



Diego Madoery \*

diegomadoery@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza  
del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL),

Argentina

Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0054, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961001/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0054>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** En la edición de 2023 de *Músicos en Congreso*, tuve el gusto de presentar la conferencia que se detalla en este artículo. El objetivo principal de este trabajo es resaltar el análisis musical como una herramienta fundamental para comprender los géneros y estilos musicales. Por esta razón, propongo revisar los artículos más recientes de Hugo Fellone (2021–2022), los cuales contribuyen a actualizar los debates sobre el género musical en relación con su dimensión histórica y las formas de circulación contemporáneas.

Además, me baso en la conceptualización del estilo musical de Leonard Meyer (2000), quien propuso una lógica escalar para entender los diferentes niveles de las constricciones musicales. Esta estrategia me permite vincular ambos conceptos: género y estilo en la música popular. En este sentido, el género musical se define como un conjunto de eventos musicales con una mayor estabilidad en alguno de sus rasgos a través de su historia, mientras que los estilos pueden entenderse como los cambios temporales y espaciales dentro de los géneros, así como las intersecciones entre diferentes géneros.

Finalmente, propongo la posibilidad de describir los rasgos musicales en géneros y estilos mediante herramientas estadísticas. Para respaldar esta idea, me apoyo en los trabajos sobre rock de Trevor de Clercq y David Temperley, así como en el estudio del estilo de Tom Jobim realizado por Carlos Almada.

**Palabras clave:** Análisis musical, Género, Estilo, Estadística.

**Abstract:** *In the 2023 edition of *Musicians in Congress*, I had the pleasure of presenting the conference outlined in this article. The aim of the work is to demonstrate how musical analysis serves as a fundamental tool in understanding genres and styles. For this reason, I propose reviewing the recent articles by Hugo Fellone (2021–2022), which update debates on musical genre in relation to its historical dimension and contemporary circulation patterns. Additionally, I draw upon Leonard Meyer's (2000) conceptualization of musical style, specifically his scalar logic, to comprehend the various levels of constraints. This approach allows me to link both concepts: musical genre and style in popular music. In this sense, musical genre consists of a set of musical events with greater stability in certain characteristics throughout its history, while styles can be understood as the different temporal and spatial changes within genres, as well as the intersection of different genres. Finally, I present the possibility of describing musical features in genres/styles using statistical tools. To support this idea, I draw from Trevor de Clercq and David Temperley's works on rock, as well as Carlos Almada's study of Tom Jobim's style.*

Keywords: *Musical analysis, Genre, Style, Statistics.*

Este trabajo fue presentado en una versión anterior en la conferencia de septiembre de 2023 en el Congreso «Músicos en Congreso» del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. En aquella oportunidad comencé realizando una experiencia con el público presente. Propuse escuchar dos fragmentos del grupo formoseño Guauchos<sup>[1]</sup> sin brindar prácticamente datos que pudieran orientar la audición. Luego de la escucha los asistentes respondieron a la pregunta: ¿cuál de los dos fragmentos es «más folclórico»? Para la ocasión utilicé la plataforma Mentimeter para poder observar las respuestas anónimas en tiempo real, cuyo resultado comentaré al final del artículo.

El concepto de género musical sigue siendo una categoría que nos atraviesa continuamente. Los géneros musicales son etiquetas que enmascaran un montón de rasgos musicales y que son utilizados a diario por músicos y no músicos.<sup>[2]</sup> Continuamente podemos escuchar: «tiene mucho *funky*», «suena jazzero» o «muy tanguero». Utilizamos etiquetas de género y estilo para referirnos a una cantidad de rasgos musicales incluidos en estas categorías.

Respecto al análisis, hace algunos años comprendí que es la herramienta fundamental para describir géneros musicales. Hasta ese momento mi preocupación analítica estaba centrada sobre artistas u obras de índole modernista, innovadoras, que evidentemente son muy provechosas para el análisis. Luego fui descubriendo su utilidad para observar aquellos rasgos estables, comunes, estandarizados que de alguna manera definen a los géneros.

## 1. EL GÉNERO MUSICAL

Hace pocos años, el investigador español Hugo Fellone publicó dos artículos sobre el género musical en revistas prestigiosas de la región: «El Oído Pensante» (2021) de Argentina y «Resonancias» de Chile (2022). Ambas publicaciones retomaron los debates sobre el tema y demostraron la actividad académica vigente en torno a este concepto. Voy a presentar algunos aspectos de ambas publicaciones que me interesan a los fines de este trabajo, especialmente ciertas características que parecen haber alcanzado consenso en el ámbito académico cuando nos referimos al género musical.

En el primer artículo, Fellone (2021) trata el tema de la dimensión temporal de los géneros. Parte de la definición pionera de Franco Fabbri, la cual fue percibida como estática y rígida en la comprensión de los géneros a lo largo de su historia.<sup>[3]</sup> Parecería que las reglas no permitían comprenderlos en esta dimensión. Por esto, luego de analizar diferentes trabajos desarrollados desde distintas perspectivas,<sup>[4]</sup> el autor establece algunos atributos compartidos de los cuales propongo aquí algunos de ellos:

- a) «Los géneros son categorías musicales que no solo aluden a la música» (p.73). En tal sentido esto lo diferenciaría del estilo, según el autor.

---

## NOTAS DE AUTOR

\* Es Profesor Titular de la cátedra «Folklore Musical Argentino», perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y de la cátedra «Historia de la Música Popular» del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Egresó de la Facultad de Artes de la UNLP con los títulos de Profesor en Composición y Dirección Orquestal. Es Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. Su tesis se tituló: «Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical en las canciones del período 1972–1996». En el año 2021 publicó el libro *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972–1996)* por la editorial Gourmet Musical. Trabaja desde el año 1996 como investigador en proyectos relacionados con la música popular principalmente en folclore y rock, en Argentina.

- b) «Los géneros dependen de grupos de personas» (p.73). «El género es una categoría sociomusical» (p.73).
- c) «Los géneros obedecen a procesos históricos empíricos» (p.73)

Esto no significa renunciar a la posibilidad de grandes abstracciones como las culturas de género de Holt o las trayectorias de Lena, sino ser capaces de estar abiertos a la posibilidad de que a) cualquier evento musical pueda participar en varios géneros en distintos grados, b) un evento musical pueda ser categorizado de maneras radicalmente distintas en función de quién lo define y c) que cualquier agrupación de eventos musicales en cualquier momento pueda ser tratada como un género musical, incluyendo el pop, la *world music* o la *new age*. (pp.73–74)

Evidentemente el ítem b plantea una postura fuertemente relativista que no es la que me interesa proponer. No creo que un mismo evento pueda ser categorizado de manera radicalmente diferente.

Fellone entiende que tanto las aproximaciones de la teoría clásica (en la que se encontrarían quienes pretenden comprender al género desde sus rasgos) y la basada en prototipos (en las que se incluyen una gran cantidad de estudios, manuales y concepciones de géneros fundadas en algunos casos) «tienden a ser poco flexibles a la hora de comprender cómo las categorías cambian con el paso del tiempo» (p.74). En tal sentido, incorpora la teoría del ejemplar de Nosofsky (2011) que «implicaría que cuando categorizamos un evento musical como parte de un género no estamos confrontándolo con unas reglas precisas o unos prototipos concretos, sino con todos los ejemplares que para nosotros pertenecen a dicho género» (p.74).

Resulta interesante mencionar la afinidad de esta teoría con la Recuperación de Información Musical (*Music Information Retrieval*– MIR), el conjunto de investigaciones que vienen desarrollando el Aprendizaje Automático (*Machine Learning*) y la Inteligencia Artificial en música. Los *softwares* se entrenan a partir de una multiplicidad de ejemplares. Y mientras más ejemplares se cargan, las máquinas pueden desarrollar mejor el estilo o el género.

El segundo artículo de Fellone (2022) trata de los problemas relacionados con el género musical en la diversidad de formas de circulación de la música en la actualidad, en un mundo orientado al consumo en plataformas, en el que el mundo de la Recuperación de Información Musical (*Music Information Retrieval*– MIR) avanza en la customización del oyente. Es decir, en cómo direccionar, cómo obtener información de lo que cada uno consume y de esa manera orientarlo a partir de plataformas, redes, etc.

Ante el consumo de la música por internet y la fluidez y mezcla de géneros en el siglo XXI, el autor considera que la mixtura de «diferentes géneros no significa que las fronteras entre estos desaparezcan. Así, en muchos casos su fusión no hace más que enfatizar sus límites» (p.67–68). Así pues, la búsqueda de hibridación en la música popular no ha generado la desaparición de los géneros, sino que ha desarrollado nuevos que tienen sus fuentes en géneros anteriores y serán susceptibles de categorizaciones cuando se asienten en el tiempo.

Finalmente, en este artículo, Fellone dice que frente:

a la constante fricción entre la necesidad de generificar, que ha traído la mercantilización, globalización y digitalización de la música, y la búsqueda de un acercamiento personalizado que demandan los consumidores y creadores, ... se implementan categorías con una mayor granularidad o se abandonan los géneros históricos en pos de géneros sociales. Todo ello revela la resiliencia del género musical ante un contexto cambiante en el que, una vez más, se revela como un elemento fundamental que media en nuestra comprensión de la música.<sup>[5]</sup> (p.80)

Me importa destacar aquí la idea que aprehendemos a la música a través de géneros y estilos. No solamente la música popular, claro. En otras palabras, no hay técnica neutra. La técnica implica una estética, implica un estilo. Incluso la armonía tonal, que pareciera ser un mundo autónomo, en realidad, en un conjunto de reglas que revelan ciertas normas gramaticales de ciertos períodos históricos y se adaptan a distintas manifestaciones regionales y temporales. Entiendo que la comprensión de que el género es una categoría de conocimiento es sumamente importante. Los músicos hacen música mediante géneros y estilos que se reproducen y transforman de muy diversas maneras y que podría sintetizar principalmente en dos:

1. el aprendizaje institucional: tanto las modernas carreras de música popular como los talleres, academias, profesores particulares, incluso *youtubers* comprenden una gran diversidad de «instituciones» para la formación en la música popular.
2. el aprendizaje por imitación característico de la oralidad.

Este último estaría muy mixturado con los otros aprendizajes que mencioné en primer lugar.

## 2. EL ESTILO MUSICAL

Para comprender el argumento que quiero presentar aquí voy a repasar algunos conceptos sobre el estilo musical propuestos por Leonard Meyer en su libro *El estilo en música* ([1989]–2000). Si bien Meyer se refiere a la música académica, de concierto, entiendo que sus ideas son aplicables a la música popular.

El autor comprende al estilo como «...la replicación de modelos, ya sean de la conducta humana o de artefactos producidos por la conducta humana, que resultan de una serie de elecciones hechas dentro de un conjunto de constricciones» (p.19).

A su vez entiende que las constricciones estilísticas son de diferente orden, es decir se encuentran en diferentes niveles: reglas, leyes, estrategias y estas últimas en tres tipos: dialectos, idiomas, y estilo intra-opus (pp. 68, 69, 70, 71, 72, 73). Estos vínculos muestran la posibilidad de comprender a los estilos/géneros de manera multi-escalar, es decir, en dimensiones que se incluyen y se intersecan.

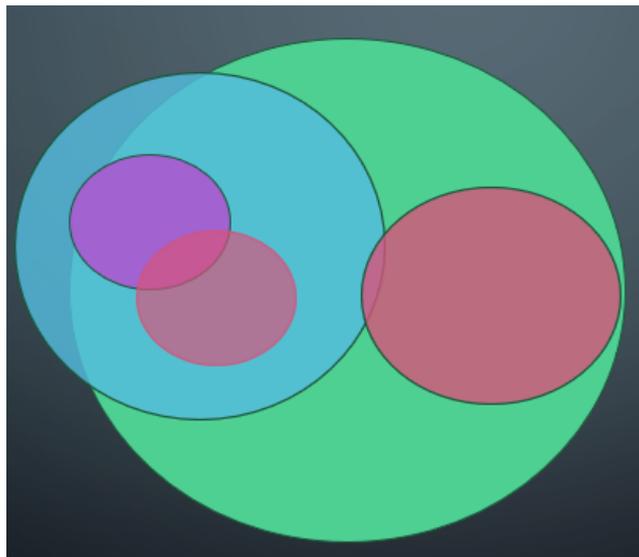


IMAGEN 1.

El estilo y su posibilidad multi-escalar

La Imagen 1 muestra cómo, eventualmente, los rasgos musicales de mayor amplitud incluyen conjuntos que se intersecan, se fusionan, es decir, que tienen distintos tipos de vínculos y niveles, y entiendo que es así cómo funcionan los conjuntos estilísticos-généricos. Como afirma Meyer (2000): «el análisis estilístico comienza con la clasificación, es decir, con el reconocimiento de que en algún repertorio podrán reproducirse relaciones y rasgos particulares de uno o más niveles de la estructura» (p.70).

En una pieza musical hay rasgos que tienen que ver con el dialecto particular del compositor, con los de un conjunto de artistas y con aquellos que tienen que ver con un mayor nivel, con toda una época. Quiero decir, hay distintos atributos que combinan distintos niveles escalares.

Esto es útil para comprender, por ejemplo, como puede ser entendido el rock. Si bien existen varios libros y artículos que tratan los rasgos musicales del rock cabe la duda a cuál rock se refieren dada la amplitud y

diversidad de sus características. Esta aparente dificultad en la determinación de los rasgos musicales del rock ha sido argumentada, desde una perspectiva sociológica, como evidencia de la indefinibilidad del género en términos puramente musicales.<sup>[6]</sup>

En trabajos anteriores (Madoery, 2017–2021) he propuesto una solución a este problema y es que existen al menos dos sentidos implicados en el rock: uno amplio y otro restringido. En el primero es posible ubicar una buena cantidad de etiquetas estilísticas desde el rock progresivo hasta el rock/pop. Cabría entonces la pregunta sobre qué es lo que une estas músicas diversas. El sentido amplio se funda en que, esos estilos, esos grupos que han transitado por estas músicas, en ocasiones incorporan rasgos musicales propios del sentido restringido. Por eso ambos sentidos se intersecan (Imagen 2). Es decir, no constituyen un sistema inclusivo. Las músicas del sentido restringido no se encuentran necesariamente incluidas dentro del sentido amplio, sino que hay un espacio de intersección que hace que, de alguna manera, estas músicas se manifiesten y se auto perciban como rockeras.<sup>[7]</sup>

En el sentido restringido la guitarra eléctrica (generalmente distorsionada), tiene un lugar preferencial en la textura/instrumentación, además sus melodías tienen un rasgo más acotado de alturas, armonías estáticas, circularidad armónica, escala menor y/o pentatónica menor con notas alteradas sobre modos una armonía en modo mayor.

Asimismo, la agrupación instrumental unifica los dos sentidos en las capas (*layers*) tal como las menciona Allan Moore ([1993]–2001, pp.55–56): batería, con un estrato reiterativo, una guitarra acompañante rítmica/armónica, una guitarra solista, teclados en algunas ocasiones y un bajo armónico rítmico. Evidentemente, las músicas del sentido amplio privilegian el recorrido melódico, tanto por la cantidad de alturas involucradas como por el ritmo.



IMAGEN 2.  
Los dos sentidos del rock

### 3. GÉNERO Y ESTILO MUSICAL

De acuerdo con lo visto hasta aquí género y estilo musical podrían analizarse de manera similar si nos centramos en los rasgos musicales. Pero entonces, ¿en qué se diferencian? Desde el punto de vista que estoy desarrollando, la estabilidad de ciertos rasgos y cómo los grupos sociales los adoptan y valoran, son características más específicas de los géneros. De este modo, entiendo que en ciertos momentos, un conjunto de músicas concentra una mayor estabilidad en algunos de sus rasgos musicales y por diversos factores identitarios y sociales se constituyen en un género. Se estabiliza una convención, tal como propone Fabbri

(2012), que se autodefine en una etiqueta específica (chacarera, funk, blues, tango, metal, etc.). En este sentido el género estaría relacionado con la permanencia de algunos rasgos.

Así, esta propuesta podría ser una respuesta al problema de la historicidad del género y sus transformaciones regionales y temporales. Sucede que son algunos de los rasgos jerarquizados (no la totalidad) los que comprometen la identidad del género y su estabilidad es lo que permite la transformación de otros de menor jerarquía en diferentes momentos y espacios, dando lugar a características estilísticas diferentes. Así, el estilo podría considerarse como el motor de cambio de los géneros. El género se transforma a partir de cambios estilísticos. A su vez, el estilo también permite intersectar distintos géneros como sucede con el estilo de ejecución cuyano en nuestro folclore. Los géneros interpretados por conjuntos cuyanos suelen mantener un estilo particular que lo diferencia de otras formas de ejecución de otras regiones y a su vez mantienen estables los rasgos que definen los géneros que interpretan. Es importante aclarar que no estoy considerando al estilo, solo, como formas de interpretación y al género, solo, como estructuras compositivas. El estilo se manifiesta en la composición<sup>[8]</sup> y el género incluye rasgos de interpretación.

Los géneros folclóricos argentinos sirven también para ejemplificar la jerarquización de los atributos musicales. En las danzas de figuración fija el patrón de acompañamiento y la forma (vinculada a la figuración de la danza) presentan otra jerarquía que la instrumentación o la armonía. Esto ha permitido que la chacarera siga manteniendo su identidad habiendo ampliado su armonía y su instrumentación. El chamamé es un género que históricamente ha jerarquizado su instrumentación, rasgo que desde hace algún tiempo se ha ido modificando pero que tradicionalmente ha configurado su identidad. En este caso la sonoridad propuesta por la textura y la instrumentación tiene mayor jerarquía que una forma fija.

Llegado a este punto, y admitiendo la posibilidad de describir a los géneros y estilos desde sus rasgos musicales, la pregunta es cómo hacerlo.

#### 4. GÉNERO, ESTILO, ESTADÍSTICA

El método mayormente empleado por teóricos y aficionados para describir/prescribir los géneros se aproxima a la teoría dual «en la que la definición de los géneros en base a atributos converge con una visión basada en prototipos» (Fellone, 2021, p.64). De hecho, la gran mayoría de las descripciones de los géneros utiliza este recurso: se recurren a ciertos ejemplos «prototípicos» que sirven como muestra de sus rasgos característicos.

Ahora bien, también es posible mediante el uso de herramientas estadísticas. En este caso ya no se analizan ciertos prototipos, sino que se aborda un corpus de mayor extensión y se establecen los rasgos a partir de las proporciones en las que aparecen. Esta metodología no es nueva, hay trabajos en música académica<sup>[9]</sup> y en música popular desde hace ya algún tiempo. En esta oportunidad voy a mencionar dos investigaciones realizadas en el campo de la música popular.

En primer lugar, el trabajo desarrollado por dos académicos estadounidenses sobre el rock: Trevor de Clercq y David Temperley (2011–2013). Ellos analizaron un corpus de doscientas canciones a partir de un ranking publicado por la revista *Rolling Stone* de Estados Unidos: «Las quinientas mejores canciones de todos los tiempos» («500 *Greatest Songs of All Time*»). Estos rankings se hacen a partir de encuestas a periodistas, músicos, productores, etc. Para los investigadores el uso de este canon les permitió evitar el problema de determinar qué ejemplos eran considerados como rock. En este sentido, apelaron a un canon de una revista especializada.

Ellos no analizaron las quinientas canciones sino cien (en un primer momento), veinte de cada década hasta el año 2000. Tomaron las mejores rankeadas y en este primer artículo (2011) se focalizaron en la armonía. Previamente, Temperley ya había hecho un análisis de un corpus de música académica lo que le permitió comparar esta música con el rock. Luego, publicaron un segundo artículo (2013) y ampliaron su investigación a algunos rasgos melódicos.

En relación con la armonía, los autores analizaron los que llamaron como bigramas, (dos acordes contiguos) y observaron que el acorde que mayor vínculo tenía con la tónica es el IV y no el V tanto en las relaciones I– IV o I–V como IV– I o V–I.

Además, también observaron una alta ocurrencia entre la tónica y el bVII, rasgos que consideraron como distintivos del rock. También estudiaron los trigramas (tres enlaces contiguos) y si bien el de mayor ocurrencia resultó la cadencia perfecta (IV–V–I), luego apareció V–IV–I, que para la armonía es problemático, y en tercer lugar, la cadencia plagal bVII–IV–I o cadencia mixolidia.

Así como para mi investigación sobre Charly García los trabajos de Trevor De Clerq y David Temperley antes mencionados fueron decisivos para comprender rasgos de la armonía y melodía en el rock, la investigación llevada a cabo por el Dr. Almada y su equipo en el MusMat de la Universidade Federal do Rio de Janeiro sobre el músico brasileño Tom Jobim, me permitió conocer un conjunto de nuevas herramientas tanto para el análisis estadístico como en la concepción teórica de la armonía.

La propuesta de análisis de Jobim se incluye en un proyecto de más largo aliento en el que se proponen desarrollar análisis estadísticos sobre géneros como el choro y el samba y también sobre diez músicos de la Música Popular Brasileira (MPB). De algún modo, este equipo decidió comenzar por uno de los músicos más sofisticados en términos armónicos lo que les permitió la realización de un marco teórico y herramientas estadísticas aplicables a muchas otras músicas.

Del acercamiento a esta investigación quisiera destacar:

- La retroalimentación permanente entre teoría armónica, práctica analítica y herramientas estadísticas en el proceso de análisis y sistematización de la armonía de Tom Jobim. Esto incluyó la verificación y reconstrucción de software.
- En relación con la teoría armónica el concepto de Tipos acordales (Almada, 2022, p.37) y el de Relaciones binarias abstractas (p.63) que fue un paso decisivo para establecer rasgos que momentáneamente dejaban de lado la funcionalidad armónica. Esta perspectiva semántica en relación con la constitución de los acordes y sintáctica en la relación de dos acordes contiguos constituyó un encuadre novedoso y sustancial para el abordaje de Jobim. Con posterioridad la inclusión del análisis funcional completó un cuadro exhaustivo que les ha permitido modelizar el estilo del músico en sus diferentes etapas. La posibilidad de analizar secuencias de acordes junto al concepto de entropía constituye una perspectiva integradora de recurrencias y desvíos al propio estilo.
- Con posterioridad, han implementado un sistema para establecer estadísticas sobre la organización melódica, separando las alturas del ritmo melódico, trabajo que se encuentra en pleno proceso.
- A partir de la incorporación de la funcionalidad establecieron un nuevo formato de ingreso de la información que incluye no solo el tipo acordal y la tonalidad, sino también el momento de articulación del acorde, el bajo fundamental, el bajo ejecutado, y la interpretación funcional.
- Una vez recopilada la información se obtuvieron datos sobre los acordes utilizados, las categorías funcionales, las tónicas y las modulaciones internas y las relaciones binarias (tanto abstractas como funcionales).

Una de las afinidades entre el estudio de Jobim y el de García (salvando todas las distancias en términos estadísticos y de la propia música) es que el estilo resulta de una relación entre los rasgos de mayor recurrencia (y por esto más previsible) y los de más baja recurrencias (los menos previsible). Según Almada (2022) en estos últimos radica la particularidad estilística del autor. En este sentido, los rasgos más recurrentes pertenecerían a otro nivel escalar estilístico.

Anteriormente, en mi tesis/libro observé el establecimiento de una proporción en los rasgos que denominé «equilibrio diversificado» (Madoery, 2021, p.55). Esto sucedía cuando en un rasgo, por ejemplo en el modo de la armonía, alrededor de la mitad de los casos se establecía en un conjunto, mayor/mixolidia y el resto en otros tales como: menor/eol/dor: 31,6%, mayor con intercambio modal 7,9% y fluctuación modal: 4,1% (p.

56). Esta regla también la observé en tercios, es decir, dos tercios estables en dos categorías diferentes y un tercio en rasgos diversificados. En relación con los enlaces, observé tres niveles de frecuencia de los enlaces (alto, medio y bajo).

El conocimiento del trabajo de Almada y equipo me hizo repensar la idea de estilo. Cuando estudié Charly me interesó particularmente observar las regularidades, dado que en esos rasgos más regulares aparecería el estilo. Por su lado, Almada encontró que el idiolecto del artista se define en los rasgos de menor ocurrencia. Ahí comprendí que los rasgos más regulares pertenecen a otro nivel escalar. Los propios o particulares del músico estudiado aparecen en los de menor recurrencia que anteriormente llamé como diversificados.

Así, el estilo resulta del vínculo entre los niveles escalares más amplios y el propio idiolecto del artista.

Luego de las proporciones presentadas en mi tesis/libro (2017–2021) sobre Charly comencé una nueva carga de datos de los enlaces armónicos (bigramas) teniendo en cuenta estas ideas. En este caso el corpus se dividió en tres tercios: un conjunto de enlaces propios de la armonía de la práctica común (clásica), una menor proporción de enlaces propiamente rockeros, y un conjunto importante de enlaces no tipificados en los grupos anteriores. En acuerdo con lo expresado por Almada (2022) los primeros grupos (armonía tonal y la propia del rock) comprenderían a «un idioma armónico compartido por compositores de un mismo contexto» y los restantes grupos de enlaces «pueden contribuir para la determinación del estilo compositivo» (p.65). «Podríamos considerarlos como conexiones potencialmente idiosincráticas y estilísticamente determinantes» (p.73).<sup>[10]</sup>



IMAGEN 3.

Los grupos característicos en la armonía de Charly García

Este tipo de metodología permite comprender que en una pieza hay distintas dimensiones de rasgos y que el estilo o el género están atravesando estas dimensiones. Entonces, en la medida que vinculamos estas dimensiones multiescalares diluimos cualquier esencialismo y reconocemos la historicidad de los géneros porque estos rasgos de mayor amplitud tienen continuidades, historias y tradiciones.

Finalizo este apartado con un ejemplo de la configuración melódica/armónica en el folclore argentino. En este conjunto de géneros sobresale el uso de la armonía tonal de marcada direccionalidad y funcionalidad, lo que constituye un rasgo de un nivel escalar amplio. Ahora, en algunos casos y en algunos géneros, aparece el modo dórico en la melodía con un IV mayorizado en el acompañamiento armónico en chacareras, bailecitos, etc. Este rasgo lo podemos situar en un nivel escalar diferente intersecando al conjunto de la armonía tonal. Luego, el «Cuchi» Leguizamón ha utilizado el modo dórico en las zambas siendo que no era típico de ese género lo que muestra un rasgo distintivo de su estilo.

## 5. ANTES DE LAS CONSIDERACIONES FINALES

Resta comentar el resultado de la experiencia realizada en la conferencia que mencioné al comienzo.

Dos terceras partes de los asistentes que emitieron una opinión eligieron a «En el camino» como el ejemplo «más folclórico», en coincidencia con mi interpretación. Ambas piezas tienen un ritmo de acompañamiento vinculado a la familia rítmica de la chacarera, sin embargo, «En el camino» el segmento cantado de 16 cc. se asemeja al de las chacareras dobles, además de la melodía en secuencia y una armonía menor que pasa por el relativo mayor y luego se dirige a la tónica menor. Por su parte, la sección cantada de «Milenios» es susceptible de una fragmentación en dos segmentos: el primero (A), compuesto por 4 grupos de 5 cc. con una armonía estática circular entre un acorde y el IV ascendido (en los primeros dos en *do* y luego, en los segundos, en *re*). El (B) propone un segmento de 8 cc. (y su reiteración) y presenta una armonía que tampoco muestra una clara direccionalidad: *Do#m – Sol# – Sol – Dom.*

Esta experiencia de audición en función de la detección de géneros fue condicionada para que los asistentes pudieran dejar de lado la instrumentación y el ritmo de acompañamiento como parámetros decisivos de los géneros, y de este modo, profundizaran en aspectos melódicos/armónicos y métrico/formales.

Independientemente de que muchos de los que optaron por «En el camino» como ejemplo «más folclórico» probablemente no hubieran pensado el argumento antes mencionado, la sonoridad de estos rasgos (melódicos/armónicos y métrico/formales) orientó a que la mayoría lo escuchara de ese modo. El análisis permite reconocer por qué suena lo que suena y por qué suena de ese modo.

## 6. CONSIDERACIONES FINALES

El análisis musical en la música popular es una de las herramientas fundamentales para el conocimiento de géneros y estilos. La estructura escalar sobre el estilo desarrollada por Meyer ([1989]–2000) permite la comprensión del mundo género/estilístico de la música popular como diverso e interconectado.

El análisis estadístico posibilita el reconocimiento de los rasgos de mayor ocurrencia y su vínculo con un espacio estilístico de mayor escala y aquellos de menor ocurrencia que establecen características idiolectales específicas. La proporción entre ambos subconjuntos de rasgos resulta de importancia para establecer el grado de particularidad del artista, movimiento o período analizado. La comparación entre distintos artistas, movimientos, géneros, períodos completa la caracterización de atributos específicos. Como menciona Allan Moore (2013): «Desde el punto de vista analítico, lo clave aquí es distinguir lo que es normativo de lo que no lo es. Por eso el análisis de estilo es tan importante» (p.14).<sup>[11]</sup>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almada, Carlos (2022). *A harmonia de Jobim*. Editora Unicamp.
- Almada, Carlos y Carvalho, Hugo (2022). Entropy, Probabilistic Harmonic Space, and the Harmony of Antonio Carlos Jobim. *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical* v. 7.1 pp. 68–111.

- Boix, Ornela (2018). Hubo un tiempo que fue hermoso: una relectura de la relación entre «rock nacional», mercado y política. *Sociohistórica*, 42, e060. <https://doi.org/10.24215/18521606e060>
- De Clercq, Trevor y Temperley, David (2011). A corpus analysis of rock harmony. *Popular Music* 30/1, pp. 47–70.
- De Clercq, Trevor y Temperley, David (2013). Statistical analysis of harmony and melody in rock music, *Journal of New Music Research* Vol. 42 N° 3, pp. 187–204.
- Fabbri, Franco (1981). A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*, ed. D. Horn & P. Tagg, Göteborg and Exeter: IASPM. pp. 52–81.
- Fabbri, Franco (2012). How Genres are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes. En: *Critical Musicological Reflection*. Routledge. pp. 179–191.
- Fellone, Ugo (2021). Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis. *Resonancias* vol. 25, n° 49. pp. 61–83.
- Fellone, Ugo (2022). El género musical en la actualidad: reflexiones ante un contexto digital y globalizado. *El Oído Pensante* Vol. 10 Núm.1. pp 59–85.
- Lewis, David K. (1969). *Convention, a Philosophical Study*. Harvard University Press.
- Kohan, Pablo (2010). *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920.1935)*. Gourmet Musical.
- Madoery, Diego (2017). *Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical en las canciones del periodo 1972–1996*[Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina].
- Madoery, Diego (2021). *Charly García y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical Charly García*. Gourmet Musical.
- Meyer, Leonard (1957). Meaning in Music and Information Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.15, n. 4, pp. 412–24.
- Meyer, Leonard ([1989]–2000). *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Pirámide.
- Moore, Allan ([1993]–2001). *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock* (revised edition). Ashgate Press.
- Moore, Allan (2013). Una hermenéutica interrogativa de la canción popular. *El Oído Pensante* Vol.1. Núm.1. pp. 8–26.
- Nosofsky, Robert M. (2011). The Generalized Context Model: An Exemplar Model of Classification. En *Formal Approaches in Categorization*, editado por Emmanuel M. Pothos y Andy J. Wills. pp. 18–39. Cambridge University Press.
- Vila, Pablo (1987). El rock. Música argentina contemporánea. *Punto de Vista* N° 30, pp. 23–29.

## NOTAS

[1] Los fragmentos fueron «En el camino» y «Milenios» ambos registrados en el disco *Pago* (2013). Ahora bien, para que la audición no se centrara en el orgánico del grupo y su sonoridad característica rockera, los ejemplos utilizados fueron de un concierto en vivo en el Teatro de la ciudad de Formosa en el que el grupo se presenta como trío en un formato acústico: <https://www.youtube.com/watch?v=wVlzIwlogDA> y <https://www.youtube.com/watch?v=CABcl81557k>

[2] Con no músicos me refiero a aquellos que no manejan un lenguaje musical específico.

[3] El género musical «es el conjunto de eventos musicales (...) cuyo desarrollo viene guiado por un conjunto de reglas aceptadas socialmente». (Fabbri, F. 1981:52). En 2012 Fabbri actualizó su primera definición y propuso que el género musical es «un conjunto de eventos musicales regulados por convenciones aceptadas por una comunidad» (p.188), incorporando la dimensión histórica a través del concepto de convención tomada de David Lewis (1969). Ambas traducciones son propias.

[4] Fellone analiza las convenciones de Franco Fabbri, la cultura de género de Fabian Holt, las trayectorias de los géneros de Jennifer Lena y el carácter iterativo de David Brackett.

[5] El resaltado es mío.

[6] Ver por ejemplo el artículo de Pablo Vila (1987) «Rock. Música Argentina Contemporánea» o más reciente el de Ornela Boix (2018) «Hubo un tiempo que fue hermoso»: una relectura de la relación entre «rock nacional», mercado y política, entre otros.

[7] No voy a exponer todas las características de ambos sentidos aquí dado que han sido abordados en otros trabajos pero incorporo algunos prototipos. En el Reino Unido y para el mundo los Beatles inauguran el sentido amplio y en Argentina, Almendra. El sentido restringido puede comprenderse desde la estética planteada por Rolling Stone o en Estados Unidos Jimi Hendrix y en Argentina, Manal. Tanto Manal como Almendra tienen sus dos primeros discos LP grabados en el 69 y publicados en 1970.

[8] Pablo Kohan (2010) escribió un libro pionero en la indagación de estilos de composición en el tango argentino: *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1929-1935)*. En su reedición cambió el título por *El ADN del tango. Estudios sobre los estilos compositivos (1920-1935)*.

[9] Como menciona Carlos Almada y Hugo Carvalho (2022) Meyer en 1957 advierte que «el análisis estadístico se convierte en una poderosa herramienta para describir las particularidades de un estilo» (p.81). «Al asumir que el estilo “es un complejo sistema de probabilidades” de las que emergen naturalmente “expectativas” (Meyer, 1957:414), Meyer logra conectar adecuadamente su estudio con la Teoría de la Información» (p.79). En el trabajo de Almada y Carvalho (2022) aparecen varias referencias a estudios históricos estadísticos en música académica, de concierto.

[10] La traducción me pertenece.

[11] La traducción es propia.