

## La modernidad en el rock argentino: la música de L. A. Spinetta



*Modernity in Argentine rock: the music of L.A. Spinetta*

Rodríguez, Edgardo J.

Edgardo J. Rodríguez \*  
ejrodri440@gmail.com  
Facultad de Artes (FDA), 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, e0055, 2024  
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961002/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0055>



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

**Resumen:** El trabajo sostiene que la música de L. A. Spinetta representa en el marco del rock argentino la tendencia modernista históricamente más relevante. Para fundamentar y ejemplificar esa idea se analizan varios fragmentos de canciones pertenecientes a los discos *Artaud* (1973), *El jardín de los presentes* (1976), *A 18 del sol* (1977) y *Alma de diamante* (1980). Se investigan aspectos relacionados con el lenguaje armónico y las estructuras métrica y melódica. Con respecto al lenguaje armónico se ha logrado caracterizar un proceso de desfuncionalización de los acordes y enlaces debido a la coocurrencia de los siguientes factores: el debilitamiento sistemático del ciclo de quintas como rector de la conducción local de acordes; el desarrollo de una lógica armónica posicional ligada al despliegue acórdico en la guitarra; y, por último, la aparición recurrente de disposiciones armónicas cuartales.

Por su parte, hemos caracterizado el aspecto métrico de acuerdo con los siguientes tópicos: el uso sistemático de irregularidades métricas en el nivel del tactus encausadas, la mayoría de las veces, en regularidades hipermétricas notables, y menos frecuentemente, en irregularidades métricas irreductibles a esquemas regulares hipermétricos.

Por último, el análisis melódico ha detectado algunos ejemplos de forma oración en las estructuras melódicas. Nuestro escrito sugiere que el carácter asimétrico típico de la forma oración, opuesta a la simetría que define a la forma período, podría ir en fase con otros aspectos de las estructuras de Spinetta, como por ejemplo, las irregularidades métricas ya apuntadas.

**Palabras clave:** Spinetta, Modernidad, Rock argentino.

**Abstract:** *The work argues that the music of L.A. Spinetta represents, within the framework of Argentine rock, the historically most relevant modernist tendency. To substantiate and exemplify this idea, several song fragments from the albums Artaud (1973), El jardín de los presentes (1976), A 18 del sol (1977), and Alma de diamante (1980) are analyzed. Aspects related to harmonic language and metric and melodic structures are investigated. Regarding harmonic language, a process of chord defunctionalization and links has been characterized due to the co-occurrence of the following factors: the systematic weakening of the circle of fifths as the ruler of local chord progression; the development of a positional harmonic logic linked to chordal deployment on the guitar; and, finally, the recurrent appearance of quartal harmonic arrangements.*

*On the other hand, the metric aspect has been characterized according to the following topics: the systematic use of metric irregularities at the level of tactus channeled, most of the time, into notable hypermetric regularities, and less frequently, into metric irregularities irreducible to regular hypermetric schemes.*

*Lastly, the melodic analysis has detected some examples of sentence form in melodic structures. Our writing suggests that the typical asymmetric character of the sentence form, opposed to the symmetry that defines the period form, could be in line with other aspects of Spinetta's structures, such as the aforementioned metric irregularities.*

**Keywords:** *Spinetta, Modernity, Argentine rock.*

## 1. INTRODUCCIÓN

«Todo libro comienza como deseo de otro libro» escribe Beatriz Sarlo (1988) en el comienzo de *Buenos Aires: una modernidad periférica*. Parafraseándola, se podría decir que toda música comienza como deseo de otra; y que, en nuestro caso, todas las músicas que hemos hecho desearon ser la música de Spinetta. Estas líneas empezaron a escribirse hace un poco más de cuarenta años cuando fui subyugado por las inconfundibles y, para mí en aquel momento, indescifrables sonoridades spinettianas. Aquellas complejidades que intuía, hoy son mi objeto de estudio, este escrito y un fervoroso homenaje.<sup>[1]</sup>

La idea de modernidad es compleja, sus significados varían según el ámbito de aplicación, los supuestos ideológicos y las tradiciones historiográficas. Aquí nos referiremos a ella en sentido débil, excluyendo las connotaciones de quiebre lingüístico estructural y de renovación trascendente en la estética musical que, en el ámbito musicológico académico, se le asocian al referirla a los desarrollos vanguardísticos de las primeras décadas del siglo XX.

Más modestamente, en nuestro trabajo se nombra una tendencia a la renovación o particularización del lenguaje musical en el marco del rock argentino que, en general, se caracterizó por la no problematización del idioma musical.

Queremos sostener, finalmente, que la música de L. A. Spinetta representa en ese marco —el del rock, un complejo estilístico incrustado en la cultura argentina como parte de su establecimiento como lenguaje global— la tendencia a la diferenciación idiomática históricamente más relevante.

Salvando las distancias ideológicas y estilísticas, Spinetta desarrolló una solución al problema planteado por J. Lazzaroff al calor de los Talleres latinoamericanos de música popular<sup>[2]</sup> cuando escribió:

¿A qué revolución pertenece Silvio Rodríguez si lo miramos del punto de vista armónico: a la revolución cubana o a la revolución francesa?... ¿... lo uruguayo o lo latinoamericano o lo comprometido y revolucionario es usar enlaces melódico-armónicos del tiempo del ñaupa? (...) ¿Te das cuenta de la contradicción que implica a veces estar cantando una canción libertaria y latinoamericanista, pero que en sus elementos internos es la mismísima entrega y la sumisión más absoluta justamente a los esquemas y a la cultura imperial? (Lazaroff, 1984, pp. 10-11)

La propuesta modernista de Spinetta, carente de la evidente carga crítica de Lazzaroff, se podría entonces concebir como un ejemplo de la emancipación del lenguaje exigida por el uruguayo, que se desarrolló,

---

## NOTAS DE AUTOR

\* Es Profesor de armonía, contrapunto y morfología musical (Fac. de Artes de la Universidad Nacional de La Plata), Licenciado en composición musical (Fac. de Artes de la Universidad Nacional de La Plata) y Doctor de la Universidad de Buenos Aires (Fac. Filosofía y letras, UBA). Trabaja como docente-investigador en la Fac. de Artes de la Universidad Nacional de La Plata y docente en la Fac. Filosofía y letras, UBA. Además es compositor, guitarrista y productor musical.

hasta donde sabemos, de manera completamente independiente de los Talleres latinoamericanos (y ámbitos asociados) aunque contemporáneamente.

A continuación analizaremos varios ejemplos en los que se concretiza esa concepción en su lenguaje armónico, rítmico y melódico. Todos ellos son introductorios, solo pretenden iniciar el estudio y la discusión sistemática sobre la producción de Spinetta.

## 2. LA ESTRUCTURA ARMÓNICA

El aspecto armónico de su música es uno de los más interesantes y complejos. Este primer acercamiento al problema está limitado a canciones de los discos *Artaud* (1973), *El jardín de los presentes* (1976), *A 18' del sol* (1977) y *Alma de diamante* (1980).

En términos generales, creemos que buena parte de sus particulares sonoridades y enlaces armónicos derivan de su trabajo compositivo sobre la guitarra. Muchas de sus estructuras y recursos son difíciles de explicar si se los considera desde el punto de vista funcional, pero la interpretación resulta más parsimoniosa si se los vincula con la posición de la mano izquierda sobre el mango de la guitarra. Spinetta desarrolló una *praxis* armónica con una lógica espacial o manual,<sup>[3]</sup> regida por la cercanía o facilidad posicional.<sup>[4]</sup>

Su imaginación armónica lo condujo a ese tipo de experimentación acórdica a comienzos de la década de 1970 aproximadamente, luego de lo que se podría denominar «el período armónico clásico» o «de la práctica común», aquel de las grandes canciones de Almendra.

El rasgo más disruptivo de la armonía spinettiana a partir de esos años es el debilitamiento sistemático de los enlaces debido a, por un lado, la ausencia de cadencias claramente definidas y, por el otro, a que buena parte de estos no se articulan por el ciclo de quintas sino por grados conjuntos o mediantes. La lógica posicional de la guitarra se superpone a la armónica tonal desfuncionalizando los acordes y los enlaces.

En fase con lo dicho, Spinetta utiliza frecuentemente secuencias de acordes cuartales o con cuartas y quintas en su estructura, muy raramente presentes en las músicas de otros compositores del rock argentino. Estas constituyen un indicio adicional del vínculo de su lenguaje con la guitarra, que, como se sabe, afina por cuartas (con una tercera mayor intercalada).

A continuación, presentaremos algunos fragmentos de canciones en los que hemos detectado y analizado sucintamente aquellas características.<sup>[5]</sup>

### 2.1. «La eternidad imaginaria» (A 18' del sol, 1977)

La desfuncionalización de la armonía deriva en este caso de la ambigüedad de sus estructuras y de la falta de una dominante. En la estrofa que inicia la canción, las primeras dos verticales podrían ser consideradas como acordes de D y C sin las terceras (que suenan en el canto) o de A y G con el bajo en el cuarto grado de la escala (nota no perteneciente al acorde). La tónica es incierta, agógicamente podría situarse alrededor de D o de Bb. Paralelamente, se puede apreciar una tendencia bastante común en su lenguaje: la resolución de la complejidad o ambigüedad armónica en estructuras simples, no ambiguas (Bm y Bb7M, en los dos últimos compases del gráfico).



IMAGEN 1.  
Comienzo de «La eternidad imaginaria»

No es este el mejor ejemplo en relación con la lógica posicional propuesta, sin embargo, nótese cómo la disposición de la compleja estructura del acorde A/D (x57655)<sup>[6]</sup> es idéntica a la de una tradicional de A salvo por el bajo E que está omitido (x77655). Es decir, ambas se obtienen con solo levantar o apoyar el dedo anular de la quinta cuerda.

## 2.2. «Toda la vida tiene música hoy» (A 18' del sol, 1977)

En esta canción aparece por primera vez, en nuestro estudio, una de las verticales más típicas de Spinetta que nosotros interpretamos como un acorde mayor con la 7ma. en el bajo (de aquí en adelante lo denominaremos acorde Spinetta, AS). Esta estructura de dominante está conducida, sin embargo, por mediantes (F/Eb → Am7 y C/Bb → Eb7M), es decir, no es resuelta por ciclo de quintas. A pesar de la complejidad de la sonoridad, el pasaje es muy sencillo posicionalmente: el enlace F/Eb → Am7 es x6x565 → 575555 (o más simple aún: x05555), Am7 → C/Bb es 575555 → 6x555x.

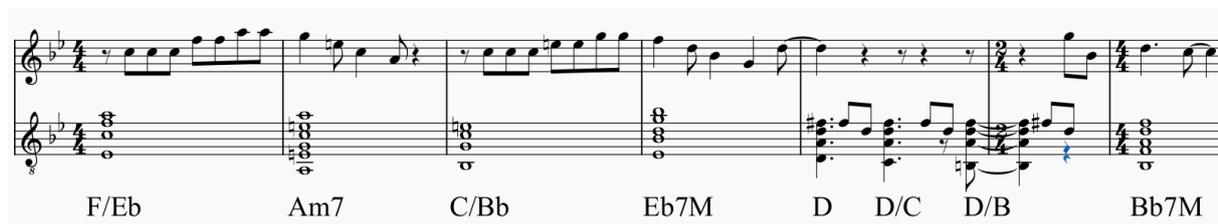


IMAGEN 2.  
Comienzo de «Toda la vida tiene música hoy»

Como en el caso anterior, el fragmento es difícil de interpretar funcionalmente. Si nos centráramos en los bajos (Eb[A]BbEb [descenso, DCB] Bb), la frase podría interpretarse como una cadencia plagal (IV–I) ampliada. La ausencia de una dominante provoca que el acorde de Bb del final sea débilmente conclusivo, la sensación de reposo se debe al ritmo (en fase con lo dicho, la voz articula la 9na. mayor, un sonido inespecífico en términos direccionales).

## 2.3. «El anillo del capitán Beto» (El jardín de los presentes, 1976)

Esta famosa canción comienza con un AS conducido, de nuevo, por mediantes. La estabilidad de los acordes y la falta de resolución de las sensibles disminuye su valor funcional y estructuraliza la sonoridad. Las mediantes reaparecen entre los acordes del final de la estrofa y el del comienzo de la reexposición (E y C#, respectivamente).

El fragmento es ambiguo tonalmente, podría considerárselo en A si admitiéramos que la resolución de la dominante (E/D) es postergada por la reexposición del C#/B.<sup>[7]</sup>



IMAGEN 3.  
Comienzo de «El anillo del capitán Beto»

## 2.4. «Viento del azur» (A 18' del sol, 1977)

En la introducción se despliegan acordes por cuartas<sup>[8]</sup> (incluso el primer intervalo, una 7ma. menor resulta de dos 4tas. sumadas) conducidos parafónicamente (por grado conjunto de una escala de F). Estas dos características determinan la indefinición funcional del pasaje, más allá de la estructura mayor con 9na. de cada uno de los acordes y del peso agógico de la última vertical.<sup>[9]</sup> Cierta certidumbre tonal se consigue recién en la continuación con el inicio del canto, cuando la dominante C7/9 (considerada como reemplazo tritónico) resuelve en Bm antes de atacar un nuevo AS.

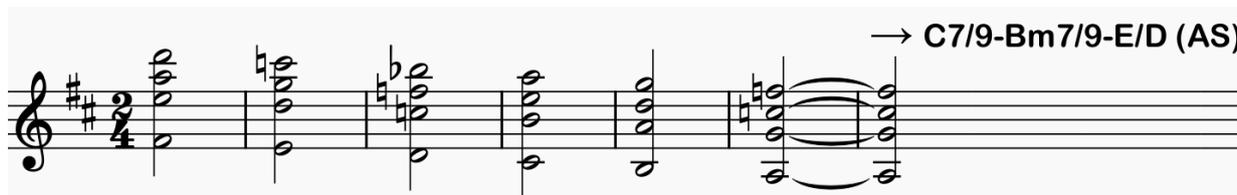


IMAGEN 4.  
Comienzo de «Viento del azur»

## 2.5. «Dale gracias» (Alma de diamante, 1980)

Esta es otra canción con una introducción de arpeggios por cuartas (idéntica estructura al ejemplo anterior) enlazadas por grado conjunto (de una escala de F). Estos también configuran acordes mayores con 9na. pero no es esa la interpretación que preferimos (por ello está escrita entre corchetes en el gráfico). Los acordes intercalados entre las cuartas funcionan como dominantes (reemplazos tritónicos) por sus resoluciones semitonales, por ejemplo: AC#EBb del A9m es conducido a AbCEbBb del [Ab9 x 4tas.] En la conducción se verifica la lógica posicional, un mismo esquema de enlace es transpuesto a lo largo del mástil. En el comienzo, por ejemplo: dxddox<sup>[10]</sup> [Bb9 x 4tas.] → 9x89dx A9m.

Nuevamente, la tonalidad del fragmento es ambigua más allá de la dominante mencionada, el descenso secuencial podría seguir, se interrumpe en Abm7 que se dirige a D/C (otro AS tomado por mediantes) y este a F7M con el que comienza el canto.<sup>[11]</sup>

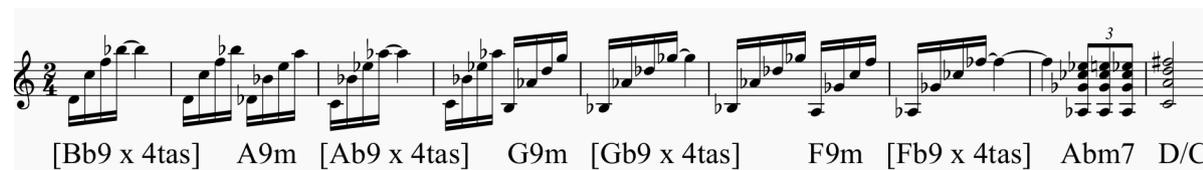


IMAGEN 5.  
Comienzo de «Dale gracias»

## 2.6. «La sed verdadera» (Artaud, 1973)

En esta canción la guitarra tiene la sexta cuerda afinada en D, que funciona como un pedal en buena parte de ella. En los primeros compases, acordes de 7ma. mayor son conducidos parafónicamente lo que resalta la sonoridad de los intervalos de 4tas. y 5tas. (rasgo estilístico spinetteano, como hemos señalado). El G7M en segunda inversión es el modelo que se traslada a F7M y A7M. Esa sonoridad se mantiene en el Am7/D que, a las 4tas. de su estructura, le agrega una 5ta. con el cuarto grado de la escala en el pedal (D). Idéntico es el caso del C#m7 con el bajo en F#. ambas estructuras son similares a los acordes del comienzo de «La eternidad imaginaria».

The image shows a musical score for the beginning of the song «La sed verdadera». It consists of four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the guitar accompaniment. The guitar part is marked with chords: G7M, F7M, A7M, D7M, and Am7/D. The bass line is marked C#m7/F#.

IMAGEN 6.  
Comienzo de «La sed verdadera»

El resultado sonoro, un tanto exótico, es simple considerado desde la lógica posicional. El esquema introducido en el G7M, es decir, 005777 se desplaza a x33555 del F7M y x77999 del A7M (muy similar a su vez a 000222 del D7M).

## 3. LA ESTRUCTURA RÍTMICA

El lenguaje rítmico de Spinetta merecería en sí mismo un trabajo, aquí, como ya adelantamos, solo plantearémos una introducción al aspecto métrico. En ese sentido, una de las características más interesantes es el uso de irregularidades métricas (IM) en el tactus<sup>[12]</sup> contenidas, la mayoría de las veces, en esquemas hipermétricos regulares.

Notablemente las IM aparecen en los finales de algunos grupos, lo que sugiere que las IM son cadenciales, configuran una instancia «disonante» que inmediatamente es resuelta (en una regularidad métrica RM).

### 3.1. «El anillo del capitán Beto» (El jardín de los presentes, 1976)

La canción establece en su primera parte un esquema métrico de 6+6+6+2 (cantidades de corcheas por compás) agrupadas en tres compases de dos pulsos ternarios y uno de un pulso binario. La IM, como se ve en el esquema, ocurre en el final del grupo, funciona como una disonancia métrica puesto que resuelve en una regularidad tanto cuando reexpone la primera melodía como cuando introduce la segunda (otro compás pero también estable).

En este ejemplo la estabilidad métrica ocurre durante la complejidad o inespecificidad armónica; y viceversa, el metro se irregulariza durante la simplicidad (relativa) armónica.



IMAGEN 7.  
Análisis métrico del comienzo de «El anillo del capitán Beto»

### 3.2. «Que ves el cielo» (El jardín de los presentes, 1976)

Aquí nuevamente, el esquema métrico es irregular en el tactus, medido en cantidad de corcheas es: (8+8) + (7+4+5). Notablemente a nivel hipermétrico (agrupando los dos primeros compases secuenciales por un lado y el resto por el otro) se regulariza: 16 + 16.

La IM ocurre en el final del segundo grupo hipermétrico que resulta irregular con respecto a la reexposición (8 + 8) y a la siguiente sección (estable en 8 corcheas). La armonía va en fase con el metro, puesto que la IM ocurre en la dominante y la RM en tónica.

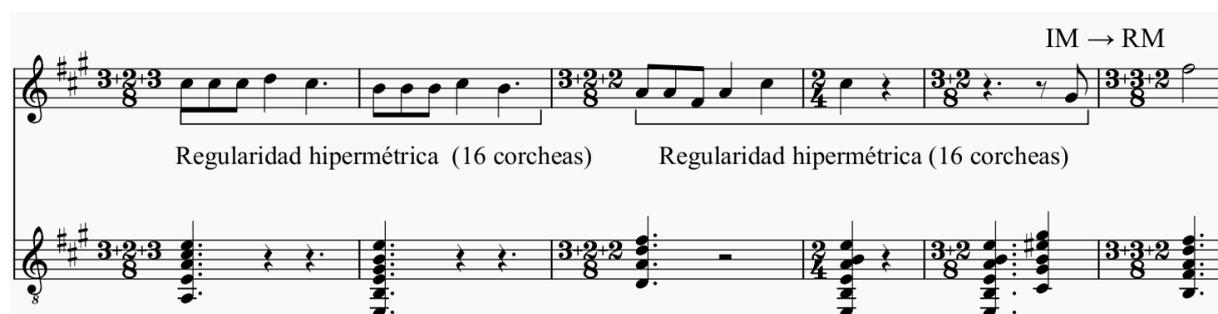


IMAGEN 8.  
Análisis métrico del comienzo de «Que ves el cielo»

### 3.3. «La sed verdadera» (Artaud, 1973)

Métricamente la primera parte de la melodía de «La sed verdadera» presenta un tactus irregular de 8+16+16 corcheas; la segunda uno regular de 64. Si consideramos los hipermetros, estos resultan ser proporcionalmente regulares puesto que ambos son múltiplos de 8 (40 y 64 respectivamente). La IM ocurre al final del primer hipermetro, justo antes de la estabilización del compás 3+3+2 que marca el comienzo del segundo.

IMAGEN 9.  
Análisis métrico del comienzo de «La sed verdadera»

### 3.4. «Niño condenado» (El jardín de los presentes, 1976)

Al contrario de lo que hemos visto, en esta espléndida canción el esquema hipermétrico es irregular. El nivel del tactus de la primera parte de la melodía es estable, despliega ocho compases de 2/4 (lo que equivale a 32 corcheas). La segunda, por el contrario, es irregular porque intercala un compás de 9/8 entre sendos aditivos de 3+3+2.

En un contexto armónico de G diatónico, la IM ocurre en el 9/8 del segundo grupo, el agregado de una corchea (genial, por otro lado) impide la simetría. Notablemente este corrimiento métrico es protagonista de la segunda sección de la canción, es decir, es estructural.<sup>[13]</sup>

IMAGEN 10.  
Análisis métrico del comienzo de «Niño condenado»

## 4. LA ESTRUCTURA MELÓDICA

La forma oración es un tipo melódico teorizado por Schoenberg (1967) cuya estructura fundamental consiste en la exposición de: una idea básica (IB), seguida de su repetición, una continuación (definida por la aparición de algunas técnicas características: fragmentación, aumento de la actividad rítmica, aceleración del ritmo armónico, progresiones secuenciales, etc.) y, por último, una cadencia.<sup>[14]</sup>

Schoenberg la utilizó frecuentemente en sus obras porque favorecía la tendencia transformacional del material, característica del impulso modernista de su época atonal libre. En ese sentido escribió:

La oración es una forma de construcción superior al periodo. No solo establece una idea, también inicia una especie de desarrollo... La forma oración se utiliza mucho en temas principales de sonatas, sinfonías, etc.; pero también es aplicable a formas más pequeñas. (1967, p.58)<sup>[15]</sup>

Más allá de la lejanía histórica y contextual de la frase, resulta sugerente que Spinetta utilizara esta configuración melódica si se la relacionara con su concepción modernista del lenguaje. En ese sentido, es interesante constatar que, al contrario de la forma período, la oración no es simétrica y este rasgo podría relacionarse con otros aspectos asimétricos de las estructuras de Spinetta, como por ejemplo, las irregularidades métricas ya apuntadas.

#### 4.1. «El anillo del capitán Beto» (El jardín de los presentes, 1976)

En este ejemplo la forma oración es típica, lo único problemático es la cadencia. Como hemos visto en el análisis armónico, no se configura una en términos tradicionales (no se articulan, por ejemplo, ni una dominante ni una tónica claras). Sin embargo, el detenimiento rítmico construye una cadencia agógica y en esos términos la consideraremos aquí.



IMAGEN 11.  
Análisis melódico del comienzo de «El anillo del capitán Beto»

#### 4.2. «Que ves el cielo» (El jardín de los presentes, 1976)

Esta melodía es también una oración típica salvo por el hecho de que la cadencia es en realidad una semicadencia sobre el V (con detenimiento agógico) que resuelve en la reexposición.

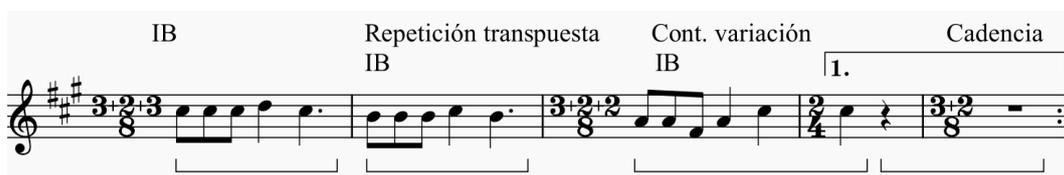


IMAGEN 12.  
Análisis melódico del comienzo de «Que ves el cielo»

### 5. TENDENCIA A LA AUTONOMÍA DE LA FORMA MUSICAL

Este es un proceso típico de ciertas músicas académicas instrumentales que comenzó durante el siglo XIX y que, en ciertos aspectos, continúa aún hoy. Se refiere básicamente a la autonomización de la estructura musical de los factores contextuales (programáticos, textuales, funcionales, coreográficos, etc.): la música adquiere valor estético en tanto pura estructura. En esos términos fue bandera estética del desarrollo modernista en

la música académica de comienzos del siglo XX, que alcanzó su máxima expresión en el serialismo integral de mediados de ese siglo.

Dahlhaus (1989) se ocupa de la categoría en términos de música absoluta<sup>[16]</sup> y la define de este modo:

La idea de la «música absoluta» consiste en la convicción de que la música instrumental, precisamente porque carece de concepto, de objeto y de objetivo, expresa pura y limpiamente el ser de la música... la música instrumental –como pura «estructura» – vale por sí misma; apartada de los afectos y sentimientos del mundo terrenal, constituye «un mundo aparte

por sí misma». (p. 7)<sup>[17]</sup>

Esta tendencia se puede reconocer también en muchas músicas populares desde por lo menos los años cincuenta del siglo pasado. Los ejemplos paradigmáticos son el surgimiento del *free jazz* y el auge del tango instrumental, en particular, del tango de Piazzolla quien hizo de la autonomización una bandera estética.<sup>[18]</sup>

Nuestra idea es que Spinetta adopta esa misma emancipación modernista en la concepción de sus canciones. En primer lugar, porque en ellas prima el componente melódico sobre el textual en el proceso de composición:

El lugar más feliz [el que ocupa la música en su vida], sí, porque la música originalmente no tiene texto. Es decir, la alegría de tener una tonada nueva que no contiene ningún texto y que no significa, en sí, pensamiento. Los tonos no son pensamientos y sus colores no son como los colores de la comprensión de las palabras. Aunque después se unen los tonos y las palabras para hacer una canción. (Berti, 1988, pp. 139–140)

En segundo lugar, porque incluso algunas letras fueron concebidas a partir del ritmo y la sonoridad. Un ejemplo notable es «Por» (de 1973) escrita como un «cadáver exquisito» de los surrealistas de los años veinte. Construida solo con sustantivos (salvo la última palabra *por*) elegidos, en principio, para que coincidan la cantidad de sílabas con cada uno de los ataques.



IMAGEN 13.  
Relación texto–música en el comienzo de «Por»

El autor parece apelar al libre proceso hermenéutico del oyente (libre proceso hermenéutico ligado al típico de la música instrumental). En cualquier caso, el valor semántico (si se constituyera más allá del de las palabras) es independiente de la estructura musical tímbrica o rítmica. A propósito de la canción Spinetta declaraba:

Es una lógica [la de las palabras] medio surrealista... Como la música ya estaba escrita solo fue cuestión de que las palabras entraran justo en la métrica. «Gesticulador» [en la segunda estrofa], por ejemplo, está puesto para que entrara a medida. (Berti, 1988, p. 45)

## 6. COMENTARIOS FINALES

Hemos sostenido la idea de que, en el marco del rock argentino, las canciones de Spinetta encarnan del modo más acabado los supuestos de la modernidad musical.

Esto se evidencia en el desarrollo de un muy personal lenguaje armónico, la incorporación de irregularidades métricas en distintos niveles de la estructura rítmica, la estructuración melódica en torno de la forma oración y, por último, la presencia de aspectos relacionados con la estética de la música autónoma.

Todos estos rasgos diferenciales, que apenas hemos comenzado a estudiar, constituyen el desvío estilístico históricamente más relevante dentro de la escena del rock argentino. En ese sentido, Spinetta ocupa un espacio análogo al espacio ocupado por Piazzolla en relación con el tango, la diferencia estriba en que ese lugar privilegiado no ha sido aún reconocido, en el caso del compositor estudiado aquí.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azzi, María Susana y Collier, Simon (2002). *Astor Piazzolla. Su vida y su música*. El Ateneo.
- Berti, Eduardo (1988). *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Editora AC.
- Bonds, Mark Evan (2014). *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford University Press.
- Caplin, William (1998). *Classical form*. Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1989). *The idea of absolute music*. The University of Chicago Press.
- Diez, Juan Carlos (2006). *Martropía, conversaciones con Spinetta*. Aguilar.
- Lazaroff, Jorge (1984). «¿?». *La del taller* n° 1. Talleres Latinoamericanos de Música Popular. En: <https://www.tum.p.edu.uy/revista-la-del-taller/>
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión.
- Schoenberg, Arnold (1967). *Fundamentals of musical composition*. Faber and Faber Limited.
- Stravinsky, Igor (1963). *An autobiography*. Simon and Schuster.

## NOTAS

[1] Una versión preliminar de este escrito fue leída en el Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular (Universidad Nacional de Villa María, pcia. de Córdoba, en el año 2013).

[2] Ideados por el músico uruguayo Luis Trochón en 1983 como una derivación de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (creados por, entre otros, Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis). Se realizaron cinco (entre 1983 y 1988) en las siguientes ciudades: Montevideo, Rosario, Río de Janeiro, Sucre y Bogotá.

[3] Hasta donde hemos podido indagar su caso es único en la historia de la música popular argentina durante el siglo XX, al menos. Al respecto es interesante recordar que Ígor Stravinsky solo componía al piano, prefería el contacto físico con el sonido y rescataba el saber práctico de sus manos: «Fingers are not to be despised: they are great inspirers, and, in contact with a musical instrument, often give birth to subconscious ideas which might otherwise never come to life. Stravinsky» (1963:129).

[4] No pretendemos reducir la complejidad intrínseca a esa lógica, solo sugerimos que se la debe tener en cuenta cuando el modelo de interpretación estándar de la armonía no alcanza para describir y explicar el fenómeno adecuadamente.

[5] La transcripción del ritmo se realizó a partir de las versiones indicadas, es aproximada y fue simplificada cuando resultó necesario para la claridad de los ejemplos. Algunos acordes se nombran de acuerdo con el cifrado popularizado por el jazz norteamericano, no por ser particularmente adecuado sino por su uso generalizado.

[6] Las cuerdas de la guitarra están representadas por seis cifras de izquierda a derecha (del grave al agudo); estas indican el lugar en el que cada cuerda está tocada (número del traste en el mástil). La letra x marca que esa cuerda no se toca.

[7] Se podría interpretar en F#m también por el enlace débil C#m–F#m (Vm–Im) y, aunque separado, el C#/B funcionaría como una dominante cuya resolución también está postergada.

[8] Hemos detectado estructuras cuartales en la canción «La mendiga» de su último disco *Un mañana* (2008), lo que nos permite hipotetizar que el rasgo es característico de su idioma compositivo. De todas maneras, comprobarlo será el centro de otro trabajo en el futuro.

[9] La secuencia armónica completa de la canción es tan compleja que merecería un trabajo de análisis en sí mismo. Aquí solo lo iniciamos.

[10] Reemplazamos la indicación del traste 10 por la letra d, el 11 con la o. De ese modo mantenemos un solo símbolo (cifra o letra) para representar el número del traste que está siendo tocado en cada cuerda.

[11] El acorde D/C podría considerarse como una dominante C6/9/11+ del siguiente F. En algunas versiones (hay varias accesibles en la red) parece escucharse la nota E, en la mayoría no. Desde luego nuestra reconstrucción auditiva podría ser errónea.

[12] Es decir, polimetría horizontal: sucesión de compases distintos.

[13]Este ejemplo, como otros presentados, merecería un análisis en sí mismo.

[14]Véase también, Caplin, 1998:9 y ss..

[15]La traducción es nuestra.

[16]Véase también Bonds, 2014.

[17]La traducción es nuestra.

[18]Véase el Decálogo en Azzi y Collier, 2002:115.