

ALGUNAS CONSIDERACIONES TEXTURALES EN LA REALIZACIÓN DE ARREGLOS PARA GUITARRA Y VOZ

Juan Pablo Gascón / juanchigascon@hotmail.com

Instituto de Investigación y Producción y Enseñanza del Arte Argentino y
Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La
Plata, Argentina

Resumen

El trabajo se centra en la producción de arreglos para el formato de Guitarra y Voz. A partir de investigaciones previas realizadas en torno a la textura musical (Gascón, 2015), se afirma que la intervención de la guitarra a lo largo de un arreglo se orienta hacia tres tipos de funciones o roles bien diferenciados: el de acompañamiento, el del engrosamiento melódico, y el del contracanto (o contramelodía).

El desarrollo de esta investigación cuestiona, por un lado, que la producción de un arreglo implica principalmente una exploración en torno al tratamiento de la armonía; y por otro, que en el formato de Guitarra y Voz, la guitarra únicamente “acompaña con acordes”. Si bien estas dos cuestiones suceden de hecho, creemos que un enfoque orientado al desarrollo de las funciones texturales, en interacción con la interpretación vocal de la melodía, permitirá experimentar una cierta renovación del discurso musical considerando otros parámetros.

La problematización de esta temática se llevará a cabo a partir del análisis de un arreglo para guitarra y voz sobre la Zamba “Si llega a ser tucumana” (Pérez – Leguizamón), realizado por quien escribe esta ponencia.

Palabras clave: Textura musical, funciones o roles texturales, arreglo musical

Tratamiento de la textura a partir del concepto “dinamismo de roles”

Cuando interpretamos una obra en guitarra solista, inevitablemente hacemos un uso polifónico del instrumento, tocando simultáneamente varios estratos texturales, generalmente asociados a las funciones de melodía y acompañamiento, aunque también pueden dar cuenta de un material contramelódico. Ahora bien, esta forma de abordar el instrumento, parecería no “explotarse” en la misma medida cuando se compone o arregla una obra para guitarra y voz. En este formato, es frecuente que el tratamiento textural intervenga únicamente en dos estratos, el del acompañamiento armónico (en la guitarra) y el de la línea melódica (en la voz), naturalizándose un modo de ejecución donde cada uno de ellos queda en manos de un solo instrumento.

Este hecho sugiere algunas preguntas: ¿qué sucedería si se considera a la guitarra en sus capacidades polifónicas/polifuncionales? ¿Podrían obtenerse otras configuraciones texturales que involucren por ejemplo la presencia de contracantos complementarios a la melodía vocal en convivencia con una línea de bajo que opera como acompañamiento armónico? ¿O la ejecución de melodías “engrosadas” entre voz y guitarra en coexistencia con un acompañamiento tipo ostinato?

En el libro de Arnold Schoenberg publicado en 1965, “Fundamentos de la Composición Musical”, el abordaje de la textura musical se desenvuelve al interior de un capítulo llamado “El acompañamiento”. Si bien el autor pensó este capítulo para ser aplicado al piano como instrumento solista, creemos que sus afirmaciones son aplicables tanto al

estudio de la textura en la guitarra solista como al formato guitarra y voz. Un primer aspecto a destacar, es su mirada amplia sobre el acompañamiento, ya que dentro del mismo incluye a planos o estratos texturales como las contramelodías, las líneas melódicas del bajo y los ostinatos. Es decir, se concibe al acompañamiento como todo aquello que no es, en determinado fragmento musical, el “tema” o lo que es lo mismo, la melodía principal. Su relevancia en una obra musical, es caracterizada de la siguiente manera: *“El acompañamiento no debe ser una mera adición. Debe ser tan fundacional como sea posible (...). Debe revelar la armonía inherente en el tema, y producir un movimiento unificador. Debe satisfacer las necesidades y explotar los recursos del instrumento (o grupo de instrumentos)”* (2004: 101). En segundo lugar, Schoenberg afirma que, al igual que una melodía se organiza en torno a la utilización de motivos, el acompañamiento debe someterse a las mismas operaciones. Por eso nos habla del “motivo de acompañamiento” y sugiere *“que puede modificarse, liquidarse o abandonarse, según demande la naturaleza del tema”* (2004: 102). Más adelante afirma que *“los cambios de carácter o construcción, o el incremento del número de armonías, pueden justificar o incluso requerir una modificación del acompañamiento”* (2004: 107). Un tercer aporte reside en haber clasificado los tipos de acompañamiento según los diferentes tratamientos texturales puestos en juego. Las tipologías que sugiere son: acompañamiento en estilo coral, en estilo figurado, en estilo contrapuntístico, en estilo semi contrapuntístico y en estilo casi contrapuntístico.

Dentro de los estudios que reflexionan sobre la textura en la práctica de la música popular, mencionaremos en primer lugar el libro del argentino Alfredo Alchourrón, *“Composición y Arreglos de Música Popular”*, publicado en 1991. Si bien éste no se refiere de manera explícita al término textura, consideramos que a lo largo del trabajo se desarrollan varios puntos íntimamente vinculados a la misma. Al abordar aspectos vinculados a la composición de obras originales o de arreglos, Alchourrón sugiere clasificar los materiales sonoros puestos en juego dentro de tres grandes funciones o roles:

- la ejecución de la melodía principal,
- la ejecución de un contracanto (o contramelodía),
- y la ejecución de un fondo armónico (también denominado “background”).

Creemos que esta clasificación es muy pertinente para conocer las particularidades de un plano textural en relación al tipo de función que cumple al interior de un todo sonoro. Más aún si consideramos que la bibliografía académica-tradicional sobre el estudio de la textura musical hace hincapié principalmente en una categorización anclada históricamente (textura monofónica, homofónica y polifónica) cuya utilización analítica no permite alcanzar un conocimiento profundo de la relación que establecen los materiales sonoros en una obra musical.

Otro aspecto a destacar del trabajo de Alchourrón es la consideración que hace del fondo armónico y su relación con la melodía principal: *“Un fondo es, en principio, algo que queda en segundo plano: la melodía principal está en el primero (...) para que se produzca la relación de importancia buscada conviene pensar en el contraste tímbrico, (...) la relación de intensidades (...), la diferenciación rítmica. (...) La voz líder del fondo, generalmente la voz superior, debe ser compuesta vigilando su relación con la melodía principal, como si fuera un contracanto único. Como regla general se evitarán las segundas, séptimas y novenas (suenan un poco ásperas) y las octavas y unísonos (empobrecen)”* (2006: 58).

Desde un enfoque cercano al de Alchourrón, se encuentra el libro *“Arranjo. Método práctico”* (2009), perteneciente a Ian Guest, músico húngaro radicado en Brasil desde

1957. Adentrándonos en su análisis, se observa que comparte con el primero la clasificación de los materiales sonoros dentro de tres grandes funciones o roles, aquí llamadas: melodía, contracanto y base (o sección rítmico-armónica). El mayor aporte de Guest en este sentido reside en la distinción que hace entre dos tipos de contracanto, uno activo, libre; y el otro pasivo, con obligaciones de definición armónica. El primero de ellos se define a partir de su independencia rítmica respecto a la melodía principal, y los momentos en que se activa se asocian generalmente a un descanso de esta última, a una necesidad de resaltar algunos de sus ataques, o a una necesidad de resaltar algunos de los ataques provenientes de la base o sección rítmico-armónica. En el caso del contracanto pasivo, es quien permite darle una "linealidad" a la armonía: es una línea melódica que además de funcionar "horizontalmente", usa notas que fortalecen la sonoridad de los acordes, contribuyendo "verticalmente" en la definición armónico-funcional. Esto se dará, siempre y cuando haya un manejo fluido de la conducción de voces en los enlaces de acordes, ya que éstos son el material bruto de donde extraer el contracanto pasivo. Para Guest, este último suele ponerse en práctica activando una línea melódica en el bajo o mediante líneas provenientes de las voces intermedias (ubicadas entre el bajo y la melodía). Su "pasividad" reside en su baja densidad cronométrica, siendo su duración generalmente coincidente con la del ritmo armónico: una nota por cada acorde.

Considerando los aportes de la bibliografía citada, sostenemos que el tratamiento de la textura en el formato de guitarra y voz (independientemente de si esta última es interpretada por el propio guitarrista en simultáneo o por otro intérprete), podrá darse (dentro de una misma obra) por dos vías: renovando los diseños texturales en estratos que siguen funcionalmente ligados a la presentación de la melodía y el acompañamiento (realizando en un fragmento de la obra, por ejemplo, una melodía monofónica vocal y un acompañamiento rasgueado; y en otro, una melodía a dos voces homorrítmicas entre voz y guitarra y un acompañamiento con línea de bajos); o incorporando un tercer tipo de estrato textural, cuya función reside en la elaboración de contracantos melódicos. Estos últimos podrán ser en el registro grave (generalmente conocidos como "bordoneos"), en el registro medio, o en el registro medio-agudo.

Desde nuestra óptica, las especificidades idiomáticas pertenecientes a los más variados géneros musicales populares argentinos no son un condicionante para la experimentación de las diferentes configuraciones texturales que se identifican en este trabajo. En todo caso, consideramos que la predominancia que pudiera haber de unas u otras en los diferentes géneros (y sus diversas corrientes estilísticas) responde al establecimiento de ciertas convenciones que en algún momento previo fueron producto de la invención humana. De esta manera, nada impediría el uso de ciertas texturas con escaso o nulo desarrollo al interior de un determinado género musical, si se considera que la renovación de los códigos que "rigen" su funcionamiento son el resultado de una puja constante entre propuestas estéticas tendientes tanto a la conservación como a la innovación. Por otra parte, las mayores determinaciones que los géneros han tenido en el formato de guitarra y voz se vinculan principalmente al manejo de patrones rítmicos de acompañamiento, fraseos melódicos característicos, disposiciones de acordes, gestos articulatorios; los cuales problematizan aspectos sin duda muy relevantes aunque cualitativamente diferentes a la toma de decisiones en lo que atañe a la cantidad de estratos texturales que suenan en simultáneo, sus características funcionales y el tipo de relaciones que se establecen entre ellos. En este sentido, creemos que una parte del potencial desarrollo de diferentes configuraciones texturales a lo largo de una obra musical depende de la puesta en práctica de una cierta "imaginación textural" consistente en idear posibles convivencias entre estratos texturales para diferentes fragmentos musicales, realizando

luego la “prueba sonora” que permita tomarlas o dejarlas según se ajusten o no a la sonoridad deseada.

Las tres funciones o roles texturales y algunas de sus manifestaciones empíricas en la Zamba

Propondremos aquí pensar la convivencia de la guitarra con la voz (dentro de un arreglo) a través de tres roles bien diferenciados: el de acompañamiento, el de engrosamiento melódico (considerando que la melodía es interpretada por el canto vocal), y el de contramelodía. Estos roles deberían intercambiarse dinámicamente (ya sea al interior de una semi-frase, de una frase o de una sección) y la aparición de uno u otro estaría en íntima vinculación con el comportamiento de la melodía vocal. Con el propósito de secuenciar las acciones a realizar, planteamos que un primer elemento a analizar sería el de la rítmica melódica interpretada por la voz, con la finalidad de identificar los descansos que posee (ya sea a través de silencios o “nota larga”), de manera que en esos espacios pueda activarse un rol contramelódico en la guitarra, generando así un cierto “diálogo de líneas” entre ambos instrumentos. Este primer tipo de intervención sobre el arreglo, en la Zamba “Si llega a ser tucumana”, implicará el desarrollo de una textura no rasgueada, buscando que se manifieste un comportamiento melódico (ya sea a través de arpeggios de acordes o líneas melódicas). Una vez insertos en la exploración guitarrística de ese contraste entre los roles de acompañamiento y contramelodía, se debería contemplar que los diferentes materiales melódicos instrumentales realizados en el arreglo mantengan una cierta unidad motivica, de manera que permitan concebir a la obra como un relato coherente, antes que como un muestrario inconexo de variaciones que escapan a una comprensión en términos temáticos.

Muchas veces en la música popular, los guitarristas parten de un cifrado armónico para realizar un arreglo. Creemos que este sistema de notación, fuertemente difundido en los espacios de enseñanza de la música popular, si bien ha contribuido a codificar sintéticamente gran cantidad de obras, contiene en su seno el riesgo de provocar una “estandarización” de las propuestas sonoras. Ello, principalmente cuando la pregunta por el tratamiento de la textura no se explicita como un contenido a desarrollar. El resultado de esta omisión, genera mayoritariamente en los estudiantes la producción de versiones cuya resultante sonora es la ejecución en simultáneo únicamente de una línea melódica vocal y de un acompañamiento armónico instrumental. Si bien esta Configuración Textural ofrece un amplio abanico de posibilidades expresivas a partir de la renovación de ambos estratos durante el transcurso de la obra interviniendo en los parámetros de las alturas (a través de variaciones melódicas o rearmonizaciones), las duraciones (a través de variaciones rítmicas en el fraseo de la melodía y los patrones de acompañamiento), el timbre, la dinámica y las articulaciones; creemos pertinente la exploración de otras alternativas asociadas al tratamiento de la textura, orientando el enfoque a ampliar no sólo la cantidad de planos texturales intervinientes, sino también las características y relaciones entre ellos.

Cuando se parte de una melodía y un cifrado, proponemos desarrollar un gráfico de cuatro compases por sistema en el que, junto a la secuencia armónica del tema que se pretende arreglar, se indiquen aquellos compases (o parte de compases) que poseen un descanso melódico vocal. Ello, con la finalidad de ubicar espacialmente aquellos silencios y poder así probar más fácilmente, en el devenir temporal, al menos dos comportamientos texturales contrastantes: acompañamiento y contramelodía. Cuando esta última se activa en el descanso melódico vocal se denomina “contramelodía complementaria”, siendo su rasgo sobresaliente el mantener con la melodía principal una relación sucesiva (no

simultánea). Afirmando que el discurso contramelódico que se activa al descansar la melodía vocal tiene que definir funcionalmente la armonía subyacente, sugerimos que el mismo se componga de notas reales y cierto uso de notas ajenas (bordaduras, apoyaturas, anticipaciones, retardos, aproximaciones cromáticas), cuyo tratamiento permita escucharlas “al servicio” de las primeras.

A continuación se describen las funciones o roles texturales:

I. Rol de acompañamiento

a) “Función Bombo”: En la Zamba, como en gran parte de la música folclórica argentina, una de las formas típicas de acompañamiento guitarrístico es la que conocemos vulgarmente como “rasgueo”. Su uso se orienta a resaltar los elementos rítmicos- percusivos característicos del género en cuestión. En este sentido, es que llamamos a esta forma de acompañamiento “función bombo”. Su uso en el marco de un arreglo se relaciona con la necesidad de enfatizar “lo percusivo” característico del género. Su utilización implica el estudio de las variaciones rítmicas características en el género.

b) Desarrollo de alturas (o Conducción de voces): Este tipo de acompañamiento, como su nombre lo indica, tiene como resultante sonora una identificación más nítida del esquema de alturas que se propone a nivel acórdico. En este sentido, su ejecución se lleva a cabo principalmente a través de un toque arpegiado y/o Plaqué. Para su ejecución deberán contemplarse por un lado, algunas de las variaciones rítmicas más usadas en la Zamba al realizar toque arpegiado y plaqué; y por otro, algunas de las disposiciones de acordes (en tríada y tetrada) que pueden usarse teniendo en cuenta la conducción de voces en los enlaces armónicos (y su consecuente experimentación de las inversiones) y el contrapunto rítmico e interválico resultante en relación a la melodía vocal.

c) Ostinato: Si bien el ostinato puede en ciertos casos entenderse como una conducción de voces, a través de este tipo de acompañamiento se buscará experimentar la repetición de una figura rítmico-melódica, la cual puede ir sufriendo leves modificaciones como producto del cambio armónico. Para su realización, proponemos el uso de sonidos agregados posibles dentro de determinado tipo de acorde. Ello posibilita en muchos casos el poder mantener ciertas alturas a medida que evoluciona la secuencia armónica. Considerando que esta herramienta compositiva ha sido principalmente desarrollada en las corrientes más experimentales del folclore, sugerimos la escucha de algunos ejemplos donde se destaca, entre otras cosas, un distanciamiento de las rítmicas más tradicionales del género, así como también de sus planteos armónicos típicos.

d) Bajo Pedal: Este tipo de acompañamiento se caracteriza por la presencia de un bajo estático que mantiene su altura mientras la secuencia armónica evoluciona. Para su realización se sugiere que ese bajo comience como consonancia del acorde y que luego, al cambiar la armonía, sobreviva como disonancia (pudiendo volver o no a ser consonancia en su cierre). A su vez, para que se escuche esa contradicción funcional, se sugiere que las voces restantes del acorde se muevan por el camino más corto al cambiar la armonía.

e)

II. Rol de melodía (engrosamiento melódico)

Cuando la guitarra se ubica en este rol está ejecutando conjuntamente con la voz el plano melódico. Por ello, se sobreentiende la necesaria coincidencia rítmica, acentual y de ataques que debe haber entre ambos planos. Al poner en práctica esta sonoridad hablamos de los tres posibles movimientos que puede haber entre las voces homorrítmicas (paralelo, oblicuo y contrario), e intentamos identificar auditivamente las

diferentes sonoridades de cada uno de ellos. En un primer momento, se sugiere el uso de unísonos, octavas, terceras o sextas paralelas, con la finalidad de identificar los usos más convencionales del engrosamiento melódico en el género.

III. Rol de Contramelodía

A través de este rol se busca promover la creación de diseños melódicos que puedan funcionar como “contracanto” a la melodía principal (vocal) cuando ésta descansa a través de una “nota larga” o de un silencio.

El dinamismo textural a partir de un arreglo de la Zamba “Si llega a ser tucumana” Como dijimos antes, una de las preguntas iniciales que sugerimos al hacer un arreglo gira en torno a la distribución (a lo largo de la forma) de los diferentes roles que la Guitarra puede ocupar al interactuar con la melodía vocal. Como parte de esa experimentación, creímos necesario realizar un arreglo que problematice esta temática, de manera tal que, al analizarlo en el marco de la 9na JIDAP (FBA-UNLP), permita a los estudiantes (y asistentes en general) escuchar e identificar algunos de los procedimientos tendientes a la renovación del discurso musical mediante la práctica del “dinamismo de los roles” ejecutado por la guitarra. Se busca que las variaciones texturales (que surgen como producto de ese dinamismo) alcancen entre ellas cierto grado de “organicidad”. Si bien esta apreciación depende en algún punto de cuestiones subjetivas, creemos sano y formativo que su búsqueda pueda “discutirse” colectivamente al “poner sobre la mesa” las propias producciones, promoviendo el análisis de las mismas.

El arreglo que exponemos a continuación¹, lejos de pretender limitar el universo de posibilidades en torno a los roles que la guitarra puede ocupar al interactuar con una melodía vocal, intenta orientar al estudiante en el hallazgo de diferentes sonoridades, invitándolo principalmente a “sumergirse” en la propia experimentación de ideas contrastantes.

Algunos de los elementos que podrían identificarse en el mismo son:

- La ausencia absoluta de procesos de rearmonización. En el arreglo, se mantiene siempre la misma secuencia armónica para las partes A y B, con el fin de explorar la renovación del discurso a través de otros parámetros (principalmente rítmicos y texturales).
- Como podrá verse en la partitura, las categorías que aparecen junto a los corchetes (compás por compás) dan cuenta del rol que va cumpliendo la guitarra (función bombo, desarrollo de alturas (o conducción de voces), ostinato, engrosamiento melódico y contramelodía). Se destaca su dinamismo al observar que los diferentes roles se renuevan al interior de una semifrase, frase o sección.

¹ La versión del arreglo podrá verse en el siguiente link de you tube: <https://www.youtube.com/watch?v=PDMQAGtZNIM>.
Intérpretes: Carolina Arauz (Voz) – Juan Gascón (Guitarra)

Si llega a ser tucumana

Letra y Música : Pérez/Leguizamón
Arreglo: Juan Pablo Gascón

Estrofa 1

Desarrollo de alturas

Em F#7/E B7/D# B7 Am7 D7 Gmaj7

7ma en A

Desarrollo de alturas

A G A G B7 Em6

Desarrollo de alturas

C7 A7 B7 Em/B

Estrofa 2

Desarrollo de alturas

Em F#7/A# B7 Am D713 G6

Contramelodía

2

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of a vocal line and a guitar accompaniment line. The score is divided into several systems, each with a measure number at the beginning.

- System 1 (Measures 17-20):** The vocal line starts with a melodic phrase. The guitar accompaniment features a pattern of chords: A7, G, A7, G, B7, and Em/B. The section is labeled "Desarrollo de alturas" and "Función Bombo".
- System 2 (Measures 21-24):** The vocal line continues. The guitar accompaniment features chords: C7, A7, B7, and Em/B. The section is labeled "Desarrollo de alturas" and "Función Bombo".
- System 3 (Measures 25-28):** Labeled "Estribillo 1". The vocal line has a melodic phrase. The guitar accompaniment features chords: C, G, Am7, and G6. The section is labeled "Función Bombo" and "Desarrollo de alturas".
- System 4 (Measures 29-32):** The vocal line continues. The guitar accompaniment features chords: B7, Em, A7, G6, A7, and G6. The section is labeled "Función Bombo" and "Desarrollo de alturas".
- System 5 (Measures 33-36):** The vocal line continues. The guitar accompaniment features chords: C7, A7, B7, B7/A, and Em9. The section is labeled "Desarrollo de alturas", "Engrosamiento melódico", "Desarrollo de alturas", and "Ostinato".

37 **Interludio** 3

41

45

Estrofa 3
48

52

22 y 23 de agosto de 2019

**9° JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN
DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES (JIDAP)**

ISBN 978-950-34-1791-1

Secretaría de
Ciencia y Técnica

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

4 56

Desarrollo de alturas

Función Bombo

C7 A7 B7 4 Em/B

Estrofa 4

60

Desarrollo de alturas

Contramelodia

Em F#m/A# B7 Am D713 4 G6

64

Desarrollo de alturas

Función Bombo

A7 G A7 G B7 Em/B 3

68

Desarrollo de alturas

Función Bombo

C7 A7 B7 4 Em/B

Estribillo 2= Estribillo 1

Referencias Bibliográficas

- Alchourrón, R. (2006). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.
- Belinche, D.; Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- Fessel, P. (1996): "Hacia una caracterización formal del concepto de textura". *Revista del Instituto Superior de Música* (N° 5), Santa Fe: UNL.
- Fessel, P. (1998). "Condiciones de linealidad en la música tonal". *Arte e Investigación* (N°4), La Plata: FBA.
- Gascón, J. (2015). *El Espacio Desoído. Un estudio de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras*.(en proceso de publicación).
- Guest, I. (2009) *Armonía. Método práctico. (tomo 1, 2 y 3)*. Sao Paulo: Lumiar.
- Lima Junior, F. (2003). *A elaboração de Arranjos de Cancoes Populares para Violao*. Universidad Estadual de Campiñas.
- Polemann, A. (2011). "La clase de instrumento, un espacio para la producción de sentido". *Revista Clang* (N°3). La Plata: FBA.
- Schoenberg, A. (2004): *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid: Real Musical.