas de Lenguaje Musical dentro del ámbito de la carrera de Música Popular es generar un acercamiento a las herramientas desde diversas perspectivas, entendidas como distintos modos de conocer un mismo objeto o representación. Tocar, cantar, bailar, escuchar, analizar, leer, escribir, conceptualizar y elaborar un discurso musical propio se constituyen en una trama en constante interacción, donde el desafío es ordenar y secuenciar esos modos de conocer de manera tal que ninguno de ellos pierda su sentido y su vínculo significativo con los demás. Consideramos que este orden debe partir del cuerpo, la voz y el instrumento elegido en la carrera como elementos estructurales a partir de los cuales se comprenden las herramientas, la representación escrita de los discursos musicales y el aspecto perceptual y analítico del lenguaje musical. Tocar, bailar y cantar son de esta manera los modos de conocimiento musical originarios y estructurales que deben preceder a cualquier conceptualización a realizar. El cuerpo y la voz como punto de partida ineludible implican también una democratización del acceso al conocimiento tanto en el proceso de formación de lxs estudiantes universitarixs como en los futuros procesos de intercambio que afronten lxs egresadxs de la carrera. El canto y el movimiento corporal se constituyen en formas de conocimiento al alcance de todxs.

En este sentido, es importante plantear el acercamiento a la construcción de acompañamientos de canciones en piano o guitarra teniendo como punto de partida ineludible el sonido producido con la voz, el instrumento y el movimiento corporal. El canto asociado al movimiento apunta a generar y explorar un ámbito escalístico, y el movimiento corporal cíclico es el origen del compás como espacio métrico y rítmico. Trabajar sobre la apropiación de canciones desde esta perspectiva es un primer paso fundamental para comenzar a explorar las posibilidades del cuerpo como instrumento y para comprender las herramientas del lenguaje musical de una manera significativa.

En relación a lo específico de la construcción textural dentro de ámbitos tonales y modales, podemos decir que el principal emergente de los enfoques pedagógicos en general presentes en las instituciones y bibliografía es la falta de secuenciación pedagógica en el abordaje de las problemáticas propias de la construcción textural. En este sentido, el punto de partida suele ser un trabajo orientado a la resolución escrita (sobre papel generalmente) de enlaces acórdicos a cuatro partes. Si bien dichos enlaces pueden ser interpretados en piano y a veces también en guitarra (con más dificultades) suelen estar alejados de la realidad instrumental de estudiantes iniciales y disocian el aprendizaje textural y armónico de las otras dimensiones del lenguaje musical. Este tipo de enlaces plantean una gran complejidad melódica e interacción entre planos, y requieren de un alto nivel de experiencia y capacidad de abstracción. La construcción armónico-textural para voces o ensambles de instrumentos melódicos plantea el mayor grado de complejidad en la relación horizontal – vertical de la textura armónica. Es por esto que proponemos que el recorrido de estudio de la textura comience con la construcción de acompañamientos para piano y guitarra y sus particularidades, para llegar en un tercer y cuarto año a la construcción más específica a varias partes para ensambles vocales o instrumentales.

Tal como fue mencionado en el capítulo 1, en los enfoques asociados al método Berklee la resolución textural no es problematizada, siendo planteados acordes plaqué con un bajo, generalmente para piano o desde ciertas categorías específicas del género jazz como marco general (comping, walking bass). También recorrimos textos de armonía o lenguaje en donde la resolución textural de los elementos armónicos suele estar derivada al espacio del estudio del instrumento, disociada de los procesos propios del acercamiento al estudio del lenguaje musical y abocada a generar un vocabulario de estructuras en muchos casos disociadas de su significado discursivo.

Por todo esto, la propuesta de este libro contiene importantes desafíos pedagógicos, el primero de los cuales es encontrar un entramado textural “madre” que pueda servir como punto de partida para el trabajo de exploración y estudio de la textura en la música popular latinoamericana, sin estar mediado por una gran especificidad de género o estilo musical. Para ello nos interesa resaltar el tipo de ideas y tareas que tuvimos en cuenta:

- Análisis de gran cantidad y diversidad de ejemplos pertenecientes a la música popular latinoamericana, apuntando a encontrar lógicas de construcción comunes dentro del campo tonal y modal, es decir, identificar comportamientos que puedan funcionar como ordenadores más allá del género o estilo musical.

- Observación de las características del proceso pedagógico planteado en el ámbito de la carrera, donde lxs estudiantes transitan un acercamiento al piano y a la guitarra como instrumentos acompañantes del canto. Cabe aclarar que esto también supone asumir a la guitarra como instrumento a través del cual se pueden adquirir las herramientas armónicas y texturales estudiadas, ya que el instrumento predominante para su estudio ha sido históricamente el piano.

- Elaboración de actividades propuestas a lxs estudiantes en donde cada una aporte un acercamiento a las problemáticas texturales a través del canto y de la interpretación instrumental, adecuado al primer y segundo año de la carrera de música popular.

- Problematización del área de vacancia que posee el estudio de la textura en la música popular, ante la dificultad para encontrar la terminología apropiada a los comportamientos texturales usuales en las músicas objeto de estudio.

En este sentido, en los próximos capítulos proponemos un recorrido que comprende los siguientes temas:

- *Análisis de ejemplos y planteo textural de referencia.* En este capítulo analizamos 4 canciones del campo de la música popular latinoamericana apuntando a extraer comportamientos comunes, que puedan servir como ordenadores para generar posteriormente acompañamientos para piano y guitarra. El proceso en esta parte apunta a definir los planos texturales a trabajar dentro del ámbito de la canción latinoamericana como “metagénero” (Romé, 2018), generando un marco en común para afrontar el proceso de construcción textural con las herramientas armónicas, melódicas, rítmicas y formales adquiridas.

- *Planos texturales del acompañamiento, sus comportamientos característicos.* A partir del estudio de 13 canciones, analizamos en el capítulo 4 los comportamientos y funciones típicos de los planos de bajo y plano intermedio.

- *Construcción de acompañamientos de canciones para piano y guitarra.* En este último capítulo proponemos el traslado de los planos del entramado textural inicial al piano y la guitarra. Se estudian las particularidades del piano y la guitarra en la construcción textural sobre canciones del repertorio popular latinoamericano. Además se proponen algunas posibilidades de enriquecimiento rítmico y melódico en relación a diferentes géneros musicales.

Capítulo 3

**Análisis de ejemplos  
y planteo textural  
de referencia**

La primera actividad que consideramos fundamental e indispensable alrededor de las músicas seleccionadas en todo el libro será la escucha, aprendizaje e interpretación vocal de cada una de ellas, al menos de los fragmentos seleccionados y escritos en notación musical para el estudio. Cabe aclarar que las partituras que se incluyen fueron transcritas por nosotrxs lxs autorxs a los fines de poder identificar diferentes comportamientos de la textura que resultan salientes en lo sonoro. Como toda representación, la notación musical como sistema intenta captar y resaltar algunos elementos propios de lo que se está estudiando y deja afuera muchos otros elementos.

Como mencionamos anteriormente, en este capítulo intentaremos identificar un planteo textural de referencia que sea lo más abarcativo posible dentro del territorio de la música popular latinoamericana tonal y modal. Para ello seleccionamos 4 canciones con diferente instrumentación, apuntando a encontrar lógicas constructivas que puedan ser trasladadas posteriormente a la construcción de acompañamientos para canciones en piano o guitarra, cada uno con sus particularidades.

### 3.1 CARABELAS NADA (Fito Paez)

Proponemos comenzar un acercamiento a esta canción observando su instrumentación compuesta por voz, piano, batería y contrabajo (en el fragmento sobre el cual trabajaremos aquí).

Figura 1. Transcripción de introducción y estrofa de *Carabelas nada*.

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Voice (Voz), Piano (Piano/Pno.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8.

**System 1 (Measures 1-4):**  
 - **Voz:** Four whole rests.  
 - **Piano:** Sustained chords in the right hand and a single bass note in the left hand.  
 - **Contrabajo:** A rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

**System 2 (Measures 5-8):**  
 - **Voz:** Melodic line with lyrics: "Chi co Buarque tie ne pues - tos los anteojos que de jé so - bre uncua dermo con su ros - tro i - lu minando el cuar".  
 - **Piano:** Sustained chords in the right hand and a single bass note in the left hand.  
 - **Contrabajo:** Continues the rhythmic pattern.

**System 3 (Measures 9-12):**  
 - **Voz:** Melodic line with lyrics: "- to al - go en - tran - do en la ma - ña - na ca - ra - be - las de la na - da ca - ra - be - las na - da".  
 - **Piano:** Sustained chords in the right hand and a single bass note in the left hand.  
 - **Contrabajo:** Continues the rhythmic pattern.

Chord progressions indicated above the staves are: F#m7/9/11 (measures 1-4), F#m9/13# and Bm7/11 (measures 5-8), and E7/9/sus4, E7, Amaj7, and Dmaj7/9 (measures 9-12).

El primer aspecto a definir respecto de la organización textural de este ejemplo es el emergente principal de una melodía interpretada por la voz y un acompañamiento compuesto por varios instrumentos. Podemos afirmar, con absoluta claridad, que la organización textural propuesta es de melodía acompañada. En este contexto, la voz interpreta la melodía principal (con sus características tímbricas y registrales, y la presencia del texto) y los instrumentos acompañan.

En relación al objetivo de nuestro trabajo (canciones con auto acompañamiento), abordaremos el comportamiento de cada uno de los instrumentos de *Carabelas nada* en búsqueda de principios constructivos para luego trasladarlos al piano o a la guitarra como únicos instrumentos de acompañamiento. Nuestro trabajo se orienta a comprender estos principios texturales constructivos presentes en el contrabajo y el piano.

Podemos percibir en primera instancia la distribución registral de los instrumentos en esta canción. El contrabajo y la mano izquierda del piano se encuentran en la zona más grave e interpretan una línea (una altura sola), mientras que encontramos un bloque acórdico con varios sonidos articulados en simultáneo en la mano derecha del piano en un registro medio. La batería genera una suerte de colchón sonoro en el fragmento elegido, con un barrido de escobillas con algunas articulaciones rítmicas puntuales.

Focalizando la atención en el contrabajo primero, proponemos interpretar esta línea en piano o guitarra, o cantando en un registro lo más grave posible dentro de nuestras posibilidades vocales.

Sin profundizar aún en cuestiones de índole armónica o escalística, podemos observar que el contrabajo articula la fundamental de cada acorde en su momento de aparición, en un registro grave. Más allá del desarrollo de la línea del bajo, siempre es clara la presencia de la fundamental en los momentos de articulación armónica en coincidencia con la estructura métrica reforzada en todos los casos por la mano izquierda del piano, también en un registro relativamente grave del instrumento.

Observamos también que el rol textural de articulación de las fundamentales respectivas de cada acorde en un registro grave, es compartido por dos instrumentos: piano (mano izquierda) y contrabajo articulan las fundamentales en simultáneo conformando un timbre mixto. Este plano textural en el registro grave es el denominado *bajo*, y no debe ser confundido con el instrumento llamado bajo. En muchas ocasiones el bajo como instrumento interpretará los bajos (como plano textural) y en otras no.

En cuanto al plano *intermedio*, podemos identificarlo si leemos y tocamos (en piano o guitarra) lo que está escrito para la mano derecha del piano en la Figura 1. Podemos percibir que en este registro medio se produce una resultante sonora asociada a la idea de “acorde” como articulación simultánea de tres o más sonidos. Para esta primera etapa, podemos decir que la mano derecha del piano interpreta un acorde en bloque simultáneo en los momentos de articulación armónica. Cada uno de esos sonidos articulados por la mano derecha tiene una relación determinada con el acorde resultante (3ra, 5ta, 9na, etc.) sobre la cual profundizaremos más adelante.

**Cuadro 1.** Planteo textural del primer fragmento de *Carabelas nada*.

<b>Figura/Melodía</b>	<b>PLANO MELÓDICO</b> → <b>Voz</b>
<b>Fondo/ Acompañamiento</b>	<b>PLANO INTERMEDIO</b> → <b>Piano (mano derecha)</b> <b>Piano (mano izquierda)</b>
	<b>PLANO DE BAJO</b> → <b>Contrabajo</b>

Para percibir de qué manera se complementan los planos texturales que intervienen en el acompañamiento y las características de cada uno, proponemos cantar la melodía acompañada solamente por el plano intermedio y luego cantar la melodía acompañada por el plano de bajo. Comprobamos que el plano intermedio en *Carabelas nada* es ambiguo en términos armónico-funcionales y, sin la presencia del bajo, no se define la funcionalidad armónica con claridad. El bajo cumple un rol importante en este sentido, aclarando y definiendo la funcionalidad armónica dentro del discurso.

Por otro lado, a partir de la interpretación del plano de bajo junto a la melodía de la voz, podemos percibir que el mismo aporta una sensación de profundidad, de sostén, de peso tímbrico. Este fenómeno está relacionado con las particularidades psicoacústicas que presentan los sonidos graves: la presencia de los primeros armónicos en la zona grave, la energía necesaria para producir estos sonidos y los ciclos largos propios de las frecuencias más bajas generan una sensación de peso y profundidad, una espacialidad sonora que funciona como sostén del bloque intermedio y de la melodía.

Ambas cuestiones apuntan a destacar la importancia del bajo como plano independiente dentro de la textura de acompañamiento. Destacamos esto ya que las elaboraciones musicales iniciales de muchos estudiantes de música suelen comenzar con utilizaciones del piano o guitarra donde no se percibe al bajo como plano independiente, según veremos más adelante.

A partir de las actividades desarrolladas anteriormente podemos llegar a un planteo textural como emergente de *Carabelas nada* tal como vimos en el Cuadro 1. A continuación proponemos contrastar este planteo textural con las músicas restantes, para observar continuidades y rupturas, y de esta manera apuntar a tipificar un planteo textural de referencia que sea representativo de la mayor cantidad posible de músicas.

### 3.2 TE RECUERDO AMANDA

Como ya mencionamos, es importante que el punto de partida sea siempre escuchar, leer, tocar y cantar los fragmentos seleccionados.

Figura 2. Transcripción de introducción y estrofa de *Té recuerdo Amanda*.

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Voice (Voz), Guitar (Guitarra), Piano (Piano), and Contrabaja (Contrabajo). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 9/8.

**System 1 (Measures 1-4):** Chords are C, Bb/C, Fmaj7/C, and Bb7/C. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The contrabaja part is marked 'pizz.' and follows a similar eighth-note pattern.

**System 2 (Measures 5-9):** Chords are C, Bb/C, Fmaj7/C, Bb7/C, and C9. The guitar part begins a melodic line in measure 9. The piano and contrabaja parts continue their respective patterns.

**System 3 (Measures 10-14):** Chords are C9. The vocal line enters in measure 10 with the lyrics: "Te re-cuer-do A-man - da la ca-lle mo-". The guitar part continues the melodic line from the previous system. The piano and contrabaja parts continue their patterns.

15 Am Fmaj7 Bb

Voz  
ja - da co-rrien-do a la fá-bri-ca don-de tra-ba - ja - ba...

Guit.

Pno

Cb.

20 G/B C

Voz  
Ma-nuel La son-ri - sa

Guit.

Pno

Cb.

De la primera escucha del fragmento elegido se percibe que en la introducción no hay una figura clara. En los compases 1 a 8 observamos que, en todo caso, la voz más aguda o superior de los acordes quebrados tiene una cierta pregnancia melódica, cuestión que abordaremos en el próximo capítulo.

**Figura 3.** Identificación de voz superior del plano intermedio en introducción de *Te recuerdo Amanda*.

C Bb/C Fmaj7/C Bb7/C

Guitarra (sin bajo)

Piano m.d.

Cuando comienza la estrofa cantada, la música se organiza alrededor de la idea de figura/fondo, es decir melodía principal y acompañamiento. La voz, con sus rasgos tímbricos y registrales, junto a un movimiento rítmico diferente al resto y con la presencia del texto configuran la figura a acompañar, definiendo así nuevamente la jerarquía principal de planos texturales que también observamos en *Carabelas nada*.

En cuanto al acompañamiento, encontramos una instrumentación diferente: no hay percusión, y además de piano y contrabajo hay una guitarra. Es decir, el acompañamiento es interpretado por piano, guitarra y contrabajo.

Profundizando nuestra escucha sobre el plano del acompañamiento podemos observar que existe el mismo planteo que en *Carabelas nada*. La presencia de un bajo como plano textural cuyo rasgo central es ocupar la zona grave del registro (en términos generales y relativos a cada instrumento) con una fuerte presencia de notas largas y sostenidas, generando esa sensación de profundidad y sostén. En la introducción este plano es articulado por el contrabajo, el pulgar de la guitarra y la mano izquierda del piano interpretando las fundamentales respectivas de los acordes en cada articulación armónica.

**Figura 4.** Identificación del plano de bajo y plano intermedio en estrofa de *Te recuerdo Amanda*.

The image shows a musical score for three instruments: Guitar (Guit.), Piano (Pno.), and Double Bass (Cb.). The score is in 9/8 time and consists of four measures. The first measure is marked with a '13' and a 'C9' chord symbol. The second measure is marked with an 'Am' chord symbol. The guitar part is written in treble clef, the piano in grand staff (treble and bass clefs), and the double bass in bass clef. Brackets and boxes highlight the bass and intermediate planes across the instruments. The bass line (Cb. and Pno. left hand) features long, sustained notes, while the guitar and piano right hand play a rhythmic pattern of eighth notes.

En esta estrofa de *Te recuerdo Amanda*, observamos entonces que tres instrumentos (contrabajo, mano izquierda del piano y pulgar de la guitarra) comparten la ejecución de un mismo plano textural que denominamos como plano de *bajo*, conformando un timbre mixto entre ellos.

Observamos también un espacio de simultaneidad armónica en el registro intermedio, presente en la mano derecha del piano y en los dedos índice, medio y anular de la guitarra. También vemos que este espacio intermedio no está articulado en bloque (plaqué) por ninguno de los dos instrumentos sino que el acorde se encuentra dividido en partes que se articulan en sucesión conformando un gesto rítmico y textural que se conoce como *acorde quebrado*.

Vemos en la Figura 4 que la mano derecha del piano y los tres dedos superiores de la guitarra comparten la ejecución de un mismo plano textural. Es importante recordar que la guitarra es un instrumento transpositor y se escribe una 8va más arriba de lo que suena. Esto significa que las alturas que interpreta la mano derecha del piano suenan una 8va más aguda que las que interpretan los tres dedos superiores de la guitarra.

Podemos decir entonces que *Te recuerdo Amanda* plantea un cambio en la instrumentación respecto de *Carabelas nada*, pero el planteo textural es el mismo. Por lo tanto podemos considerar a dicho planteo como abarcador de ambos ejemplos, aun cuando los instrumentos que lo ejecutan difieren en un caso y en otro.

**Cuadro 2.** Planteo textural del primer fragmento de *Te recuerdo Amanda*.

<b>Figura/Melodía</b>	<b>PLANO MELÓDICO</b> → Voz
<b>Fondo/ Acompañamiento</b>	<b>PLANO INTERMEDIO</b> → Piano (mano derecha) Guitarra (3 dedos superiores)
	<b>PLANO DE BAJO</b> → Guitarra (dedo pulgar) Contrabajo

### 3.3 MI DICHA LEJANA

El primer rasgo distintivo de este ejemplo es la mayor homogeneidad tímbrica. Analizamos la introducción, donde la instrumentación es guitarra sola. Vale señalar que la guitarra utiliza el capotasto en el 2do traste.

**Figura 5.** Transcripción de introducción de *Mi dicha lejana*.

The musical score for the guitar introduction of "Mi dicha lejana" is presented in three systems. The first system (measures 1-4) features a melodic line starting with a pickup note on the 2nd fret, followed by chords B, B6, A7/13, and Bmaj7. The second system (measures 5-8) continues the melody with chords B, F#m7/9, B7/9b/13, and Emaj7/13. The third system (measures 9-12) concludes with chords Emaj7/13, A7/11#, G#m, G11#, and B/F#. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano).

13 B7/D# C/F# F#7 B9 F#

Guit.

Nos encontramos por primera vez con un ejemplo donde el discurso es interpretado por un instrumento solista. Es decir, no aparece la instrumentación como elemento diferenciador entre planos ya que todo lo que suena es interpretado por una guitarra. Sin embargo, aún podemos distinguir en la música la existencia de planos texturales diferenciados. Por ejemplo: en el comienzo se presenta el bajo (articulado por el dedo pulgar de la mano derecha) y una línea melódica que se instala a nivel perceptual como figura.

La pregunta que surge a partir de observar este primer compás es ¿qué elementos generan esta diferenciación de planos texturales siendo que todo se ejecuta por el mismo intérprete en un mismo instrumento?

Podemos identificar comportamientos comunes con los ejemplos anteriores. La nota si, que identificamos en *Mi dicha lejana* con el **plano de bajo** (Figura 5), comparte elementos con el bajo de *Carabelas nada* (Figura 1) y el de *Tè recuerdo Amanda* (Figura 2) según se detalla a continuación:

- Se encuentra en el registro grave (en términos relativos e instrumentales);
- Tiene la particularidad rítmica de tener poco movimiento: sonidos largos que se prolongan en el tiempo mientras otros planos texturales poseen un mayor movimiento rítmico;
- Articula la fundamental del acorde respectivo en los tiempos fuertes del compás, en general.

El plano textural que percibimos como **melodía principal** comparte elementos que también podemos asociar con la melodía cantada de *Carabelas nada* y la de *Tè recuerdo Amanda*:

- Se encuentra en una zona registral intermedia
- Tiene un nivel de movimiento rítmico diferente al de los demás planos texturales.
- Construye una narrativa que implica un recorrido formal particular, dinámico y direccional, a partir de frases y motivos diferentes e interconectados entre sí.

A partir de este análisis podemos afirmar que los planos texturales que identificamos en los ejemplos anteriores pueden manifestarse en contextos tímbricos e instrumentales muy diferentes.

Una primera actividad clave entonces para comprender la introducción de *Mi dicha lejana* es percibir e identificar planos texturales presentes en la guitarra solista. Con ayuda de la Figura 6 a continuación, podemos percibir que en compases 1, 2 y 3 los planos presentes son los de melodía principal y bajo, mientras que en el compás 4 se insinúa la primera aparición de una superposición armónica de alturas cuando la nota la# suena en homorritmia con la nota re de la melodía generando la escucha diferenciada de un plano intermedio que contiene a la melodía<sup>1</sup>. En el compás 5 vuelven a quedar los planos de bajo y melodía principal como únicos elementos del discurso.

1 Sin entrar aún en particularidades armónicas que trabajaremos más adelante, podemos observar que la aparición del la# que suena en simultaneidad con la melodía completa la sonoridad armónica de un Si mayor con séptima mayor (Bmaj7).

Figura 6. Adaptación en transcripción de introducción de *Mi dicha lejana* para individualizar planos texturales.

The musical score is organized into three systems, each containing four measures. The staves are labeled as follows:

- PLANO MELÓDICO:** The top staff, containing the main melodic line.
- PLANO INTERMEDIO:** The middle staff, which is mostly silent, with some chordal accompaniment in the later measures.
- PLANO DEL BAJO:** The bottom staff, containing the bass line.

**System 1 (Measures 1-4):**

- Measure 1: Melodic line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Chord: B.
- Measure 2: Melodic line has a quarter rest, followed by a quarter note B4, a quarter note C#5, and a quarter note D5. Chord: B6.
- Measure 3: Melodic line has a quarter rest, followed by a quarter note D5, an eighth note E5, and a quarter note F#5. Chord: A7/13.
- Measure 4: Melodic line has a quarter rest, followed by a quarter note G#5, an eighth note A5, and a quarter note B5. Chord: Bmaj7.

**System 2 (Measures 5-8):**

- Measure 5: Melodic line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Chord: B.
- Measure 6: Melodic line has a quarter rest, followed by a quarter note C#5, an eighth note D5, and a quarter note E5. Chord: F#m7/9.
- Measure 7: Melodic line has a quarter rest, followed by a quarter note F#5, an eighth note G#5, and a quarter note A5. Chord: B7/9b/13.
- Measure 8: Melodic line has a quarter rest, followed by a quarter note B5, an eighth note C#6, and a quarter note D6. Chord: Emaj7/13.

**System 3 (Measures 9-12):**

- Measure 9: Melodic line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Chord: Emaj7/13.
- Measure 10: Melodic line has a quarter rest, followed by a quarter note C#5, an eighth note D5, and a quarter note E5. Chord: A7/11#.
- Measure 11: Melodic line has a quarter rest, followed by a quarter note F#5, an eighth note G#5, and a quarter note A5. Chord: G#m.
- Measure 12: Melodic line has a quarter rest, followed by a quarter note B5, an eighth note C#6, and a quarter note D6. Chord: G11#.

The bottom staff (PLANO DEL BAJO) provides harmonic support with chords and bass lines corresponding to the chords indicated above the melodic staff.

Luego en compases 6, 7 y 8 se perciben con mayor claridad el **plano intermedio** de superposición armónica que identificamos en *Carabelas nada* y en *Te recuerdo Amanda*. En el compás 10 observamos que el plano intermedio de superposición armónica aparece ahora arpegiado.

La textura está organizada aquí de la misma forma que en los ejemplos anteriores, pudiendo identificar y percibir los bajos, la melodía principal y el plano intermedio de superposición armónica.

Retomando el interrogante planteado al inicio del análisis de esta canción, podemos concluir que es posible distinguir los planos texturales aún en un contexto de instrumento solista porque:

- Cada uno de los tres planos posee, ante la homogeneidad tímbrica, un espacio registral diferente. En los ejemplos anteriores el timbre y la presencia del texto en la melodía principal colaboran en la definición de la identidad de los planos texturales, y el registro es un elemento presente pero secundario. Ante la homogeneidad tímbrica, el espacio registral agudo para la melodía principal, el registro medio para el plano de superposición armónica y el grave en el registro bajo resultan estructurales para identificar los planos texturales correspondientes.

- Cada uno de los tres planos posee un planteo rítmico independiente y con características propias (en interacción constante): la melodía principal posee mayor movimiento y variedad rítmica, el plano intermedio ocupa mayormente los espacios libres que deja la melodía y el plano del bajo sostiene la definición armónica con notas largas.

- Los rasgos constructivos que identificamos en cada plano, se mantienen con claridad: melodía como portadora de la narrativa principal, plano intermedio con la aparición de alturas en simultáneo definiendo armonía y plano del bajo con las fundamentales de los acordes en notas largas sosteniendo la percepción armónica – funcional.

En la introducción de *Mi dicha lejana* observamos que desaparecen el timbre y el texto como elementos organizadores de los planos texturales al tratarse de un fragmento para instrumento solista. Sin embargo esto no imposibilita que se perciban los mismos tres planos texturales diferenciados tal como ocurría en los ejemplos anteriores, que eran más variados en términos de instrumentación. Los ordenadores más fuertes que aparecen para definir planos texturales son los mencionados anteriormente: el aspecto registral del instrumento, la independencia rítmica entre los planos y los rasgos constructivos de cada uno.

Observamos como rasgo importante que los planos de melodía y bajo están presentes durante la totalidad del discurso, mientras que la presencia del plano intermedio es intermitente.

Podemos relacionar esto con ciertos rasgos idiomáticos de la guitarra como instrumento que no permite sostener la convivencia constante de tres planos texturales en una guitarra solista, lo cual lleva a la necesidad de priorizar alguno de ellos y eventualmente alternar la aparición de otros, dejando lugar en muchos casos a la reconstrucción perceptual por omisión de los que no están en un momento determinado. Es interesante observar en este sentido que quienes tienen un mayor nivel de prioridad a la hora de interpretar esta introducción son la melodía principal y el bajo, trabajando el plano intermedio de manera intermitente.

Al comenzar la estrofa la voz cantada se instala como melodía principal debido a sus características tímbricas y a la presencia del texto. Esto permite un mayor grado de variedad rítmica y de articulación en el plano intermedio, que ahora pasa a estar presente de forma constante durante la totalidad del discurso, desplegando más variedad de recursos: pasajes en bloque, arpegiados y quebrados. Por otra parte, el bajo continúa con el mismo comportamiento de la introducción.

Figura 7. Transcripción de estrofa de *Mi dicha lejana*.

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a guitar line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line.

**System 1 (Measures 17-21):**

- Chords:** F#, Bmaj7, B5#9, B6, B6b
- Voz:** Su-bli-me a-ño-ran - za guar-da el al-ma mí - a y trae la tris
- Guitarra:** Accompaniment with chords and melodic lines.

**System 2 (Measures 22-25):**

- Chords:** B7/sus4/13, B7/11#/13, E6/9/G#, E6/9/G#, D7/9
- Voz:** te - za de mi so - le - dad Pien-so en el fu -
- Guit.:** Accompaniment with chords and melodic lines.

**System 3 (Measures 26-29):**

- Chords:** C#m7, A7/11#, B7, A#7, A7, G#7, B#dim
- Voz:** tu - ro ya sin es - pe - ran - za por-que en la dis -
- Guit.:** Accompaniment with chords and melodic lines.

**System 4 (Measures 30-33):**

- Chords:** C#7/9, F#7/sus4, Bb/B, F#7/9/13
- Voz:** tan - cia tú me ol-vi - da - rás
- Guit.:** Accompaniment with chords and melodic lines.

Como cierre del análisis de esta canción, podemos observar que el entramado textural de referencia que encontramos en las canciones anteriores continúa vigente, con la particularidad de ser interpretado en su totalidad por la guitarra en la introducción, y por la voz y la guitarra en la primera estrofa.

**Cuadro 3.** Planteo textural por secciones de *Mi dicha lejana*.

	INTRODUCCIÓN	ESTROFA
<b>Figura/Melodía</b>	<b>PLANO MELÓDICO</b> → Pentagrama superior de Fig. 6	→ Voz
<b>Fondo/ Acompañamiento</b>	<b>PLANO INTERMEDIO</b> → Pentagrama intermedio de Fig. 6	→ <b>Guitarra</b> (dedos superiores)
	<b>PLANO DE BAJO</b> → Pentagrama inferior de Fig. 6	→ <b>Guitarra</b> (dedo pulgar)

Este ejemplo resulta particularmente significativo por coincidir con una de las posibles instrumentaciones a desarrollar en los trabajos prácticos de elaboración que proponemos realizar a lxs estudiantes en el marco de la materia: canciones con melodía cantada y acompañamiento de piano o guitarra. Planteos texturales de este tipo (los tres planos en un instrumento solista) pueden desarrollarse en la introducción o interludio de dichas composiciones.

### 3.4 CARBÓN Y SAL

Sobre este ejemplo nos interesa estudiar lo que ocurre en la introducción y primera estrofa.

Figura 8. Transcripción de introducción y estrofa de *Carbón y sal*.

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano or Pno.). The time signature is 12/8. The key signature has one sharp (F#).

**System 1 (Measures 1-4):** The vocal line is silent. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a melodic line in the left hand. Chords are marked as *I* (C major) and *C*.

**System 2 (Measures 5-9):** The vocal line begins with the lyrics: "Car - bón y sal en la ca - lle car - bón y sal los ves-ti - gios de un be-". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Chords are marked as Am maj7, C, Am maj7, C, and Am7.

**System 3 (Measures 10-14):** The vocal line continues with: "- llo cris- tal A - zu- fre y miel un pai- sa". The piano accompaniment continues. Chords are marked as A7/sus4, Dm/F, Dm, Gm, and D.

**System 4 (Measures 15-19):** The vocal line concludes with: "- je de a - zu fre y miel u- na é - po ca e- rran- te y un ges - to de tin - ta y pa pel". The piano accompaniment concludes. Chords are marked as Gm, D, Gm, Gm/F, G, G/F, and C.

En la introducción se presenta el piano interpretando el plano de bajo (mano izquierda, clave de fa) y el plano intermedio de superposición armónica (mano derecha, clave de sol).

En la primera estrofa, en cada uno de estos planos texturales se manifiestan ideas rítmicas diferenciadas. El plano intermedio se estructura a partir de articulaciones constantes a nivel del pulso (ver clave de sol en Figura 8) y en el plano de bajo (clave de fa en Figura 8) observamos una idea rítmica pregnante.

En cuanto a las alturas, el bajo despliega un movimiento que no se limita exclusivamente a las fundamentales de cada acorde sino que plantea un desarrollo desde ellas (ver Figura 8), similar a lo que ocurría en algunos fragmentos del bajo de *Carabelas nada*. Trabajaremos sobre este tipo de desarrollo del bajo más adelante.

Con la aparición de la melodía principal en la voz cantada, queda configurado un planteo textural similar al de los ejemplos anteriores.

**Cuadro 4.** Planteo textural por secciones de *Carbón y sal*.

	INTRODUCCIÓN	ESTROFA
<b>Figura/Melodía</b>	PLANO MELÓDICO →	Voz
<b>Fondo/Acompañamiento</b>	PLANO INTERMEDIO → Clave de sol de piano en Fig. 8	Igual a introducción
	PLANO DE BAJO → Clave de fa de piano en Fig. 8	Igual a introducción

### 3.5 CONCLUSIONES

Del análisis de las 4 canciones abordadas, podemos tipificar un ordenador textural general que funciona como punto de partida para la comprensión y la elaboración textural en el marco de la canción popular latinoamericana.

El primer ordenador que surge después de recorrer las canciones es el de melodía acompañada o figura-fondo. Si observamos la construcción del acompañamiento o fondo con más detalle, encontramos que operan dentro de él dos planos diferenciados.

**Cuadro 5.** Planteo textural de referencia.

<b>Figura/Melodía</b>	PLANO MELÓDICO
<b>Fondo/Acompañamiento</b>	PLANO INTERMEDIO
	PLANO DE BAJO

De esta manera, podemos concluir que se define un planteo que presenta tres roles o planos texturales estructurales que funcionan como ordenadores en diversas canciones.

El **plano melódico** se percibe y define como tal a partir de la interacción de los siguientes rasgos:

- Características registrales
- Características rítmicas
- Características tímbricas
- Características formales a partir de una narrativa pregnante en términos motivicos y fraseológicos
- Presencia de texto, en el caso de ser interpretada por la voz

Es importante destacar que hablamos del plano melódico como una resultante de la interacción entre estos rasgos, no de la presencia absoluta de todos ellos en todos los casos. Es decir que si a la melodía principal no la define la presencia del texto será otro rasgo el que colabore fuertemente a su percepción. Existe una plasticidad en la relación entre estos elementos que configuran la aparición de una melodía principal como plano textural más pregnante. Si el ritmo no plantea una identidad fuerte, tal vez el timbre y el registro cumplan un rol más destacado en generar la melodía principal como plano.

El **plano intermedio** se identifica a partir de la interacción entre los siguientes rasgos:

- Percepción de una resultante acórdica ya sea por la articulación de notas en simultáneo o a través del uso de arpegios y/o acordes quebrados
- Características registrales: registro intermedio
- Características rítmicas

Nuevamente enfatizamos esta idea de interacción que nos parece importante a la hora de elaborar acompañamientos.

El **plano de bajo** se percibe a partir de la interacción entre los siguientes rasgos:

- Características registrales: registro grave
- Características rítmicas
- Características tímbricas
- Fuerte asociación a las fundamentales de los acordes

De esta manera identificamos el planteo de referencia que consta de tres planos texturales y que funciona como primer ordenador para la construcción y elaboración de canciones dentro del marco de la música popular latinoamericana en situación de auto acompañamiento por parte de lxs estudiantes. En los casos de propuestas de elaboraciones individuales, la instrumentación para trabajar es la voz y el piano, o la voz y la guitarra. Es decir, en los trabajos que realicen lxs estudiantes se verán plasmados estos planos asociados a la melodía principal cantada (plano melódico) y el acompañamiento (plano de bajo y plano intermedio) en piano o guitarra, según el caso.

Capítulo 4

**Comportamientos  
característicos de  
los planos texturales  
del acompañamiento**

Siendo el objetivo del presente material profundizar en la construcción de acompañamientos de canciones para piano y guitarra, a continuación analizamos los comportamientos estructurales de los planos texturales propios del acompañamiento o fondo identificados en el capítulo anterior.

#### 4.1 Plano textural de bajo. Comportamientos característicos

En este apartado del capítulo estudiamos los procedimientos constructivos específicos del plano del bajo. Es importante mencionar que en este material trabajaremos sobre la construcción de bajos que generen la percepción de armonías en estado fundamental para luego incorporar herramientas que permitan enriquecerlo sin perder dicha referencia armónica. Planteamos las situaciones que derivan de los ejemplos estudiados y que resultan transversales a distintos géneros musicales, intentando ofrecer un recorrido lo más abarcativo posible y generando herramientas para la construcción del plano de bajo en las composiciones de lxs estudiantes.

##### PRIMER COMPORTAMIENTO:

El primer comportamiento a analizar es el más sencillo en su construcción: la articulación de las fundamentales respectivas de cada acorde, sin intervención de otras alturas, durante el total del tiempo de articulación del acorde. Cabe aclarar que no se trata solo de notas largas, sino que sobre una misma nota pueden generarse distintas gestualidades rítmicas.

Para ello proponemos escuchar, leer y tocar los siguientes fragmentos de *Bocanada* de Gustavo Cerati, *Deseo en la nuca* de Isla mujeres y en *En mí* de Lisandro Aristimuño.

Figura 9. Identificación de plano de bajo en introducción de *Bocanada*.

Figura 10. Identificación de plano de bajo en introducción de *Deseo en la nuca*.

Figura 11. Identificación de plano de bajo en introducción y estrofa de *En mí*.

Podemos observar que el cambio de nota se da cuando hay un cambio de acorde. Las diferencias en el plano de bajo de estas canciones se advierten por las distintas gestualidades rítmicas que cada canción plantea en el bajo, asociadas fuertemente al contexto estilístico. Algo similar ocurre en *Te recuerdo Amanda* (Figura 2).

Extraemos entonces de este grupo de canciones una primera herramienta para la elaboración de bajos en estado fundamental: la articulación de las fundamentales respectivas, con un gesto rítmico propio y en un registro relativamente grave. Este tipo de bajos acentúa su función como sostén de la armonía en estado fundamental, y es sencilla su incorporación para la construcción de acompañamientos en piano o guitarra.

## SEGUNDO COMPORTAMIENTO

El segundo comportamiento posible para el plano del bajo implica la aparición de otras alturas involucradas además de las fundamentales sin generar sonoridad de inversión y, por ende, sin perder la percepción de la armonía en estado fundamental<sup>2</sup>.

Para comenzar a introducirnos en la lógica de este segundo comportamiento analizaremos *De un tiempo a esta parte* de la Delio Valdez. Como ya hemos mencionado, proponemos escuchar, aprender e interpretar la canción, prestando especial atención a los fragmentos transcritos para el análisis. En la introducción, observamos que la línea del bajo ya no está construida exclusivamente sobre las fundamentales respectivas sino que despliega la tríada de cada acorde en posición cerrada, con un gesto rítmico que dura dos tiempos del compás de 4/4 y se repite dos veces por compás.

**Figura 12.** Identificación de plano de bajo en introducción de *De un tiempo a esta parte*.



Cada unidad rítmica del bajo despliega la tríada completa, comenzando en la fundamental y pasando por la 3ra y la 5ta.

Proponemos tocar en piano o guitarra los siguientes ejemplos para percibir las diferencias sonoras según qué nota se constituya como bajo. Un acorde tríada mayor o menor invertido suena en sí mismo diferente a uno en estado fundamental, y podemos definir esa particularidad como un rasgo que implica mayor o menor grado de estabilidad en términos acústicos. Esto ocurre por la mayor cercanía de los acordes en fundamental a la serie armónica del bajo.

<sup>2</sup> Una de las particularidades del acorde tríada mayor o menor en inversión, en oposición al acorde en estado fundamental, es su inestabilidad. Un acorde en estado fundamental es, en sí mismo, más estable que uno invertido.



Figura 15. Transcripción de estrofa de *De un tiempo a esta parte*.

La aparición de la 5ta en el bajo, al estar siempre precedida por la articulación de la fundamental respectiva, no genera sonoridad de inversión. Tal como propusimos en la introducción, si invertimos el orden de aparición de las alturas en el bajo articulando la 5ta en primer lugar, percibimos que la armonía pierde su definición funcional.

Extraemos entonces, de esta canción, una segunda herramienta para la construcción de bajos en estado fundamental asociada al despliegue de la tríada completa o el “rebote” sobre la quinta. En estas dos variantes del segundo comportamiento del bajo, percibimos la armonía en estado fundamental ya que las nuevas alturas que se articulan aparecen luego de que el acorde se perciba en estado fundamental. De manera similar al ejemplo anterior, la fundamental se articula en un tiempo fuerte de la estructura métrica, y el “rebote” sobre la quinta ocurre en un momento más débil del compás.

Ambas posibilidades dentro de este tipo de bajo tienen un amplio despliegue en diversos géneros pertenecientes a la música popular latinoamericana y podemos asociarlos a su identidad rítmica (chamamé, tumbados afrolatinos en general, cumbia, milonga, polka, canción urbana, etc.). Proponemos escuchar las siguientes canciones para identificar este tipo de comportamiento distintivo en el bajo: *Nazareno* (Spasiuk), *Instantáneas* (Páez), *Paisaje* (Gilda), *O bebado e a equilibrista* (Bosco).

### TERCER COMPORTAMIENTO

Una tercera posibilidad de construcción o enriquecimiento de una línea del bajo sin perder la percepción de la armonía en fundamentales es la que encontramos en el siguiente fragmento de la canción *Rey mago de las nubes* de Ricardo Vilca y León Gieco.

Figura 16. Transcripción de cuarta estrofa y estribillo de *Rey mago de las nubes*.

**System 1 (Measures 1-5):** Key signature: three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. Chords: E, E. Lyrics: El ai-re que se a-gi-ta tras el vue-lo de al-mas que pa-san co-

**System 2 (Measures 6-10):** Key signature: three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. Chords: C#m7, A, F#m, B7, E. Lyrics: - mo sue-ños ben-di-ce la voz, ben-di-ce re-zos de al-gún na-ci-mien-to

**System 3 (Measures 11-15):** Key signature: three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. Chords: A, G#m, A, C#m. Lyrics: 1.Por-que tie-nen el sol por-que tie-nen la es-tre-lla lle-van el al-mas en so-le-dad cru-zan las nu- 2.Por-que quie-ren jun-tar al-mas en so-le-dad cru-zan las nu-

**System 4 (Measures 16-20):** Key signature: three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. Chords: F#, B7, B7/A, E/G#, B7/F#, E, E. Lyrics: án-gel de la vi-da e-ter-na na bes ha-cia la al-tu-ra ra na ra

Podemos observar aquí la presencia de la línea del bajo interpretada por una tuba. Durante las estrofas el bajo articula sólo las fundamentales respectivas de la armonía, de acuerdo a lo planteado en el primer comportamiento de este capítulo.

Al finalizar la estrofa (compás 10) observamos que desde el acorde de E (I) hacia el acorde de A (IV) el bajo abandona este comportamiento para plantear un gesto melódico por grado conjunto direccionado desde una fundamental hacia la otra.

Nuevamente aparecen en el bajo alturas que difieren de la fundamental sin generar sonoridad de inversión. Observamos que, al igual que en el segundo comportamiento estudiado, en el momento en que los acordes se articulan la fundamental está siempre en el bajo y las otras alturas aparecen luego, cuando ya se percibió con claridad la estabilidad del acorde respectivo en fundamental. En el segundo comportamiento vimos que las alturas que se despliegan tienen una relación con la armonía (despliegue de la tríada y “rebote” sobre la 5ta) y en este nuevo comportamiento las alturas que se despliegan post fundamental generan un comportamiento melódico por grado conjunto. Proponemos escuchar características similares en la construcción del bajo de *Tres mil millones de latidos* (Drexler).

En esta segunda parte hemos profundizado el estudio de comportamientos propios del plano del bajo en contextos tonales y/o modales en estado fundamental. Hemos identificado tres posibles comportamientos que resultan abarcativos de una gran cantidad de bajos en dichos contextos dentro de la música popular latinoamericana.

- Primer comportamiento: articulación de las fundamentales respectivas de cada acorde, sin presencia de otras alturas. El elemento rítmico es quien genera particularidad y/o asociación a un contexto estilístico determinado. Es la posibilidad más estática en términos de alturas.
- Segundo comportamiento: despliegue de la tríada o “rebote” sobre la 5ta en el bajo, siempre desde la nota fundamental en el momento de articulación acórdica.
- Tercer comportamiento: movimiento melódico por grado conjunto desde una fundamental a otra.

Estos tres comportamientos son herramientas posibles para la elaboración de bajos en la composición de canciones propias, ya sea utilizando sólo uno de ellos o combinando las tres posibilidades a lo largo de la construcción de un discurso musical.

## 4.2 Plano textural intermedio. Comportamientos típicos

En esta parte planteamos una tipificación de comportamientos propios del plano intermedio del entramado textural de referencia. Para ello, abordamos cuestiones relativas a la simultaneidad armónica, es decir al espacio de la textura que completa la armonía articulando las alturas estructurales del acorde ya sea en simultáneo (plaqué) o de manera desplegada (arpeggio, acorde quebrado), como hemos visto en los ejemplos analizados en el tercer capítulo.

Para comenzar tomaremos el plano intermedio articulado por el piano de las estrofas de *Mi amor se fue* de Florian y Zoe Gotusso. Proponemos escuchar, cantar la melodía y aprender la armonía de la canción. El fragmento que nos ocupará será el siguiente:

Figura 17. Transcripción de estrofa de *Mi amor se fue*.

The musical score is arranged in four systems, each containing three staves: Voice (Voz), Piano (Piano m.d.), and Electric Bass (Bajo eléct.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes lyrics and chord markings above the vocal line.

**System 1 (Measures 1-4):** Chords: G, Bm7. Lyrics: ¿Có - - - mo lle - gas - te a - cá?\_\_

**System 2 (Measures 5-8):** Chords: Am, D, D5#. Lyrics: ¿Por qué es a - sí\_\_ la so - le - dad?\_\_

**System 3 (Measures 9-12):** Chords: G, Bm7. Lyrics: No pu - de so - por - tar\_\_

**System 4 (Measures 13-16):** Chords: Am7, Bm7, Am7, Bm7. Lyrics: que fue pa - san - do el tiem - po y es tan di - fi - cil ver\_\_ que

El proceso armónico sobre el cual se construye la estrofa es sencillo: una progresión diatónica en Sol Mayor que articula los grados I – III – II – V en sucesión, con una cromatización final de la 5ta de la dominante como único gesto de ruptura del diatonismo. Sobre esta progresión el plano del bajo está construido dentro de lo tipificado como segundo comportamiento del apartado anterior, interpretando la fundamental de cada acorde en el momento de articulación y “rebotando” sobre las quintas respectivas en los tiempos débiles.

El plano intermedio es interpretado por la mano derecha del piano que articula la armonía en bloque de acordes plaqué. Focalizando nuestra atención en los rasgos constructivos que aparecen en este plano intermedio, podemos decir en primer lugar que se percibe el emergente de la nota más aguda de cada bloque acórdico con un nivel de pregnancia superior al del resto de las alturas de cada acorde. Al interpretar estos bloques acórdicos en sucesión podemos percibir que las notas superiores de cada acorde se mueven por grado conjunto o se repiten entre acordes, configurando una pequeña línea melódica “cantable” como resultante de su interpretación en sucesión.

**Figura 18.** Identificación de voz superior en plano intermedio de estrofa de *Mi amor se fue*.

Percibimos que la interpretación en sucesión de bloques acórdicos genera además un fenómeno horizontal, es decir, la conexión de estos bloques entre sí produce linealidades “internas” con un cierto grado de melodicidad, pero sin duda menos notoria que la melodía principal. Podemos observar que si bien la línea melódica más pregnante es la que se produce a partir de la voz superior de cada acorde, las voces internas también generan pequeños gestos lineales con una melodicidad propia.

**Figura 19.** Identificación de voces internas en plano intermedio de estrofa de *Mi amor se fue*.

Estas resultantes melódicas de los enlaces acórdicos tienen un fuerte vínculo con la cercanía en términos de alturas de estos bloques entre sí, ya que el movimiento entre los componentes de cada bloque se da por grado conjunto o incluso por repetición de nota. Si, como mostramos en la imagen a continuación, los bloques acórdicos se sucedieran por saltos sería más difícil percibir gestos melódicos en el enlace horizontal.

**Figura 20.** Ejemplo de enlace de acordes sin conducción de voces en plano intermedio de estrofa de *Mi amor se fue*.

The musical score is written for Piano m.d. (right hand) and Bajo eléctr. (left hand) in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The piano part consists of block chords in the right hand, with the following chords indicated above the staff: G, Bm, Am, and D. The electric bass part consists of a simple bass line with quarter notes.

En este plano intermedio de *Mi amor se fue* identificamos entonces una manifestación fuerte de convivencia entre el aspecto vertical de la armonía (los acordes vistos como estructuras verticales de alturas simultáneas) y su aspecto horizontal (los acordes como resultado de un entramado horizontal de voces que pueden “cantar” pequeñas líneas melódicas). Este entramado o tejido que se produce entre las voces internas del plano intermedio es un rasgo característico de los enlaces acórdicos en la música popular tonal y modal. Si bien existen ejemplos donde el plano intermedio es tratado como un bloque, el recurso de aportar melodicidad a la textura a través de la construcción por cercanía del plano intermedio tiene una fuerte presencia.

En los siguientes ejemplos, variados en procedencia estilística y temporal dentro del campo de la música popular latinoamericana, podemos identificar este tipo de construcción en el plano intermedio.

Figura 21. Transcripción de estrofa de *Querida*.

The musical score is arranged in four systems, each with four staves. The instruments are: Voice (Voz), Accordion (Acordeón/Acord.), Electric Guitar (Guitarra eléctrica/Guit. eléct.), and Electric Bass (Bajo eléctrico/Bajo eléct.). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4. The score includes lyrics in Spanish and chord symbols above the vocal line.

**System 1:** Chords: C, Em, F, G, C, Em. Lyrics: "Que - ri - da ca-da mo-men - to de mi vi - da".

**System 2:** Chords: F, G, C, Em, F. Lyrics: "yo pien-soen tí más ca-da dí - a mi - ra mi so-le-dad,".

**System 3:** Chords: F, F, Bb, G. Lyrics: "mi - ra mi so le dad que no me sien - ta na - da bien oh be - lla Que".

En la versión de *Querida* de Tambó Tambó podemos observar un bajo construido a partir del comportamiento de “rebote” sobre la 5ta y un plano intermedio de la guitarra que comparte los rasgos observados en *Mi amor se fue* (Figura 17). Tanto la voz superior del plano intermedio como sus voces internas se enlazan por cercanía entre acorde y acorde, generando pequeñas líneas melódicas que se mueven por grado conjunto o por repetición de nota. El comportamiento del acordeón también integra el plano intermedio de la textura planteando una única diferencia en el acorde de Do mayor de partida y trabajando un gesto rítmico y de arpeggio propio.

En la canción *Madre tierra* de María del Mar Rodríguez, observamos en la guitarra la presencia de un bajo que articula las notas fundamentales respectivas de cada acorde y un plano intermedio que plantea el mismo comportamiento estudiado en los casos anteriores.

**Figura 22.** Transcripción de introducción de *Madre Tierra*.

The musical score for the guitar introduction of 'Madre Tierra' is written in 4/4 time and D minor. It consists of 16 measures. The first measure is a whole rest. The second measure starts with a first finger (1) and contains a Dm7 chord. The following measures show a sequence of chords: Am7, Gm7, Am7, Dm7, Am7, Gm7, Am7. The bass line articulates the root notes of these chords, while the treble clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

En *No te comas la peli* observamos el mismo comportamiento materializado en la mano derecha del piano al enlazar los acordes Re mayor y Sol mayor, ambos con 7ma mayor (Dmaj7 y Gmaj7).

**Figura 23.** Transcripción de introducción y estribillo de *No te comas la peli*.

The musical score for 'No te comas la peli' is in 4/4 time and D major. It is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the piano introduction with Dmaj7 and Gmaj7 chords. The second system (measures 5-8) includes the vocal line with the lyrics: "Ah no te co-mas la pe - li no te co-mas la pe - li les te-nés que ga - nar\_". The piano accompaniment continues with the same chord sequence. The third system (measures 9-12) repeats the vocal line and piano accompaniment for the same lyrics.

La búsqueda de este tipo de resultados melódicos en los enlaces acórdicos del plano intermedio ha dado origen a lo que suele denominarse técnica de *conducción de voces* (Piston, 1974) o *técnica de encadenamiento de acordes* (Schoenberg, 2001) y sus dos principios fundantes tienen que ver con la búsqueda de la cercanía en el movimiento de cada voz:

1.- **Mantener nota común.** Esto implica que si la altura que articula una voz de un acorde está presente en el próximo, se mantiene. Podemos observar este comportamiento en la voz superior e inferior del plano intermedio de *Mi amor se fue* estudiado previamente (Figura 24), cuando se produce un enlace entre los acordes G mayor y B menor: la nota si (voz superior) se mantiene porque también forma parte del acorde de Si menor, y lo mismo ocurre con el re de la voz inferior.

2.- **Si no presenta nota común, realizar el menor movimiento posible.** Es decir que si la altura que articula una voz no está presente en el próximo acorde, se moverá a la nota del próximo acorde más cercana. Retomando el ejemplo anterior, esto ocurre en la voz del medio de *Mi amor se fue* cuando se enlazan los acordes antes mencionados de G mayor con B menor: la voz intermedia articula la nota sol, que no está presente en el acorde de B menor, y se mueve a la nota más cercana, que es fa#. De esta manera el acorde de B menor resultante está completo también, con todos los componentes de su tríada.

Estos dos principios constituyen un punto de partida desde el cual podemos empezar a construir e interpretar el plano intermedio de una textura acórdica para piano o guitarra que acompañe una canción. Por supuesto que el momento de elaboración musical y discursiva por parte de lxs estudiantes implica la necesidad de enfrentar situaciones que propongan interacciones más complejas entre esta y otras particularidades de la textura. Pero estos principios permiten comenzar a trabajar y elaborar el plano intermedio de la textura observando el entramado melódico – horizontal resultante y produciendo una suerte de “esqueleto” armónico en el plano intermedio que se suma al bajo estudiado anteriormente y que puede ser interpretado junto con el canto, funcionando como una primera referencia sonora que ya plantea la presencia de los tres componentes estructurales de nuestro entramado textural de referencia: melodía principal, plano intermedio y plano de bajo.

El proceso de elaboración de una canción por parte de lxs estudiantes, suele comenzar por la elaboración de la línea melódica principal, el texto y la armonía acompañante global, esta última por lo general en forma de rasguido en la guitarra o con acordes “plaqué” sin procedimientos de enlace en el piano. Las herramientas de construcción textural planteadas para el bajo y el plano intermedio suelen formar parte de un proceso posterior, ya con la melodía y armonía generales definidas, y funcionan como un buen punto de partida para profundizar en el manejo de los planos texturales característicos de gran parte de la música popular latinoamericana tonal y modal.

En el próximo capítulo analizamos las particularidades que proponen el piano y la guitarra como instrumentos de aplicación de estas herramientas en la construcción de texturas de acompañamiento.

Capítulo 5.

**Propuestas para  
la construcción  
de acompañamientos  
de canciones en piano  
y guitarra**

En los capítulos anteriores hemos definido un dispositivo textural de referencia dentro del campo de la canción popular latinoamericana, compuesto por tres estratos: melodía principal, plano intermedio y bajo. También hemos planteado las características y comportamientos prototípicos de esos planos, focalizándonos en el plano intermedio y el del bajo como componentes de un acompañamiento a la voz principal. Este trabajo apunta a plantear herramientas que puedan ser apropiadas por lxs estudiantes en el proceso de elaboración de canciones de su autoría que serán interpretadas en voz y piano o voz y guitarra. El objetivo de este capítulo es especificar la forma en que estas herramientas pueden manifestarse al ser trabajadas en piano o guitarra como instrumentos acompañantes.

## 5.1 El piano y sus posibilidades

En el caso del piano aparece como primer paso una disposición donde la mano izquierda articula el plano de bajo en un registro grave y la mano derecha interpreta el plano intermedio, completando la armonía (ver figuras 2, 8 y 23).

De esta manera cada mano del intérprete está a cargo de un plano textural, mientras la voz canta la melodía principal de la canción. Podemos escuchar un planteo textural igual a este en *Sus auriculares e Instantáneas* de Flto Páez y en *Diaz sin vos* de L. Mocchi.

Para comenzar con el armado de un acompañamiento en piano con estas herramientas, proponemos la siguiente progresión armónica con todos los acordes en estado fundamental en la tonalidad de Do mayor:

C - Am - F - G7 - C (I - VI - IV - V7 - I)

Dentro de esta progresión planteamos la elaboración de un bajo para interpretar en la mano izquierda. El punto de partida serán las fundamentales respectivas de cada acorde.

**Figura 24.** Propuesta de elaboración de línea de bajo sobre las fundamentales de cada acorde.

The figure shows a musical score for piano accompaniment in 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains five whole notes: C (C4), G (G2), F (F2), C (C3), and G (G2). Above the treble clef staff, five chord symbols are placed: C, Am, F, G7, and C. The word 'Piano' is written to the left of the staves.

A continuación, proponemos dos desarrollos posibles en la elaboración del plano de bajo trabajando con los tres tipos de comportamientos planteados en el capítulo 4.1.

**Figura 25.** Propuestas de desarrollo de la línea de bajo incorporando los tres diferentes comportamientos.

PROPUESTA 1

Musical score for Propuesta 1. The piece is in 4/4 time and features a sequence of chords: C, Am, F, G7, and C. The bass line is developed in four segments: the first and third segments are labeled '3er comp.', the second is '2do comportamiento', and the fourth is '1er comp.'.

PROPUESTA 2

Musical score for Propuesta 2. The piece is in 3/4 time and features a sequence of chords: C, Am, F, G7, and C. The bass line is developed in five segments: the first and third segments are labeled '2do comp.', the second is '1er comp.', the fourth is '3er comp.', and the fifth is '1er comp.'.

Para iniciar la elaboración del plano intermedio sobre estas líneas de bajo, es necesario elegir una disposición de partida del primer acorde en un registro medio. Proponemos la siguiente resolución textural utilizando los principios de nota común y menor movimiento planteados en el capítulo 4.2

**Figura 26.** Propuestas de elaboración del plano intermedio sobre las líneas de bajo desarrolladas.

PROPUESTA 1

Musical score for Propuesta 1. The piece is in 4/4 time and features a sequence of chords: C, Am, F, G7, and C. The piano part includes chord voicings in the right hand and the bass line from the previous figure.

PROPUESTA 2

Musical score for Propuesta 2. The piece is in 3/4 time and features a sequence of chords: C, Am, F, G7, and C. The piano part includes chord voicings in the right hand and the bass line from the previous figure.

Desde el aspecto rítmico, podemos incorporar variantes del plano intermedio, a contratiempo, arpegiadas o por acorde quebrado, como las que presentamos a continuación:

**Figura 27.** Propuestas de incorporación de variantes rítmicas para el desarrollo del plano intermedio.

PROPUESTA 1

Musical score for Piano, Propuesta 1, in 4/4 time. The score consists of five measures with chords C, Am, F, G7, and C. The right hand plays chords with some notes beamed together, and the left hand plays a simple bass line.

PROPUESTA 2

Musical score for Piano, Propuesta 2, in 3/4 time. The score consists of five measures with chords C, Am, F, G7, and C. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes.

De esta manera observamos que las herramientas analizadas y planteadas en el capítulo 3 pueden aportar procedimientos para comenzar a construir acompañamientos de canciones propias sobre armonías tonales o modales en estado fundamental para piano.

## 5.2 La guitarra y sus posibilidades

La aplicación del dispositivo textural propuesto en la guitarra plantea problemáticas interesantes ya que, a los desafíos propios de la realización textural en sí, se suman algunos rasgos idiomáticos pertenecientes al instrumento. El uso de cuerdas al aire, la alternativa de tocar una misma altura en diferentes cuerdas, las posibilidades y obstáculos que presenta la mano izquierda, los distintos timbres y “toques” según la forma de ejecución, son cualidades de la guitarra a las que será pertinente atender durante la elaboración de la textura de acompañamiento.

El propósito de este texto es ofrecer orientaciones que permitan el estudio de la textura musical desde la guitarra en la elaboración de acompañamientos, incorporando herramientas y procedimientos que puedan trasladarse posteriormente a otros contextos musicales.

Los primeros pasos del aprendizaje de herramientas armónicas y texturales en la guitarra suelen estar asociados al abordaje de posiciones armónicas fijas, donde cada acorde es visto como una posición, fundamentalmente de la mano izquierda, y con el rasgado en la mano derecha como forma de ejecución. Aparecen así las primeras herramientas para construir un acompañamiento o para acompañar la composición de una canción propia, interpretando el instrumento con rasgado sobre posiciones fijas.

Esta estrategia resulta eficaz para una primera aproximación al lenguaje armónico y textural, así como para comenzar a elaborar melodías sobre frases armónicas simples. Se llega de esa forma a un primer uso del instrumento como herramienta armónica y textural.

Sin embargo, al profundizar y particularizar el estudio de la textura a través de la guitarra observamos que el rasgado como forma de ejecución (en sus formas más comunes y sencillas) no genera a la percepción clara de planos diferenciados. Cuando se rasguea un acorde en una posición fija, es posible percibir un bloque armónico donde resulta difícil percibir individualmente el espacio del bajo y el plano intermedio que venimos trabajando como planteo textural de referencia. Es por ello que el paso posterior a la práctica del rasgado en guitarra es el trabajo sobre formas de ejecución que permitan y habiliten la posibilidad de percibir estos planos diferenciados. Para esto es indispensable comenzar a trabajar en varios sentidos:

- Pulsar las cuerdas con la mano derecha, ya sea individualmente o en bloque, como forma de ejecución
- Dejar de concebir el rol de la mano izquierda como una posición fija asociada a un acorde determinado, distinguiendo de forma consciente qué alturas pisa la mano izquierda o bien pulsa al aire la mano derecha.

Al pulsar las cuerdas con la mano derecha y problematizar lo que se pisa con la mano izquierda se abre la posibilidad de generar más claramente planos texturales diferenciados. Como vimos en la construcción textural de las Figuras 2 y 22 (*Te recuerdo Amanda* y *Madre tierra*), cuando el bajo es interpretado por el pulgar de la mano derecha y el plano intermedio por los dedos restantes se genera esa distinción de planos. Este primer ordenador no es necesariamente un comportamiento a sostener de manera rígida ya que estos roles pueden cambiar en instancias posteriores, con más exploración de los recursos del instrumento.

A continuación, proponemos el mismo enlace funcional utilizado para el piano como punto de partida para la elaboración de una textura en guitarra:

C - Am - F - G7 - C (I - VI - IV - V7 - I)

En primera instancia identificamos las notas fundamentales respectivas de cada acorde, observando en qué cuerdas podrían ser ejecutadas con el pulgar de la mano derecha.

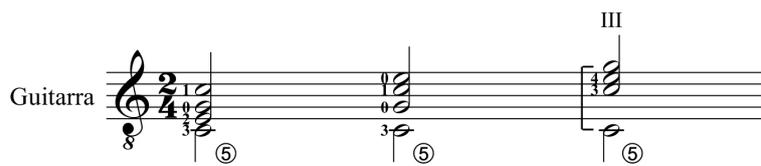
**Figura 28.** Propuesta de elaboración de línea de bajo sobre las fundamentales de cada acorde y en distintas cuerdas.

The figure shows a musical staff for guitar in 2/4 time with a treble clef. Above the staff, the chords C, Am, Dm, G7, and C are labeled. Below the staff, the bass notes for each chord are indicated with a stem and a circle containing a number (1-4) or a circle with a number (5-6) for natural harmonics. The notes are: C (5th string, 3rd fret), Am (5th string, 5th fret), Dm (4th string, 2nd fret), G7 (6th string, 3rd fret), and C (5th string, 3rd fret).

Como vemos en la Figura anterior el do inicial puede ejecutarse en el tercer traste de la cuerda 5, pero también en el traste 8 de la cuerda 6. Es importante destacar esta particularidad del instrumento, porque ofrece alternativas a la hora de la realización textural. Es habitual que comencemos eligiendo ubicar la fundamental en las primeras posiciones de la tastiera (que resultan más familiares) o bien pulsarlas al aire. En posteriores elaboraciones podremos explorar otras alternativas.

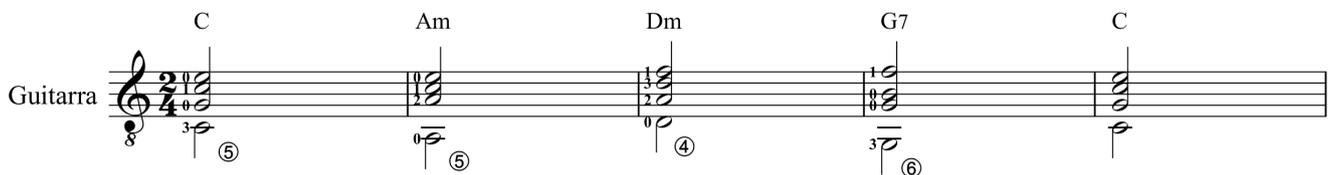
Una vez definida cuál es la cuerda a pisar, es necesario elegir una disposición de partida desde la cual enlazar los acordes para elaborar el plano intermedio. Siguiendo la propuesta de la figura que presentamos a continuación, observamos que si se pisa el do inicial del bajo en el 3er traste de la cuerda 5, el mismo instrumento nos sugiere tres maneras muy accesibles de construir la tríada respectiva en el plano intermedio.

**Figura 29.** Propuesta de diferentes construcciones de la tríada en la elaboración del plano intermedio



Los tres puntos de partida son válidos. Podemos elegir la segunda posibilidad por utilizar la primera posición de la tastiera y por la mayor separación registral entre los dos planos. Desde esta posición vamos a construir los acordes restantes del plano intermedio, observando los principios de menor movimiento y nota común planteados anteriormente para generar melodicidad en las voces.

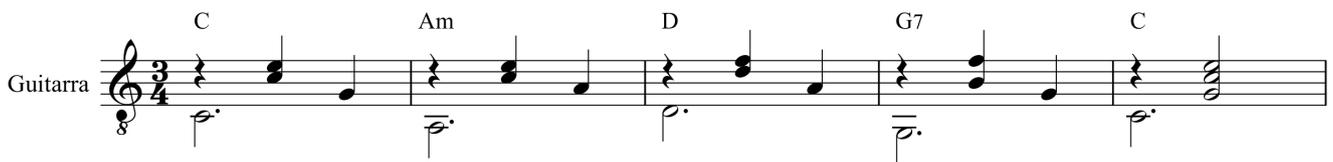
**Figura 30.** Propuesta de elaboración del plano intermedio.



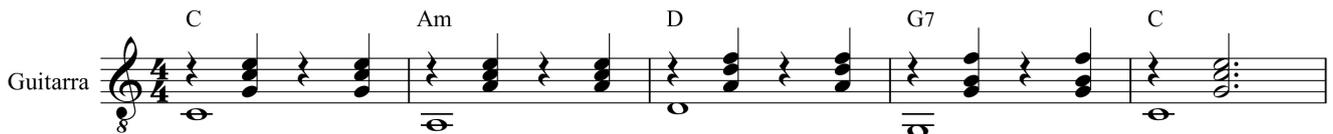
Así podemos llegar a un primer resultado en donde se perciben el bajo y el plano intermedio de manera independiente. El próximo paso, como se observa en la siguiente figura, es buscar distintas formas de resolver rítmicamente este dispositivo inicial.

**Figura 31.** Propuestas de incorporación de variantes rítmicas para el desarrollo del plano intermedio.

PROPUESTA 1



PROPUESTA 2



De la misma manera se puede elaborar el plano de bajo con las herramientas planteadas en el capítulo 4.1.

**Figura 32.** Propuestas de desarrollo de la línea de bajo incorporando los tres diferentes comportamientos.

PROPUESTA 1

Guitarra

PROPUESTA 2

Guitarra

Así llegamos a un planteo textural en la guitarra donde se perciben con claridad el bajo, con sus posibles desarrollos, y el plano intermedio trabajado con la técnica de conducción de voces. Cabe aclarar que este planteo constituye sólo un punto de partida, y que en la realización y construcción de frases armónicas variadas aparecerán una gran cantidad de otros desafíos, producto de las particularidades instrumentales de la guitarra. Es importante recordar que nuestro objetivo no es el estudio de la guitarra como instrumento, sino plantear un acercamiento a las problemáticas texturales a través de ella. Con este tipo de trabajo, lxs guitarristas podrán interpretar texturas de acompañamiento donde se perciban con claridad el plano intermedio y el plano de bajo, así como la melodicidad de las voces del plano intermedio al ser trabajadas con la técnica de conducción de voces.

### 5.3. Algunas posibilidades de enriquecimiento rítmico y melódico del acompañamiento

En este último capítulo proponemos algunos caminos posibles para desarrollar rítmica y melódicamente los acompañamientos construidos en los capítulos anteriores. Aquí planteamos la interacción rítmica entre el plano de bajo y el plano intermedio, y sus posibles relaciones con contextos estilísticos variados. También abordamos posibles elaboraciones melódicas de las voces internas del plano intermedio de la textura para generar mayor desarrollo melódico y variedad en dicho plano.

Para introducirnos en el aspecto rítmico tomamos como punto de partida distintos enlaces armónicos simples, resueltos de acuerdo al dispositivo textural planteado previamente, para piano y guitarra. Desde este punto de partida proponemos ciertos desarrollos del plano de bajo y planteos rítmicos del plano intermedio para acercar esta idea de desarrollo textural a distintos contextos estilísticos.

En primer lugar planteamos un acercamiento desde lo rítmico al chamamé como género musical de referencia. Esto implica situarse en un compás de 3/4 en donde aparece la posibilidad de desarrollar la línea de bajo como arpeggio ascendente desde la fundamental, de acuerdo al segundo tipo de comportamiento estudiado en el capítulo 4.1. Observamos como los rasgos registrales de la guitarra generan la necesidad de modificar el arpeggio de la tríada en los acordes de Do mayor y de Re menor, para evitar superposiciones entre planos texturales y mantener el trabajo dentro del ámbito de las primeras posiciones del instrumento.



**Figura 35.** Propuesta de desarrollo de línea de bajo y plano intermedio en contexto estilístico de reggae.

The musical score for Figure 35 is written for guitar and piano in 12/8 time. The guitar part (top staff) uses a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with chords C, Am, Dm, G7, and C. The piano part (bottom staff) features a bass line with eighth and sixteenth notes and chords C, Am, Dm, G7, and C.

En las figuras que siguen, planteamos este dispositivo textural con varias posibilidades de acercamiento rítmico del acompañamiento a diferentes contextos estilísticos.

**Figura 36.** Propuesta de desarrollo de línea de bajo y plano intermedio en contexto estilístico de zamba.

The musical score for Figure 36 is written for guitar in 3/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with chords C, Am, Dm, G7, and C.

**Figura 37.** Propuesta de desarrollo de línea de bajo y plano intermedio en contexto estilístico de tango.

The musical score for Figure 37 is written for piano in 4/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with chords C, Am, Dm, G7, and C.

**Figura 38.** Propuesta de desarrollo de línea de bajo y plano intermedio en contexto estilístico de canción tipo balada.

The musical score for Figure 38 is written for piano in 4/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with chords C, Am, Dm, G7, and C.

Desde el punto de vista del desarrollo melódico de las voces del plano intermedio, tomamos como ejemplo lo que ocurre en la construcción textural de la guitarra en la canción *Salvavidas de hielo* de Jorge Drexler.

**Figura 39.** Transcripción de estrofa de *Salvavidas de hielo*.

The musical score for 'Salvavidas de hielo' is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Voz) and guitar accompaniment (Guitarra (6ta en re)) for the first three measures. The vocal line has lyrics 'Du - ró tu a - mor' and is set against a guitar accompaniment with chords G, G, and G. The second system shows the vocal line and guitar accompaniment for the next three measures. The vocal line has lyrics 'lo que un sal - va - vi - das de hie - lo' and is set against a guitar accompaniment with chords G, D7, and D7. The guitar part features a consistent arpeggiated pattern.

En el acompañamiento de esta canción podemos percibir claramente los planos estudiados a lo largo de este material. El bajo suena en el momento de articulación de cada acorde, y el plano intermedio se despliega como arpeggio. Sin embargo aparece aquí un elemento novedoso: en el enlace G - D7 la voz superior del plano intermedio articula la nota re en ambos acordes, ya que es nota común entre ambos (5ta del G y fundamental del D7). Pero esa altura no se mantiene estática, sino que aparece un gesto de bordadura ascendente sobre ambos acordes con la nota mi. Sugerimos cantar la línea melódica resultante de la voz superior junto con la ejecución instrumental.

**Figura 40.** Identificación de bordadura en voz superior del plano intermedio.

The musical score for 'Salvavidas de hielo' is presented in two systems. The first system shows the guitar accompaniment (Guitarra (6ta en re)) for the first two measures. The guitar part features a consistent arpeggiated pattern with chords G and D7.

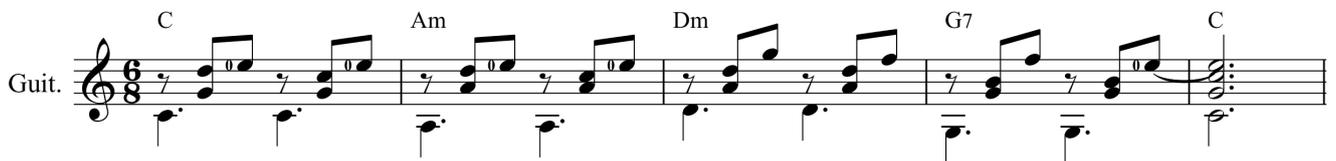
Observamos que se produce un desarrollo melódico de la voz superior del plano intermedio a través de la bordadura re-mi-re, lo cual le otorga una jerarquía aún mayor al resto del desarrollo y enriquece el entramado melódico resultante. Dicha voz ya poseía un nivel mayor de pregnancia que las demás por tratarse de la voz superior, y a través de la bordadura se destaca aún más. Podríamos plantear un comportamiento similar en cualquiera de las voces internas del arpeggio de G, incluso de a pares de voces, tal como lo exponemos en la siguiente figura.

**Figura 41.** Propuesta de incorporación de bordaduras en voces internas del plano intermedio.



Aquí derivamos otra herramienta interesante que se despliega con la posibilidad de desarrollar melódicamente alguna o algunas de las voces del plano intermedio a través de la utilización de alguna disonancia tratada, en este caso la bordadura. Volviendo sobre el enlace de acordes trabajado previamente (I - VI - IV - V7 - I) y explorando otros posibles gestos rítmicos, arpeggios y acordes quebrados, podemos hacer extensivo este recurso a apoyaturas, notas de paso, retardos y anticipaciones tanto en la guitarra como en el piano.

**Figura 42.** Propuesta de desarrollo melódico en voces internas del plano intermedio en guitarra.



**Figura 43.** Propuesta de desarrollo melódico en voces internas del plano intermedio en piano.





# Conclusiones finales

La necesidad de generar un material de estudio de estas características surge de la convicción de que problematizar la textura en la elaboración musical es parte ineludible del proceso de enseñanza y del proceso de aprendizaje de lxs estudiantes. La construcción textural es una manifestación de lo que se toca, se canta, se escribe y lo que se entiende de la música elaborada.

En nuestra práctica docente hemos observado que en muchas ocasiones el acercamiento a la textura desde ciertos paradigmas hegemónicos obstaculiza la elaboración musical por parte de lxs estudiantes. Nuestro objetivo ha sido plantear un camino de aprendizaje acorde a ciertos rasgos estructurales de la canción latinoamericana. Si bien el planteo textural de referencia al que llegamos es similar al propuesto en textos de otras tradiciones, el recorrido hacia dicho planteo y la identificación de algunos rasgos específicos tienen un vínculo más directo con las características de nuestro objeto de estudio. Esperamos que esto facilite el abordaje textural por parte de lxs estudiantes, particularmente en los primeros momentos del proceso de aprendizaje, aportando a una secuenciación pedagógica del abordaje de la textura musical.

Uno de los grandes desafíos de este trabajo ha sido reflexionar sobre la pertinencia del vocabulario textural utilizado, ya que en muchos casos no hay consensos claros en relación a la terminología y esto puede dificultar la comunicación con otros espacios pedagógicos e institucionales.

Como principal interrogante producto de nuestro trabajo podemos preguntarnos sobre la relación entre lo estudiado y los nuevos modos de producción musical presentes en muchas músicas urbanas y electrónicas, donde los recursos asociados a la informática ocupan un rol central, en algunos casos desplazando al instrumento tradicional y en otros utilizándolo de manera no convencional.

Finalmente, nos planteamos la importancia de continuar el proceso iniciado en el presente material abordando otros contextos instrumentales y problematizando el eje textural y su diversidad instrumental y estilística dentro del campo de la música popular latinoamericana.

## Referencias musicales

Aguilera Valadez, A. "Juan Gabriel" (1984). Querida. CD: Tambo Tambo (1998).  
Distribuidora Belgrano Norte.

Aristimuño, L. (2005). En mí. CD: Ese asunto de la ventana (2005).  
Discográfica Viento Azul.

Ayala Báez, E. (1941). Mi dicha lejana. CD: Ysyry. Intérprete Dúo Bote (2016).  
Edición independiente.

Barreña, J; Radiciotti, E. y Torres, A. (2017) Deseo en la nuca. CD: Otras.  
Intérprete Isla Mujeres (2017). Edición independiente.

Bosco, J. (1979) O Bebedo e a equilibrista. CD: Obrigado gente (Ao vivo, 2006).  
Universal Music Ltda.

Cerati, G. (1999). Bocanada. CD: Bocanada (1999). BMG Ariola.

Cibrian, M. (2021) De un tiempo a esta parte. Single.  
Intérprete La Delio Valdez.

Drexler, J. (2010) Tres mil millones de latidos. CD: Amar la trama (2010) Warner Music Spain, S.L.

Fernández Capello, F. "Florian" (2019) Mi amor se fue. CD: X amor. Feat. Zoe Gotusso (2019).  
Columbia Records.

James, J. "Louta" (2019) No te comas la peli. Single. Intérprete Louta.

Jara, V. (1969). Te recuerdo Amanda. CD: Agosto. Intérprete María y Cosecha (2017).  
Edición independiente.

Mocchi (2016) Díaz sin vos. CD: Mañana será otro disco. Intérprete Mocchi.  
Edición Independiente.

Páez, R. (1990). Carabelas nada. CD: Tercer mundo. Intérprete Fito Páez. Warner Music.

Páez, R. (2022). Sus auriculares. CD: The Golden Light. Intérprete Fito Páez. Sony Music  
Entertainment Argentina S.A.

Páez, R. (1986) Instant-Taneas. CD: La la la. Intérpretes Fito Páez y Luis Alberto Spinetta (1986).  
EMI Odeon SAIC.

Rodriguez, M. (s/f) Madre tierra. CD: Chambao. Intérprete Chambao con Ismael Tamayo (2012)  
Sony Music Entertainment España, S.L.

Roos, J. (1985). Carbón y sal. CD: Mujer de sal junto a hombre vuelto carbón. Intérpretes Estela Magnone y Jaime Roos. Sello Orfeo.

Sabina, J. (1992) Y nos dieron las diez. CD: Física y química (1992) BMG Ariola.

Simone, F. (1978) Paisaje. CD: Corazón valiente. Intérprete Gilda (1996).  
Leader Music.

Spasiuk, C. (2016) Nazareno. CD: Otras músicas (2016). Pynandi Music.

Vilca, R. y Gieco, L. (1997) Rey mago de las nubes. CD: Orozco. Intérprete León Gieco (1997).  
EMI ODEON SAIC.

## Referencias bibliográficas

Belinche, D. y Larrègle, M. E. (2006). Apuntes sobre Apreciación Musical. La Plata: Edulp.

Crook, H. (1995) How to comp. Advance Music, EEUU.

De la Motte, D. (1989) Armonía. Editorial: Labor, Barcelona.

De la Motte, D. (1995) Contrapunto. Editorial: Labor, Barcelona.

Falú, J. y Pilar, A. (2011) Cajita de Música Argentina. Publicación del Ministerio de Educación  
Presidencia de la Nación, Coordinación Nacional de Educación Artística.  
En <https://www.educ.ar/recursos/108972/cajita-de-musica-argentina>

Gascón, J (2019) Algunas consideraciones texturales en la realización de arreglos para guitarra y voz.  
En actas de las IX Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)  
(La Plata, 22 y 23 de agosto de 2019).

Gascón, J. y Polemann, A. (2022) La consideración de la textura en la enseñanza de la música popular.  
Actas de las X Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP),  
Facultad de Artes, UNLP.

Haerle, D. (1982). The Jazz Language: A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation.  
Alfred Music, EEUU.

Herder, R.(1999). 1000 ideas de teclado. Ekay Music, EEUU.

Herrera, E. (1990) Teoría Musical y Armonía Moderna. Vol. I. TAULA, Aula de Música, Barcelona.

Henriquez, S. (2018) La guitarra en el tango. Tango Sin Fin Ediciones.

Hindemith, P. (1959). Armonía Tradicional. Libro II. Editorial: Melos (Ricordi Americana).

- Levine, M. (2003) El libro del Jazz Piano.  
En [https://www.academia.edu/28209302/Mark\\_Levine\\_El\\_Libro\\_del\\_Jazz\\_Piano](https://www.academia.edu/28209302/Mark_Levine_El_Libro_del_Jazz_Piano)
- Martínez, A. (2010) Un enfoque jerárquico de la textura Musical.  
Revista de XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG.
- Materiales de cátedra Piano y Guitarra de la Escuela Avellaneda (1991). Circulación interna.
- Materiales de cátedra de Lenguaje Musical 1 y 2. Facultad de Artes, UNLP (2013-2020).  
Circulación interna.
- Nettles, B. (1988). Berklee Harmony Volumen 1, 2 y 3. Berklee College of music.
- Peralta, J. (2008) La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango.  
Editorial De Puerto.
- Persichetti, V. (1961) Armonía del siglo XX. Real Musical Editores.
- Piscitelli, J. (2010) El componente textural en las composiciones para guitarra de Juan Falu.  
En Echeverría y Vestfrid (Coordinadoras), Tridecaedro, Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales de la UNLP. EDULP, La Plata.
- Piston, W. (2001) Armonía. Barcelona: Idea Books.
- Rimsky-Korsakov (1997). Tratado Práctico de Armonía. RICORDI
- Romé, S. (2018). La canción y la academia Desencuentros, Debates y perspectivas.  
En Revista Clang (N.º 5), e003, diciembre 2018. ISSN 2524-9215.
- Rossi, P. (2020) La guitarra en el folklore. Cuaderno de estudio. Distribución digital [www.tangosinfin.org.ar](http://www.tangosinfin.org.ar)
- Samela, G.; Polemann, A. y Lasala, R. (2006). El lenguaje musical del tango. Las tres Guardias.  
Cátedra de Tango FBA, UNLP.
- Schmeling, P. (2011) Berklee Music Theory 2. Hal Leonard Corporation. EEUU.
- Schoenberg, A. (1974) Tratado de armonía. Madrid: Real Musical.
- Towner, R. (1985) Improvisation and Performance techniques for classical and acoustic guitar.  
Publisher not identified.
- Ulanowsky, A. (1988). Berklee Harmony Volumen 4. Berklee College of music.
- Zamacois, J. (1945) Tratado de armonía. Idea Books.

