

Intercambio Modal del Relativo en la música popular: de Los Beatles a Spinetta



Modal Interchange of mediant in popular music: from Beatles to Spinetta

Colli, Aníbal Ernesto

Aníbal Ernesto Colli *

anibalecolli@gmail.com

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

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0056, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961003/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0056>



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

Resumen: En artículos precedentes hemos analizado los recursos armónicos en la obra de L. A. Spinetta (Recursos Spinetteanos, 2019) e identificamos al Intercambio Modal del Relativo como una herramienta singular de su estética. En este artículo nos proponemos, en primera instancia, explorar la definición de este recurso y sus alcances teóricos como tipo particular de relación de mediantes. En segundo lugar, analizaremos canciones de música popular de autores anteriores o contemporáneos a L. A. Spinetta y compararemos sus distintos usos y resultados estéticos. Finalmente propondremos una clasificación sobre las distintas aplicaciones y posibilidades de esta herramienta armónica. Creemos que esta investigación puede aportar a la comprensión de la música anglo y latinoamericana y al mismo tiempo, contribuir a una teoría de la armonía en la música popular.

Palabras clave: Música, Armonía, Modal.

Abstract: *In previous articles, we analyzed the harmonic resources in the work of L.A. Spinetta (Recursos Spinetteanos, 2019) and identified the Modal Exchange of the Relative as a unique tool of his aesthetics. In this article, we propose, in the first instance, to explore the definition of this resource and its theoretical scope as a particular type of relationship between mediant. Secondly, we will analyze popular music songs by authors prior to or contemporary with L.A. Spinetta and compare their different uses and aesthetic results. Finally, we will develop a classification of the various applications and possibilities of this harmonic tool. We believe that this research can contribute to the understanding of Anglo and Latin American music and, at the same time, contribute to a theory of harmony in popular music.*

Keywords: Music, Harmony, Modal.

NOTAS DE AUTOR

- * Aníbal Ernesto Colli (Buenos Aires, 1969) es Titular de la Cátedra de Recursos Compositivos–Música Popular–Facultad de Artes–UNLP. Docente investigador en el IPEAL–UNLP. Ha escrito artículos y ponencias sobre el lenguaje de L. A. Spinetta y Gustavo Cerati y sobre el Contrapunto Rítmico en la música popular. Compositor, arreglador y pianista de proyectos de música popular en música cubana, MPB, folklore y rock, entre otros.

1. INTRODUCCIÓN

La institución del Día Nacional de la Música a partir del 2015 en la fecha de nacimiento de Luis Alberto Spinetta, significó el reconocimiento oficial al valor que tiene este autor en nuestra cultura. En estos últimos años también, se multiplicó la difusión de su vida y su obra, en libros, cuadernillos, tutoriales en *Youtube*, conciertos de tributo y reversiones de sus canciones. Siendo un referente fundamental de la música argentina e influencia en varias generaciones de músicos, su obra es una especie de «isla» de sonoridad tan original que parece no tener antecedentes ni continuadores directos. La complejidad de su música, la dificultad que plantea sacar de oído sus canciones para músicos no muy entrenados y el limitado acceso a cifrados de sus canciones, ha contribuido a que su obra haya sido mucho más admirada que continuada. La mayoría de las publicaciones sobre «El Flaco» se refieren a su forma de entender el arte y la poesía y no a cuestiones específicamente musicales sobre su estilo.^[1] Para contribuir a transmitir el legado spinetteano a los jóvenes músicos, nos hemos dedicado a analizar su lenguaje en la cátedra de Recursos Compositivos de la Carrera de Música Popular y en proyectos de investigación en el IPEAL–UNLP. En nuestro artículo Recursos Spinetteanos (2019) analizamos algunas de sus herramientas armónico–melódicas fundamentales:

- No funcionalidad armónica, discurso modal.
- Uso de acordes de fundamental ambigua.
- Melodía apoyada en extensiones de los acordes.
- Armonía cromática no funcional y melodía casi siempre diatónica.
- Uso habitual de Intercambio Modal e Intercambio Modal del Relativo.

El Intercambio Modal del Relativo, tal como indica su nombre, implica la combinación del concepto de Relativos (acordes que comparten una misma escala) con el de Intercambio Modal (acordes que corresponden a distintos modos de un mismo centro). Este elemento, muy reconocible en la sonoridad spinetteana, es poco frecuente en otros autores. A partir de este procedimiento, que a partir de ahora llamaremos IMR, nos proponemos en este trabajo dos objetivos:

1. Definir lo más precisamente posible en qué consiste el IMR.
2. Analizar su aparición en obras de autores anteriores y contemporáneos a Spinetta.
3. Sistematizar las diversas aplicaciones de este recurso en los ejemplos analizados.

2. MEDIANTES E IMR

Dado que el Intercambio Modal del Relativo es un tipo particular de relación armónica de mediante, o a distancia de 3ra entre acordes o centros tonales, debemos clasificar primero las distintas relaciones de mediante posibles.

En *Structural Functions of Harmony* (1969), Arnold Schoenberg analiza las relaciones de 3ras. entre centros tonales y las clasifica en Mediante Superior (M) y Mediante Inferior (SM). Además, agrega un signo de bemol (b) para la M y la SM descendidas un semitono (las que corresponden a la tónica menor). Luego de analizar ejemplos de música académica, muestra ejercicios armónicos a cuatro voces contruidos por él mismo en los que explora caminos para modular de un centro a otro, siempre con un lenguaje funcional (se alcanza el centro deseado por mecanismos cadenciales fuertes) y prestando especial atención a los acordes comunes que funcionan como bisagra entre ambos centros. A partir de esto establece una categorización de la cercanía o lejanía entre centros, dada justamente por la cantidad de acordes comunes y la cercanía para modular.^[2] Tomando como punto de partida a una Tónica Mayor (T), Schoenberg las clasifica en relaciones:

1. Directas y cercanas: la mediante menor (m) y la submediante menor (sm).

2. Indirectas y cercanas: la mediana mayor (M), la submediana mayor (SM), la mediana descendida mayor (Mb) y la submediana descendida mayor (SMb).
3. Indirectas: la mediana descendida menor (mb) y la submediana descendida menor (smb)

Ejemplos partir de una tónica C Mayor:

1. Directas y cercanas: Em (m) y Am (sm).
2. Indirectas y cercanas: E (M), A (SM), Eb (Mb) y Ab (SMb).
3. Indirectas: Ebm (mb) y Abm (smb).

Por otro lado, Schoenberg plantea que la subdominante menor (sd) es el acorde que permite modular a la mediana y submediana descendidas (Mb y SMb), Los intercambios a modos menores los relaciona con una zona de la subdominante menor. Y más adelante agrega: «el intercambio modal incluye convertir en menor también la submediana y la mediana bemolizada que provienen del menor»^[3] (p. 61).

Por su parte, Diether De la Motte plantea en su *Armonía* (1998) cuatro categorías de medianas que surgen también de conectar el intercambio modal con dos tipos de relación de 3ra: *Parallelen* y *Gegenklang*. Ambas vinculan acordes que comparten dos de sus tres notas, independientemente de cuál sea su función armónica.

Para cada acorde M el acorde *Parallelen* (P) es un acorde m a una 3ª m inferior, el que usualmente llamamos Relativo (R); y el acorde *Gegenklang* (G) es un acorde m a una 3ª M por encima, que no tiene una denominación única: el traductor opta por llamarlo *Contraacorde*. Para todo acorde m es a la inversa, su P es un acorde M a una 3am por encima, y su G es un acorde M a una 3aM por debajo. De la Motte utiliza además la letra T para la tónica, S para la subdominante o IV grado y D para la dominante o V grado. Si el acorde es mayor esto se refiere con mayúscula y si es menor con minúscula. Las relaciones de P y G pueden aplicarse a cualquiera de estos grados, I, IV o V de los modos mayor jónico y menor eólico.

Ejemplos:

En C mayor (jónico):

Em: contraacorde o mediana menor de una tónica mayor: gT

C: tónica mayor: T

Am: relativo menor de una tónica mayor: pT

F: subdominante mayor: S

Dm: relativo menor de una subdominante mayor: pS

G: dominante mayor: D

Em: relativo menor de una dominante mayor: pD

En C menor eólico:

Eb: relativo mayor de una tónica menor: Pt

Cm: tónica menor: t

Ab: contraacorde o mediana mayor de una tónica menor: Gt

Fm: subdominante menor: s

Ab: relativo mayor de una subdominante menor: Ps

Gm: dominante menor: d

Bb: relativo mayor de una dominante menor: Pd

La clasificación de medianas va a estar dada entonces por la combinación de dos tipos de acorde de partida,

M y m, con los P-p y G-g de uno y otro, y que a su vez también pueden cambiar de M a m o viceversa. Así arriba a cuatro categorías: una con dos notas en común, dos con una nota en común y una con ninguna nota en común.

Para nuestro análisis aplicado a ejemplos de la música popular, no consideraremos las relaciones de 3ras entre acordes como De la Motte, sino entre centros modales o tonales como hace Schoenberg. No obstante debemos tener en cuenta que el lenguaje armónico de la música popular es diferente al de la música académica

centroeuropea de los siglos XVIII y XIX. Los ejemplos analizados por Schoenberg presentan un lenguaje armónico funcional con encadenamiento de los acordes direccionados hacia la cadencia que resuelve en un nuevo centro. Esta lógica continúa vigente en muchos géneros de la música popular pero en otros suele combinarse o es directamente reemplazada por una lógica modal–no funcional, con mayor libertad en los enlaces y que permite que esas relaciones entre centros se presenten sin preparación, resolución ni transiciones, tan solo por oposición o yuxtaposición.

Utilizaremos la denominación de R (por Relativos) para la categoría P–p de De la Motte, de M (por Mediante) para la categoría G–g y de IM para el Intercambio Modal, tanto en el centro tonal de partida como en el de llegada. Usaremos estas abreviaturas —R, M e IM— siempre con mayúsculas, sin aclarar si son acordes mayores o menores, para simplificar la terminología.

Nuestra clasificación surgirá entonces de combinar R, M y IM y la ejemplificaremos en el siguiente cuadro para observar sus distancias relativas en el círculo de quintas.

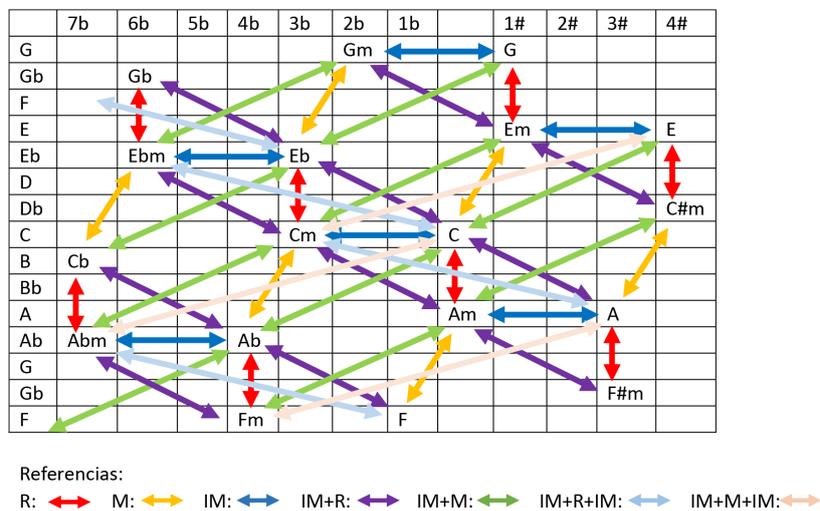


IMAGEN 1.

Cada 5ta de distancia entre las tónicas implica una nota diferente entre ambas diatonías, considerando el modo mayor como jónico y el modo menor como eólico. Por una cuestión de simplicidad, no consideramos en el gráfico las escalas con estructura de menor melódica (también llamada escala acústica), menor armónica, ni las escalas de 6 u 8 notas por octava. Sin embargo, sabemos que en música popular es muy habitual que aparezcan otros modos mayores y menores además del jónico y el eólico. Al jónico se le suman los modos mayores lidio y mixolidio; y al eólico, los menores dórico y frigio, además de las variantes menores melódica y armónica. Es por esto que cuando medimos la distancia en 5tas entre dos centros debemos considerar un margen de + o – dos 5tas.

Pensemos por ejemplo en la distancia de 5tas que se da en el intercambio modal (IM) entre CM y Cm:

Entre C jónico y C eólico: tres 5tas de distancia

Entre C mixolidio y C dórico: una 5ta de distancia

Entre C lidio y C frigio: cinco 5tas de distancia.

Es por esto que decimos que el IM implica tres (+ o – dos) 5tas quintas de distancia entre centros.

Entonces podemos clasificar a las relaciones de 3as entre acordes en las siguientes categorías:

1. R: cero a dos 5tas de distancia. Ej: C –Am / Cm–Eb
2. M: cero a tres 5tas de distancia. Ej: C–Em / Cm–Ab

3. IM+R: tres (+ o - dos) 5tas de distancia. Ej: C-A / C-Eb / Cm-Am / Cm-Ebm
4. IM+M: cuatro (+ o - dos) 5tas de distancia. Ej: C-E / C-Ab / Cm-Em / Cm-Abm
5. IM+R+IM: seis (+ o - dos) 5tas de distancia. Ej: C-Ebm / Cm-A
6. IM+M+IM: siete (+ o - dos) 5tas de distancia. Ej: C-Abm / Cm-E

Es importante recordar que, aunque las grafiquemos desplegadas en una recta, las armaduras de clave se organizan en el círculo de 5tas y un centro lejano puede ser alcanzado por ambos lados, tanto por los # como por los b. La relación C-Abm es IM+M+IM y en el sentido inverso (C-G#m: cinco 5tas ascendentes) es M+M.

Podemos utilizar las 5tas de distancia como medida de la cercanía entre centros o escalas. Ron Miller (1992) se refiere a este efecto como *Order of Brightness to Darkness* al afirmar: «el desplazamiento de los semitonos de derecha a izquierda incrementa el grado de oscuridad. Este oscurecimiento es resultado del proceso de bemolización»^[4] (p.28).

Miller utiliza una metáfora visual para referirse a la percepción de la relación entre modos sobre un mismo centro. Al hablar de desplazamiento de los semitonos hacia la izquierda, está comparando la configuración interválica de los modos. De esta forma considera más «brillantes» a los modos que presentan intervalos mayores (semitonos más hacia la derecha, o sea el final de la escala) y más «oscuros» a aquellos que presentan intervalos menores (semitonos más hacia la izquierda, o sea el final de la escala).

Estructura interválica de modos antiguos

Grado	F	2m	2M	3m	3M	4J	4+/5b	5J	6m	6M	7m	7M	F
Modo													
Lidio	DO		RE		MI		FA#	SOL		LA		SI	DO
Jónico	DO		RE		MI	FA		SOL		LA		SI	DO
Mixol	DO		RE		MI	FA		SOL		LA	SIb		DO
Dórico	DO		RE	MIb		FA		SOL		LA	SIb		DO
Eólico	DO		RE	MIb		FA		SOL	LAB		SIb		DO
Frigio	DO	REb		MIb		FA		SOL	LAB		SIb		DO
Locrio	DO	REb		MIb		FA	SOLb		LAB		SIb		DO

Tritono característico de cada modo

IMAGEN 2.
Estructura de modos

Al igual que Miller, Schoenberg (1969) también relaciona la incorporación de acordes de 5tas descendentes con un «oscurecimiento» de la sonoridad: «El uso sucesivo de demasiadas armonías derivadas de sd puede oscurecer la tonalidad»^[5] (p.54).

Sabemos también que estos siete modos antiguos pueden compartir una misma diatonía si cambian su punto de partida. Por lo tanto, cruzando ambas informaciones podemos generar un círculo de 5tas expandido, desplegado en la siguiente tabla.

Armaduras de clave de los modos antiguos

Arm clave	7b	6b	5b	4b	3b	2b	1b		1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
Modo															
Lidio	Fb	Cb	Gb	Db	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#
Jónico	Cb	Gb	Db	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#
Mixolidio	Gb	Db	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G
Dórico	Db	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#
Eólico	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#	A#
Frigio	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#	A#	E#
Locrio	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#	A#	E#	B#

IMAGEN 3.
Modos y armaduras de clave

Podemos observar entonces que, independiente del modo elegido, cualquier desplazamiento hacia las 5tas ascendentes ampliará algún intervalo y alguna/s nota/s ascenderá/n un semitono. Y puede describirse perceptivamente como iluminación, ampliación o engrosamiento. Y de manera inversa, el movimiento hacia las 5tas descendentes implica achicar algún intervalo y descender alguna/s nota/s un semitono, produciendo una sonoridad asociada a un oscurecimiento o compresión. Esta oposición sensorial ya había sido planteada históricamente entre los modos M y m. Aquí la utilizamos como medida de «contraste modal».

3. IMR Y COLOR MODAL

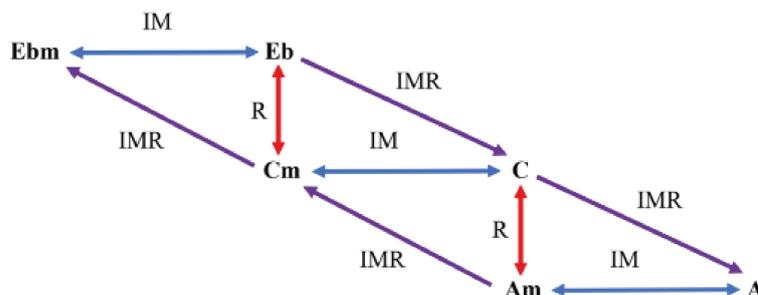
Volviendo a nuestro campo de investigación, de todas las mediante clasificadas vamos a focalizarnos en el uso del Intercambio Modal del Relativo (IMR). ¿Por qué? En primer lugar, porque es una característica distintiva del lenguaje armónico de L. A. Spinetta, especialmente entre centros menores. Y en segundo lugar porque es una de las relaciones de mediante más habituales de la música popular. Esto se debe a que:

1. En el lenguaje de la canción popular es muy habitual la interacción entre relativo M jónico con su relativo m (con las variantes modales para el M y m que nombramos antes), tanto en discursos funcionales como modales. En estos últimos, la suspensión de la funcionalidad permite discursos con un balanceo o una ambigüedad permanente entre relativos.^[6]
2. También es frecuente el uso del intercambio modal, especialmente de acordes del modo m dentro de un contexto M, como recurso para expandir las posibilidades armónicas y melódicas manteniendo un centro.

Ahora bien, es muy importante diferenciar el Intercambio Modal del Relativo del Relativo del Intercambio Modal. Esta relación, que entre acordes o centros puede verse equivalente, es diferente dependiendo de cuál de los dos centros es el principal (generalmente el que inicia el discurso) y cuál el secundario (producto de una modulación, región tonal o alusión en acordes aislados). En un gráfico esto se puede diferenciar marcando una dirección en la flecha que los une, desde el centro principal o inicial al secundario o posterior. El Relativo del Intercambio Modal (el centro de Eb en un discurso en C) comparte la diatonía con el Intercambio Modal, implica tres 5tas ascendentes (sumando # o restando b) desde un centro m o inversamente tres 5tas descendentes (restando # o sumando b) desde un centro M. El Intercambio Modal del Relativo (un centro C en un discurso en Eb), por el contrario, implica la misma distancia pero en sentido inverso: tres 5tas descendentes (restando # o sumando b) desde un centro m, o tres 5tas ascendentes (sumando # o restando b) desde un centro M. Esto es muy importante desde el punto de vista del contraste modal:

1. En modo M el IM implica un «oscurecimiento» de tres (+ o \neg - 2) quintas, mientras que el IMR implica una «iluminación» de tres (+ o - dos) quintas.
2. En el modo m es a la inversa: el IM implica una «iluminación» de tres (+ o - dos) quintas, mientras que el IMR implica un «oscurecimiento» de tres (+ o - dos) quintas.

Al dirigirse en la dirección de 5tas opuestas, el IMR permite la inclusión de nuevas opciones armónicas (y melódicas sobre estas escalas) que el RIM y por lo tanto el IM no proveía.



El IMR de una tónica **M** es otra tónica **M** una 3ª **m** inferior.
 El IMR de una tónica **m** es otra tónica **m** una 3ª **m** superior.

IMAGEN 4.
 Intercambio Modal del Relativo

4. DE LOS BEATLES A SPINETTA: EJEMPLOS DE IMR

A continuación, observaremos el uso del IMR en distintas canciones de música popular. Dividiremos los ejemplos en:

1. IMR en M: es decir referido a un centro también M, una 3ra menor inferior.
2. IMR en m: referido a un centro también m, una 3ra menor superior.

Y cada uno de estos ítems, los subdividiremos en las siguientes categorías:

- a) Entre secciones: el nuevo centro IRM ocupa una sección completa.
- b) Entre frases: al menos aparece una frase completa en IMR
- c) En acordes aislados: aparece solo un acorde relacionado con un centro IMR.

4.1. IMR en modo Mayor

4.1.1. Entre secciones:

Mrs. Robinson (Simon & Garfunkel, *Bookends*, 1968)

We'd like to know a little bit about you for our files. We'd like to help you learn to help yourself
 F# B7
 F#M: I IV

Look around you, all you see are sympathetic eyes. Stroll around the grounds until you feel at home
 E A D Bm F# E7
 VIIb IIIb VIb IVm I VIIb

And here's to you, Mrs. Robinson, Jesus loves you more than you will know, wow, wow, wow.
 A F#m A F#m D E7
 AM (RIM): I VI I VI IV V

God bless you please, Mrs. Robinson, heaven holds a place for those who pray,
 A F#m A F#m D
 AM (RIM): I VI I VI IV

hey hey hey, hey hey hey
 Bm F#
 AM: II VIM
 F#M(IMR de AM.): I

IMAGEN 5.

«Mrs Robinson» (Simon & Garfunkel, *Bookends*, 1968)

En «Mrs Robinson» la estrofa se inicia en F# mayor mixolidio con armonía de blues, el registro armónico nos acerca al concepto de *Mediant mixture* de Temperley, Ren y Duan (2017) de armonía rock que utiliza acordes mayores: IM, IIIb, IVm, VIb y VIIb. El estribillo se aleja del registro armónico del blues y es más funcional, está claramente en A, y solo en la última nota de la melodía (la#) vuelve al F#M original. Si consideramos a F# como el tono principal de la canción, no sería un caso de IMR sino de RIM, el F# M del principio de la estrofa presenta un intercambio modal a acordes de F#m que facilitan el estribillo en A, Relativo del Intercambio Modal. De todas formas, el final del estribillo nos remite a una sonoridad de IMR con la sorpresa de esa nueva (o vieja) tónica.

Something (Lennon-McCartney, *Abbey Road*, 1969)

You're asking me will my love grow I don't know, I don't know
 F Eb G A C#/G# F#m A/E D G D A
 CM: IV IIIb VII VIM
 AM(IMR): I III VI I IV VIIb IV I

You stick around now it may show I don't know, I don't know
 A C#/G# F#m A/E D G D C
 I III VI I IV VIIb IV IIIb
 CM (Rel. del Int. Modal): I

IMAGEN 6.

«Something» (Lennon-McCartney, *Abbey Road*, 1969)

Aquí sí encontramos un claro ejemplo de IMR en la tonalidad de la sección B. Esta modulación ocurre la segunda vez que suena la estrofa al reemplazar solamente la nota y el acorde final. La sorpresa de este repentino cambio de tónica se ve potenciada porque el antepenúltimo acorde (Eb: IIIb de C) está muy lejano de la tonalidad de llegada, AM (se presenta un paralelismo de acordes M a 1 tono de distancia: F–Eb–G–A). La sección B en AM regresa a la estrofa y a su tono original con el mismo recurso utilizado antes, un cambio justo al final de la repetición. La misma frase final «*I don't now*» que la primera vez concluye en la nueva tónica AM, la segunda vez presenta un reemplazo del acorde final (A por C) que sirve para volver al tono original. Y aunque el enlace G D C no sea una sucesión efectiva para modular, el recuerdo de la tónica anterior y el inicio del solo sobre la misma armonía de la estrofa alcanzan para reinstalar CM como centro.

4.1.2. Entre frases de una misma sección

Dejaste ver tu corazón (Fito Páez, *La la la*, 1986)

<i>Y así, tan solo así dejaste ver tu corazón,</i>				<i>tus huesos,</i>		
Gmaj7	F#m5b/7	B7/13	Emaj9	F#m7	G#m7	Amaj7
GM: I	II/VI	V/VI	VIM			
		EM (IMR): I	II	III	IV	
<i>cansado.</i>				<i>Cansado de este mundo.</i>		<i>Y así..</i>
Emaj9	F#m9	G#m7	C#7/9b/5b	F#m9	Am9	D11/13 Gmaj7
EM: I	II	III	V/II	II	IVm	VIIb
			GM (RIM de E)	II	V	I

IMAGEN 7.

«Dejaste ver tu corazón» (Fito Páez, *La la la*, 1986)

El estribillo se inicia con una armonía muy utilizada por Fito Páez: I–II/VI–V/VI, con la diferencia de que la resolución en el VIM inaugura una sección en E Mayor: IMR. Este fenómeno de transformación acompaña la frase «tu corazón», como si tratara de expresar el momento en que la persona a la que le habla el narrador nos abriera un mundo interior que no imaginábamos. Sobre el final del estribillo, en la última palabra «mundo» y con notas comunes a ambas tonalidades (mi fa#) aparece un II V que permite regresar (cuando parecía que ya no quedaba tiempo) a la primera tónica G mayor.

Septembro (Iván Lins, *Novo tempo*, 1980)

C^{maj7} E^{m7/B} A^{m7} C/G F^{maj7} A^{m/E} D^{m7} D^{m/C} B^{m11} E¹³ A^{maj9} C^{#m/G#} F^{#m7} A/E

CM: I III VI I IV II II/VI V/VI VIM
AM(IMR): II V I III VI I

G^{#m11} C^{#13} F^{#maj9} A^{#m7/E#} D^{#m7} F^{#/C#} F^{m11} B^{b13} E^{bmaj9} G¹¹

AM: II/VI V/VI VIM
F#M(IMR): II V I III VI I II/VI V/VI VIM
EbM(IMR): II V I V/VI
CM(IMR): V

IMAGEN 8.
«Setembro» (Iván Lins, *Novo tempo*, 1980)

Al igual que en «Dejaste ver tu corazón», en «Setembro», también el IMR aparece por vías funcionales, como cambio de modo de un VI grado luego de un II–V previo. Pero en este caso, esto va acompañado por un proceso secuencial de la melodía, que se percibe como una reexposición melódica y armónica en una tonalidad una 3ra menor por debajo. Este procedimiento se repite 4 veces, hasta retornar a la tonalidad original. La modulación —habilitada por la construcción melódica que hace que suene fluida— es el motor del discurso.

La luz de la manzana (L. A. Spinetta, *Tester de violencia*, 1988)

Sé que estoy vivo y vuelo en reposo bebiendo la linfa de la soledad,
D^{maj7} G^{dism/D} D^{maj7} G^{dism/D} D^{maj7} G^{dism/D} D^{maj7} G^{dism/D}
DM: I V f. omit. I V f. omit. I V f. omit. I V f. omit.: V/VI f. omit.
Pedal de I-----

mientras el mundo todo se va hundiendo, ya no deseo esta cruz de lactal,
B^{maj7} G^{dism/B} B^{maj7} G^{dism/B} B^{maj7} G^{dism/B} B^{maj7} G^{dism/B}
BM(IMR): I V f. omit. I V f. omit. I V f. omit. I V f. omit.: V/VI f. omit.
Pedal de I-----

Selva de Montecristo, todos en un mismo risco, hoy se conmemora el año momia,
A^{bmaj7} A^{bm6} A^{bmaj7} A^{bmmaj7} A^{bmaj7} A^{bm} B^{bm7} C^{m7}
Ab(IMR): I Im I Im I Im II III

IMAGEN 9.
«La luz de la manzana» (L. A. Spinetta, *Tester de violencia*, 1988)

En esta canción también el IMR se presenta como llave para repetir la misma frase transportada un tono y medio más grave. A diferencia de «Setembro», aquí la funcionalidad está más oculta: el acorde de tónica alterna con un acorde disminuido sobre pedal de tónica. El acorde disminuido puede interpretarse como dominante con fundamental omitida de cuatro centros diferentes (un uso ampliado que inauguró Richard Wagner). En este caso, funciona como V dentro de cada frase y como V/VI al final, resolviendo en un VI grado que cambia a modo M (IMR). Este procedimiento se repite dos veces, llevando la parte final de la sección a una tónica a un tritono de distancia del tono inicial.

Dindi (Tom Jobim, versión de Flora Purim, *Butterfly dreams*, 1973)

<i>Céu, tão grande é o céu e bandos de nuvens que passam ligeiras</i>			
Cmaj7	Bbmaj	Cmaj7	Bbmaj
CM: I	VIIb	I	VIIb
 <i>Pra onde elas vão, ah, eu não sei, não sei</i>			
Amaj7	F#m7	Bm9	E7b9/13
AM (IMR): I	VI	II	V
 <i>E o vento que fala das folhas contando as histórias que são de ninguém</i>			
Cmaj7	Bbmaj	Cmaj7	Bbmaj
CM: I	VIIb	I	VIIb
 <i>Mas que são minhas e de você também</i>			
Amaj7	F#m7	Bm9	E7b9/13
AM (IMR): I	VI	II	V
 <i>Ah, Dindi...</i>			
Cmaj7	C11		

IMAGEN 10.

«Dindi» (Tom Jobim, versión de Flora Purim, *Butterfly dreams*, 1973)

En «Dindi» la segunda mitad de la estrofa comienza sin preparación en el IMR (AM) y termina en el V grado de este nuevo centro (E7). Sin ninguna transición, el tono principal (CM) regresa tanto en la repetición de la estrofa como en el inicio del estribillo. Observamos aquí, que la funcionalidad sigue operando dentro de cada centro, pero no se utiliza para cambiar de uno a otro. Hay una autonomía y alternancia directa entre los centros relacionados, y no entre secciones diferentes (lo que sería más habitual) sino entre frases de una misma sección.

Até o fim (Marcos Valle- versión de Emilio Santiago, *De um jeito diferente*, 2007)

<i>Você pode até gostar de mim.</i>				<i>Só que por você eu vou até o fim.</i>		
C6/9	Bm9	E7/13b	Gm9	C13	E/F	F6/9
CM: I	II/VI	V/VI	II/IV	V/IV	V/VI+IV	IV
 <i>Mas a coisa toda pega quando seu amor me nega e já não se entrega tanto assim</i>						
Amaj9	A13	Dmaj9	G13	Cmaj9	Bm9	E7/13b
AM(IMR): I	V/IV	IV	VIIb	IIIb	II	V
			CM(RIM); I		II/VI	V/VI

IMAGEN 11.

«Até o fim» (Marcos Valle– versión de Emilio Santiago, *De um jeito diferente*, 2007)

En «Até o fim» la estrofa se divide entre mitades entre C y el intercambio modal del relativo A. Pero a diferencia de Dindi, hay aquí además, una alusión o presencia cruzada de centros: en la sección inicial en CM aparece el II V de A sin resolver y esta dominante se vuelve a aludir en el acorde E/F. En la segunda mitad ocurre un proceso inverso: poco después de establecerse AM (IMR) como nuevo centro se produce un VI de C que, por su ubicación en la forma parece un IIIb de A y no la vuelta al tono original. Todos estos recursos generan una sensación de equilibrio y coexistencia entre ambos centros.

4.1.3. En acordes aislados

En estos ejemplos, aparece inserto un acorde no diatónico que no se explica como dominante secundaria ni intercambio modal, sino que remite a la diatonía del IMR. A diferencia de los casos anteriores, aquí no llega a percibirse una modulación ni una región tonal (salvo en las ocasiones en que el I del IMR al inicio o al final de la frase logre modular). Lo que se percibe, generalmente, es la inclusión de un acorde sin interpretación funcional, con un color modal referido a una escala lejana. No hace falta que este acorde sea el I del IMR, puede ser un grado de reemplazo, por lo general el R o el M del IMR, que también aportan las alteraciones de esa nueva diatonía.

Por ejemplo, si la tonalidad original es CM, el IMR es AM (maj7 para asegurarse de que no se perciba como una dominante secundaria V/II). Las alteraciones que se refieren a AM son los tres sostenidos que la diferencian de la escala de CM, o sea fa#, sol# y do#, pero sobre todo este último no puede faltar porque es la 3ra. que concreta el cambio de modo. Tanto el I grado como el VI-R: F#m7, y el III-M: C#m7, aportan dos de esas tres notas. El IV Dmaj7 también aporta dos notas, pero es un poco menos claro porque puede referirse a una tónica DM en vez de AM.

Por otro lado, si la tonalidad original es Cm, el IMR es Ebm. Las alteraciones que aporta esta nueva escala son: solb, reb y dob (esta última si es Eb eólico). Los acordes que pueden funcionar como reemplazos son nuevamente, el R y el M de Ebm o sea: Gbmaj7 y Cbmaj7. Abm7 también puede referirse a este centro, porque su otra interpretación (como I de un centro Abm o sea IM de la M) es más lejana y la percepción tiende a priorizar la interpretación más simple.

Ya no puedo dar sombra (L. A. Spinetta, *Fuego gris*, 1994)

	Yularirirara			la	lalala	lalala	lirala	lalalala	
Eadd9	A7/11+	G#m7	C#maj7	Amaj9/C#	G#m7	F#m7	Eadd9	Amaj7	Eadd9
I	Vsust/III	III	I de C#M(IMR)	IV o VI	III	II	I	IV	I

IMAGEN 12.

«Yo no puedo dar sombra» (L. A. Spinetta, *Fuego gris*, 1994)

Esta canción presenta una alternancia entre EM y m en la estrofa e incluso un IMR del m al que nos referiremos más adelante. La primera frase cantada-tarareada del estribillo culmina en una nota aguda con un VI mayorizado (IMR) sin preparación previa, lo que lo jerarquiza aún más. Es un alejamiento poderoso y fugaz, ya que en el acorde siguiente se vuelve a la diatonía de C#m-EM.

La música y la palabra (Juan Quintero y Aca Seca, *Avenida*, 2007)

<i>En la música florece lo que la palabra nombra, se va haciendo sentimiento en corcheas y redondas</i>				
Gmaj7/6	G#m7	A7	Fadd9 C/E Eb+ C/E Eb+ G/D	
GM: I	III de EM(IMR)	V/V	VIIb IV VIb IV VIb I	

IMAGEN 13.

«La música y la palabra» (Juan Quintero y Aca Seca, *Avenida*, 2007)

En un contexto de melodía folklórica usualmente acompañada por acordes pilares aparece una rearmonización muy inesperada y original: el III grado del IMR. Es un acorde menor cuya fundamental está un semitono por encima de la tónica y por lo tanto comparte la 3ra. con esta. Este elemento en común

permite insertarlo en el discurso, repitiendo un motivo melódico que modifica otras notas pero conserva esa 3ra común.

Ruido de magia (L. A. Spinetta, *El jardín de los presentes*, 1976)

Puente instrumental: Amaj7 A#m7 Dmaj7 Fmaj9
 AM: I IV VIb
 F#M(IMR): III

IMAGEN 14.

«Ruido de magia» (L. A. Spinetta, *El jardín de los presentes*, 1976)

En el puente instrumental, en un contexto de AM, aparece un A#m7 que cumple la misma función que el acorde analizado en «La música y la palabra», es un III del IMR, que nos remite a una diatonía a tres 5tas ascendentes de distancia. Este pasaje se repite dos veces, y lo interesante es que en relación con el Fmaj7, VIb de A, el A#m7 es el IVm, con lo cual se alude a otra interpretación (hacia los b) del mismo acorde y se esboza una armonía por 3ras M al estilo de Coltrane Changes: Bb–D–F.

4.2. IMR en modo menor

4.2.1. Entre secciones

Cerca de la Revolución (Charly García, *Piano Bar*, 1984)

¿Por qué no cambias como el sol?
 Riff 1 Power chords: E G A G E E G A G E
 Em: I III IV III I I III IV III I

¿Por qué eres tan distante? ¿Por qué no cambias como el sol?
 Em7/ G Am9 C#7 D6
 I IVm (V/II) VII

Me siento solo y confundido a la vez, los analistas no podrán entender.
 Riff 2 Power chords: G F (Bb) C D (Bb A) G F (Bb) C D (Bb A)
 Gm(IMR): I VII IV Vm I VII IV Vm

Ya no sé bien que decir, ya no sé más que hacer. Todo el mundo loco y yo sin poderte ver.
 G F (Bb) C D (Bb A) G F (Bb) C D (Bb A)
 Gm(IMR): I VII IV Vm I VII IV Vm

Pero si insisto, yo sé muy bien que conseguiré.
 Am7 Bbomit3add9 Riff 1 Power chords: G Bb C Bb G Bb C Bb
 Gm(IMR): II III I III IV III I III IV III
 Em: (IVm?)

IMAGEN 15.

«Cerca de la revolución» (Charly García, *Piano Bar*, 1984)

La sección B de «Cerca de la revolución» cambia sin preparación al IMR. Aquí se percibe claramente un ascenso de 3ra m en un contexto rockero que combina *riffs* pentatónicos y *powerchords*^[7] con acordes con extensiones (Am9) y un acorde de color con función indefinida (el Db7, que al aparecer remite a un V/II de EM pero que se resuelve como un acorde de apoyatura al VII grado, D6). El estribillo («Pero si insisto») elige un acorde ambiguo–bisagra entre ambas tonalidades, el Am7. La aparición de ese acorde parece preanunciar un regreso a Em pero, el estribillo continúa en el Gm de la sección B anterior, aunque retomando el riff que se

hacia en la sección A sobre Em. Tenemos aquí una alternancia seccional entre dos centros menores a distancia de IMR con ciertos elementos compartidos.^[8]

Pétalo de sal (Fito Páez, *El amor después del amor*, 1992)

	<i>Y decirte que te extraño</i>	<i>y voy a verte</i>	<i>feliz</i>				
Am7	D11/13	D7	G7	Fm7	Ebmaj7	Fm7	Cm7
Am: I	IVM	VII	C(R): V	IVm			
			EbM (RIMR)	II	I	II	VI

IMAGEN 16.

«Pétalo de sal» (Fito Páez, *El amor después del amor*, 1992)

Después de dos secciones completas en EbM, en «Pétalo de sal», el final sobre el V grado se resuelve por sustitución tritonal en un Am que inicia una sección en un Am con cierta ambigüedad con CM. La modulación en esta tercera sección es al relativo del intercambio modal del relativo (RIMR). Es una relación un poco más lejana pero igual en 5tas de distancia. A diferencia de la introducción abrupta de este nuevo centro, el regreso es más suave, sobre la misma frase que terminaría en C aparece un Fm, intercambio modal de C que permite regresar al Eb original.

4.2.2. *Entre frases*

Vida (Chico Buarque, *Vida*, 1980)

	<i>Vida, minha vida</i>	<i>olha o que é</i>	<i>que eu fiz.</i>	<i>Deixei a fatia mais doce da vida</i>			
Am/E	F7	Cmaj7		Cm6	Cm7	Cm6	Cm6b Cm6
Am: I	VI	III	Cm(IMR):	I	I	I	I I
	<i>Na mesa dos homens de vida vazia.</i>	<i>Mas, vida, ali, quem sabe, eu fui feliz</i>					
Dm7/A	E7/G#	Am11	F7/A	C/E	B7/D#	Bm11	E7/D
Am: IV	V	I	VI	III	V/V	II	V

IMAGEN 17.

«Vida» (Chico Buarque, *Vida*, 1980)

En esta canción, la nota final de la primera frase («*fiz*») inaugura una zona de IMR que abarca la tercera y cuarta frase de la estrofa sobre un acorde que dura cuatro compases. Esta región tonal está inserta sin preparación ni resolución, se establece armónicamente por la larga duración del acorde de Cm, que solo modifica sus notas agregadas (7ma, 6ta M y 6ta m) mientras la melodía se desarrolla. Es esta melodía fluida y bien construida la que hábilmente nos lleva de Am a Cm y de vuelta a Am en un discurso continuo.

4.2.3. *En acordes aislados*

Análogamente a lo que ocurre en el IMR, en estos casos, la introducción de un acorde de IMR no significa modulación ni región tonal, sino solamente la referencia a una diatonía a tres 5tas descendentes de distancia.

En contextos funcionales podemos observar la aparición del IMR en su mínima expresión cuando en una cadencia sobre el III grado, el II/III, IV/III o VI/III previos al V/III ya presentan algún grado de intercambio modal (la 6ta m del tono de resolución).

Ej. en Am:

Dsemi	G7	C	Fm7	G7	C	Ab	G7	C
II/III _m	V/III	III	IV/III _m	V/III	III	VI/III _m	V/III	III
(IMR)			(IMR)			(IMR)		

Hoy mi deber (Silvio Rodríguez, *Unicornio*, 1982)

<i>Hoy mi deber era, cantarle a la patria,</i>	<i>alzar la bandera,</i>	<i>sumarme a la plaza.</i>
Am	Ab	C/G
I	VI de Cm (IMR)	III
		IVM

IMAGEN 18.

«Hoy mi deber» (Silvio Rodríguez, *Unicornio*, 1982)

Aquí podemos observar un IMR en un contexto bastante funcional. Aunque el Ab no es previo a un V/III, la resolución en C lo introduce en una región tonal del relativo y por lo tanto con una relación más indirecta con la tonalidad principal Am (el movimiento es –IMR–R–T).

En las canciones de Spinetta, a diferencia del ejemplo anterior, los acordes de IMR aparecen yuxtapuestos sin preparación ni resolución ni intermediación del relativo, contrastando con el eólico del tono principal. Como se refieren a una diatonía a tres 5tas descendentes de distancia, su color puede relacionarse a una intensificación del intercambio modal con el frigio y con el locrio (movimiento hacia los b, oscurecimiento del color modal).

Extiéndete una vez más (L. A. Spinetta, *Los ojos*, 1999)

<i>Ya no sé</i>	<i>dónde fue,</i>	<i>con su luz</i>	<i>tu verdad.</i>
Fmaj7/A	Abmaj7/C	Fmaj7/A	Cmaj9
Am: I + VI	I + VI de Cm (IMR)	I + VI	III
<i>Avanzar</i>	<i>y no avanzar,</i>	<i>que loco remolino.</i>	
Fmaj7/A	Abmaj7/C	D9	G11 G9
I + VI	I + VI de Cm (IMR)	IVM	VII
		CM(R) V/V	V

IMAGEN 19.

«Extiéndete una vez más» (L. A. Spinetta, *Los ojos*, 1999)

En esta canción la relación de IMR se presenta desde el segundo acorde, que transporta el acorde inicial una 3ra m más aguda. Este acorde de IMR es un sello del lenguaje de L. A. Spinetta, un acorde ambiguo que puede funcionar como acorde menor con 6m. agregada o como acorde mayor con maj7 o maj9 con la 3ra en el bajo.

No te busques en el umbral (L. A. Spinetta, *Los niños que escriben en el cielo*, 1981)

No te busques más en el umbral
 Cmaj7 Dm9 Abmaj9/C
 Am: III IV I + VI de Cm(IMR)

para que sepan la forma de tu alma y que siga la melodía.
 Abmaj9/C Fmaj7 Am9 Dm7
 Am: I + VI de Cm(IMR) VI I IVm

IMAGEN 20.

«No te busques más en el umbral» (L. A. Spinetta, *Los niños que escriben en el cielo*, 1981)

Aquí, tanto en la estrofa como en el estribillo aparecen intercalados acorde de IMR, hasta el punto de que se siente que en ambas secciones el discurso podría concluir tanto en un centro como en el otro. En este equilibrio media el relativo, que aparece como resolución, cerca del final de la estrofa y como acorde inicial del estribillo.

La bengala perdida (L. A. Spinetta, *Tester de violencia*, 1988)

Tu jeep no arranca más, ni siquiera un milagro lo haría salir, del barro no volverá.
 Am11 G#m5b/6b Ebmaj7/G Cm7 Fm9 Bb11 Abmaj9/11+ Abadd9/C Bbadd9/D
 Am: I V
 EbM(RIMR): V? I VI II V IV IV V

Adentro queda un cuerpo, la bengala perdida se le posó, allí donde se dice gol.
 Am11 G#m5b/6b Ebmaj7/G Cm7 Fm9 Bb11 Abmaj9/11+ Abadd9/C Bbadd9/D
 Am: I V
 Eb (RIMR): V? I VI II V IV IV V

Dejaron todo bajo el vendaval y huyendo en el lodo no se supo más,
 Cm11 Bbm/11 Abmaj7/13 Dbmaj7
 EbM(RIMR): VI
 Cm(IMR): I VIIm VI IIb

IMAGEN 21.

«La bengala perdida» (L. A. Spinetta, *Tester de violencia*, 1988)

En este fragmento de «La bengala perdida» observamos una muy original modulación desde la tónica inicial, Am, a Cm en la mayor parte de la estrofa. El segundo acorde funciona como bisagra para una modulación muy sutil: es un G# dism con 6b que interpretado desde Am funciona como V con fundamental omitida pero resuelve como si fuera un V de EbM, un ejemplo de las resoluciones múltiples de un acorde disminuido.

Yo no puedo dar sombra (L. A. Spinetta, *Fuego gris*, 1994)

Sepan:			yo no puedo dar sombra,		paredes enteras esperan lo mío.	
Eadd9	Amaj7	Badd 4	Em9	Bbmaj7/11+/D	C#m7	Cmaj7
EM: I	IV	V	Im(IM)		VI	VIb
			Em (IM): I	III del IMR (Gm)	VI del M (IM)	VI

IMAGEN 22.

«Yo no puedo dar sombra» (L. A. Spinetta, *Fuego gris*, 1994)

Esta es la única canción de Spinetta que presenta tanto el IMR del M como el IMR del m. El IMR del M ya lo analizamos en la sección precedente. El IMR del m se utiliza dentro de una sección que se inicia en modo M: luego de un I IV V muy funcional, el cuarto acorde ya es de IM y el quinto, IMR. En este caso se percibe claramente como este recurso funciona como alejamiento (aquí muy veloz) hacia las 5tas descendentes.

Como señalamos anteriormente, el IMR en modo m es un recurso armónico recurrente en la obra spinetteana. Además de las canciones analizadas en este artículo, lo encontramos también en «Cantata de puente amarillos», «Es la medianoche» y «El anillo del capitán Beto», entre otras.

5. CONCLUSIONES

A partir de la comparación de las distintas aplicaciones de este recurso podemos sintetizar que:

1. El IMR es un tipo particular de relación de 3ras. que habilita
 - modulaciones a tónicas lejanas o
 - una expansión del campo tonal con acordes y sonoridades propias.
2. El IMR del M y el IMR del m se utilizan de manera diferente.
 - El IMR del M se presenta en contextos funcionales como una modulación potencialmente estable de un VI–R mayorizado. Esta modulación puede abarcar una sección completa, una parte de esta o ser casi momentánea. En algunos discursos puede presentarse una equivalencia entre un centro M y su IMR, con la posibilidad de balancearse o alternar entre ambos. La aplicación funcional del IMR del M la hallamos en diversos autores de música popular y muy poco en L. A. Spinetta. Por otro lado, el IMR en acordes aislados y sin modulación, como color modal, parece más habitual en Spinetta que en otros compositores.
 - El IMR del m a diferencia de su homónimo del Mayor, no se presenta como una modulación tan estable como el tono de partida. Su uso en contextos funcionales aparece en grado mínimo, como un desarrollo de la zona del relativo (RIM). Por otra parte, su aplicación más clara y potente está vinculada a un color armónico más «oscuro» en contextos no funcionales. Lo encontramos en secciones o frases en algunos autores, pero solo Spinetta lo usa con frecuencia en acordes aislados, convirtiéndolo en una marca estética personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berti, Eduardo (1993). *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Planeta.

- Colli, Aníbal (2019). Recursos Spinetteanos. *7º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*.
- De Clercq, Trevor (2021). The logic of the Six-Based Minor for Harmonic Analyses of Popular Music. *Music Theory Online* Vol. 27, N° 4.
- De la Motte, Diether (1998). *Armonía*. Idea Books.
- Diez, Juan Carlos (2006). *Martropía*. Aguilar.
- Everett, Walter (2004). Making Sense of Rock's Tonal Systems. *Music Theory Online* Vol.10, N°4.
- Grinberg, Miguel (2015). *Una vida hermosa*. Atlántida.
- Gasparini, Sandra (Comp.) (2016). *Iniciado del alba. Seis ensayos y un epílogo sobre Luis Alberto Spinetta*. Añosluz Editora
- Madoery, Diego (2021). *Charly y la Máquina de hacer Música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972–1996)*. Gourmet Musical Ediciones.
- Miller, Ron (1992). *Modal Jazz Composition & Harmony*. Germany: Advance Music.
- Schoenberg, Arnold. y Stein, Leonard (1969). *Structural Functions of Harmony*. Norton library

NOTAS

- [1] Entre estas publicaciones se destacan *Spinetta: crónica e iluminaciones*, de Eduardo Berti (1993); *Martropía*, de Juan Carlos Diez (2006); *Una vida hermosa*, de Miguel Grinberg (2015) e *Iniciado del alba*, de Sandra Gasparini, comp. (2016).
- [2] «Submediant mayor (SM) and mediant mayor (M) are related to sm an m respectively on the basis of the interchangeability of mayor and minor. This is and indirect but very close relation...The relation of the flat sumediant (bSM) and flat mediant mayor (bM) Is indirect, based on the relationship of t to T and sd to SD» (Schoenberg, 1969, p.57)
- [3] «Interchangeability of major and minor also includes bsm because of bSM, and bm, because of bM» (p. 61) Todas las traducciones son nuestras.
- [4] «The shifting of the semitones from right to left increases the amount of darkness. The increase of darkness is a realization of the effects of alteration by “flatting”» (p. 28).
- [5] «The successive use of too many harmonies derived from sd can obscure the tonality» (p.54).
- [6] En: The logic of the Six-Based Minor for Harmonic Analyses of Popular Music, Trevor De Clercq (2021) expone este concepto como *double.tonic*.
- [7] Walter Everett (2004) identifica como una de las seis categorías armónicas del rock, la construcción de *power-chords* (fund y 5ta solamente) o tríadas sobre las notas de la pentatónica menor: «Triad-doubled or power-chord minor-pentatonic systems unique to rock styles: I-bIII-IV-V-bVII. Common-practice harmonic and even voice-leading behaviors often irrelevant on the surface» .
- [8] Para cualquier análisis sobre la obra de Charly García es imprescindible tomar en cuenta al trabajo más profundo y abarcador sobre su obra hasta la fecha: *Charly y la Máquina de hacer Música* de Diego Madoery (2021)