

## El análisis en la música popular: contexto y algunas ideas

*Music Analysis in Popular Music: context and some ideas*

**Diego Madoery**

*Universidad Nacional de La Plata*

**Resumen:** El presente trabajo reflexiona sobre la situación del análisis musical en la música popular. De este modo, revisa la mirada respecto al análisis a partir de la institucionalización de los estudios de música popular, el crecimiento de las carreras de música popular en el nivel terciario/universitario de la Argentina y la necesidad de estudios específicamente musicales y propone algunas líneas desarrolladas por académicos estadounidenses para el mundo rock/pop y que pueden ser útiles a otros géneros en Latinoamérica. Finalmente menciona algunos ejemplos de análisis estadístico de los datos obtenidos en los análisis musicales como un método valioso en la descripción musical de géneros y estilos.

**Palabras clave:** Análisis. Música Popular. Argentina. Géneros/estilos. Estadística.

**Abstract:** This work reflects about the situation of musical analysis in popular music. In this way, it reviews the view of analysis since the institutionalization of popular music studies, the growth of popular music careers at the tertiary/university level in Argentina and the need for specific musical studies, and proposes some lines developed by American academics for the rock/pop world that can be useful for other genres in Latin America. Finally, he mentions some examples of statistical analysis of the data obtained in musical analysis as a valuable method in the musical description of genres and styles.

**Keywords:** Analysis. Popular Music. Argentina. Genres/styles. Statistics.



En este ensayo voy a desarrollar sucintamente tres ítems: el primero se refiere a IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) y su probable influencia en la musicología en música popular, luego me referiré brevemente al contexto de la institucionalización de la música popular en la enseñanza terciaria-universitaria en Argentina y finalizaré con algunos referentes teóricos que han sido de utilidad en mis investigaciones. Tres temas en apariencia inconexos pero que se vinculan en la tarea del investigador.

## 1. El problema IASPM

¿Por qué propongo a IASPM como un problema? Los académicos ingleses dedicados al estudio de la música popular, pioneros en la constitución del campo, fueron artífices de su institucionalización como objeto de estudio mediante la creación de la IASPM en el año 1981<sup>1</sup>, sociedad científica que desde sus comienzos se proclamó interprofesional e interdisciplinaria. En ella dos ideas vincularon a diferentes investigadores: por un lado, la necesidad de abordar la música popular desde diferentes disciplinas lo que produjo una gradual disolución de los contenidos propiamente musicales en esos estudios y por el otro, el reclamo de métodos específicos para su análisis diferentes de los de la musicología académica tradicional que la había excluido de las instituciones de enseñanza e investigación. Estas ideas pusieron en duda la necesidad del análisis estructural en la música popular, vacilación que se fundó principalmente en el error de unificar el análisis musical con el análisis de la partitura (la música como la partitura), y en una visión unívoca y demonizante de la musicología histórica centroeuropea<sup>2</sup>.

Este conjunto de académicos, reunidos en torno a IASPM e influenciados en diferentes grados por los estudios culturales británicos (Griffiths, 1999), desarrolló su actividad junto a la creciente producción de música rock, ya hegemónica en el mundo. Gradualmente, las investigaciones de las nuevas asociaciones regionales, como la IASPM Latinoamericana, adoptaron los marcos

---

<sup>1</sup> Ese mismo año surgió de la Editorial de la Universidad de Cambridge una publicación central para los estudios: *Popular Music*.

<sup>2</sup> Para completar esta idea ver el artículo de Diego García Peinazo (2019): "El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias", *Revista Internacional de Educación Musical* N° 7.

teóricos de los académicos ingleses sin reflexiones críticas importantes. De hecho, el mismo Phillip Tagg ha reclamado a IASPM por la pérdida de lo musical en sus investigaciones y creó NIMiNS (*Network for the Inclusion of Music in Music Studies*) asociación que reivindica la inclusión de la música en los estudios de música popular.

Evidentemente uno de los temas críticos es qué entendemos por música (cuestión que no voy a profundizar aquí) pero si proponer que hago referencia a lo que suena, a lo sonoro sin dejar de comprender que esto que suena se despliega en múltiples sentidos y convoca identidades sociales que hacen que la música popular sea un objeto de estudio con posibles abordajes desde diferentes disciplinas.

### **¿Por qué comenzar por IASPM?**

Parecería que la tendencia de buena parte de la comunidad académica reunida en torno a IASPM-AL (disculpen la generalización) se dirige a un lugar en el que el análisis queda casi sin espacio. Esto no debería ser un problema dado que cada colectivo de investigadores tiene la libertad de tomar y profundizar los temas que les parezcan de su interés. El punto aquí es que también sabemos que las asociaciones que reúnen investigadores conforman un espacio de legitimación sobre los saberes que producen y debaten. En este sentido, las críticas connotadas y a en algunos casos denotadas al análisis musical producen una imagen acerca de cómo asumir el estudio de la música popular que sin lugar a dudas condiciona a la perspectiva propiamente musicológica. Quiero decir, que sociólogos, comunicadores, historiadores resten importancia a los rasgos musicales no parece ser problemático, ahora, si dentro de quienes se acercan al estudio de la música popular y provienen de los diversos modos de acceso que presenta esta amplitud que llamamos musicología dudan de la importancia de lo sonoro-musical, si, es un problema.

## **2. Las carreras de música popular: docentes y fundamentos teóricos**

La primera carrera de formación de músicos en música popular en Argentina se creó en la década de los 80 en la ciudad de Avellaneda, en el marco

de la educación terciaria de la Provincia de Buenos Aires. Fue producto de lo que se ha llamado la “primavera democrática” en la Argentina y del encuentro entre docentes de carreras con formación en música académica y músicos populares con alguna formación en lecto-escritura musical y de reconocida trayectoria en géneros como el tango, el folklore y el jazz.

A partir de esta experiencia comenzaron a gestarse una buena y diversa cantidad de carreras tanto en el nivel terciario como en el universitario siendo la carrera de Composición en Música Popular de la Universidad de Villa María la primera en este último nivel.

Actualmente se encuentra en varias universidades con diferentes propuestas de abordaje y al menos en la Facultad de la ciudad de La Plata (en la que enseño hace más de 30 años) esta carrera es una de las que más alumnos convoca.

¿Quiénes enseñan en estos cursos? No tengo un estudio detallado en este sentido y tampoco sé si existe alguno aún. Si puedo dar cuenta de las instituciones en las que trabajo o he tenido algún contacto. Por lo general las primeras camadas de profesores han sido egresados de carreras tradicionales que tienen algún vínculo activo con la música popular. En otros casos ingresan como docentes músicos con cierta relevancia en algún género. En estas situaciones se produce el encuentro entre docentes que traen sus conocimientos en música académica e intentan sistematizar de algún modo la transferencia a la música popular y aquellos músicos devenidos docentes que tratan de sistematizar su propia experiencia en la música para ser transferida a sus alumnos.

Los vacíos en teoría y sistematización son realmente vastos sobre todo si nos referimos a los géneros musicales más comunes en la Argentina. Probablemente el tango sea el género con mayor cantidad de estudios sobre sus rasgos musicales y que por su propia forma de proceder (utilizando en algunos casos partituras) no parece tener mayores conflictos con el problema IASPM sobre este medio de registro.

Estas carreras precisan de fundamentos teóricos y descripciones de los rasgos musicales de los géneros y sus hibridaciones que superen la valiosa pero limitada experiencia particular de cada docente.

En mi investigación sobre Charly García (músico de rock de amplia trayectoria en Argentina) tomé contacto con un conjunto de investigadores estadounidenses (en su mayoría) que algunos años después del comienzo de

IASPM comenzaron a estudiar el rock anglo reformulando en lo que hiciera falta los métodos de análisis utilizados en el análisis estructural (Neal 2005).

### 3. El análisis. Géneros y estilos. Estadística

El análisis musical es una de las formas de conocimiento de la música. García Peinazo (2019) afirma que “el análisis musical constituye una herramienta metodológica de primer orden para el estudio de las músicas populares urbanas” (p. 46). Por cierto, que, ligado a ciertas ideas modernistas en cuanto a la estética como la innovación y la originalidad, mucha investigación entiende al análisis como la forma de descubrir estos valores en las obras, es decir su particularidad. Esto también impregnó cierta mirada del análisis de la música popular orientando las búsquedas sobre aquellas músicas “diferentes”, es decir, que podían brindar cierto provecho analítico y establecer analogías con los valores de la modernidad o de cierto vanguardismo. Con el avance de mis investigaciones advertí el vacío en la descripción de estilos y géneros (al menos en mi país) y en este sentido tome conciencia que el análisis era la herramienta para comprender e interpretar los rasgos musicales de géneros y estilos, no solo comprendiendo las diferencias sino también las regularidades. Estas, en muchos casos, consideradas como obvias, han sido omitidas de cualquier consideración. Un ejemplo de esto es la armonía. En mis estudios de grado se daba por hecho que la armonía (de la práctica común) podía dar cuenta de cualquier género-estilo de la música popular. Por esta razón no eran considerados ni ejemplos de música popular ni la posibilidad de estudios particulares.

El conjunto de investigadores estadounidenses que mencioné anteriormente ha avanzado sobre el estudio de la armonía y la forma en el rock con diversas herramientas utilizadas para la música académica estableciendo sus particularidades. Me refiero a David Temperly, Trevor De Clerq, Nicole Biamonte, Drew Nobile, Mark Spicer, Christopher Endrinal, Peter M. Kaminsky y Christopher Doll, entre otros. Muchos de ellos no solo han abordado cuestiones vinculadas a la armonía.

Dos artículos de Temperley y De Clerq (2011; 2013), *A corpus analysis of rock harmony* y *Statistical analysis of harmony and melody in rock music*, me introdujeron en la importancia de la estadística en la comprensión de atributos de géneros y

estilos<sup>3</sup>. Debo aclarar enfáticamente que no considero a la estadística como la única forma de comprender las regularidades de los géneros-estilos. Entiendo que los métodos que hacen uso de piezas arquetípicas también pueden ser útiles y sin lugar a dudas (en algunas oportunidades) son menos laboriosos.

Finalmente voy mencionar algunos aspectos teóricos formulados por estos investigadores que han sido útiles en mis investigaciones no solo sobre rock sino también sobre el folclore en Argentina.

En relación con la armonía, Dai Griffiths (2012), luego de analizar los libros de Allan Moore, Philip Tagg y Walter Everett<sup>4</sup>, concluyó:

En virtud de su variada presentación en estos tres libros, la armonía surge como una cuestión clave para el estudio de la música popular, y sobre la cuestión de la felizmente recóndita armonía modal subyace la pregunta de si la música popular necesita su propio idioma analítico o si puede ser incorporada al punto de vista de la música tonal en general (p. 394)<sup>5</sup>.

En tal sentido, la perspectiva utilizada por Tempeley y De Clercq en su estudio de la armonía en el rock mostró ciertas diferencias respecto a la armonía de la práctica común como la polaridad entre la tónica y la subdominante, y entre la tónica y el VII descendido (entre otras) en lugar de la tónica y la dominante. Esta línea parece útil para no subsumir los rasgos armónicos de cualquier género dentro de contextos tales como tonal o simplemente modal. De hecho, la diferencia entre estos dos “formas/tipos” de comprender la organización armónica implica sonoridades diferentes claramente perceptibles. Una parte de mi estudio sobre Charly García se fundó en los diferentes usos entre estos dos tipos de armonía.

En el mismo sentido, el estudio que realizamos sobre el género folclórico argentino chacarera y los mencionados en el rock muestran como la armonía en

---

<sup>3</sup> La ponencia presentada en este congreso (*IV Congresso da TeMA*, 2021) por Carlos Almada y Hugo Carvalho: “O espaço de probabilidades harmônicas na música de Jobim” es un muy buen ejemplo de esta línea de trabajo.

<sup>4</sup> Los libros a los que se refiere Griffiths son: Allan Moore, *Song means: analysing and interpreting recorded popular song* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2012); Philip Tagg, *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear* (New York & Montréal: Mass Media Scholars' Press, 2009) y Walter Everett, *Foundations of Rock: from 'Blue Suede Shoes' to 'Suite: Judy Blue Eyes'* (New York: Oxford University Press, Inc., 2009).

<sup>5</sup> La traducción es propia.

el folclore argentino se funda en una clara direccionalidad tonal privilegiando la polaridad V-I antes que IV-I.

Otra de las particularidades armónicas ya estudiadas en el rock es la que Allan Moore denominó *open-ended repetitive pattern* (2001) o simplemente *loop* (2012): segmento cuya funcionalidad armónica queda parcialmente diluida como consecuencia de la repetición de dos, tres o cuatro acordes. En este sentido denominé a este procedimiento como “circularidad armónica” en contraste con la direccionalidad característica de la armonía de la práctica común.

Este procedimiento es imprescindible para distinguir algunos comportamientos del rock en contraste con el tango o el folclore argentino, por ejemplo. Además dio lugar al riff, también característico del rock, antecesor, tal vez de los *loops* de la música electrónica de baile y el rapp.

Otro aspecto característico del rock detectado por Allan Moore y que he adoptado es el ‘divorcio’ entre melodía y armonía (1995), es decir la relativa independencia de las escalas de la melodía y la armonía (por ejemplo, lo que sucede en el blues y luego en algunos tipos de rock, donde es posible encontrar melodías en modo menor superpuestas con una armonía en modo mayor).

Por su parte, Temperley, en su artículo “The melodic-harmonic ‘divorce’ in rock” (2007), propuso otra perspectiva para este divorcio: estudió las notas no estructurales del acorde que no resuelven por grado conjunto, es decir, que no cumplen con las reglas de conducción de las voces de la armonía de la ‘práctica común’. Si bien esto puede resultar innecesario para las músicas cuyas melodías se desenvuelven junto al uso de acordes con estructuras más allá de la tríada, entiendo que este tipo de notas configura sonoridades diferenciales y perceptivas útiles para la caracterización estilística.

En relación con el ritmo la noción de disonancia rítmica-métrica propuesta por Nicole Biamonte en “Formal functions of metric dissonance in rock music” (2014) permite un estudio en estos parámetros en cualquier género. De hecho el desvío rítmico/métrico puede considerarse tanto respecto a las reglas de la Teoría Generativa de la Música Tonal desarrollada por Lerdahl y Jackendoff (1983) como respecto a los atributos regulares del propio género. Biamonte distingue entre disonancias a nivel del ritmo (intra-compás), métricas e hipermétricas.

En ciertos casos se observa un sobreuso de los términos *verse-chorus* (estrofa-estribillo) por lo que en mis trabajos he evitado estas categorías para analizar la forma. El caso de la chacarera argentina es un ejemplo interesante:

cada parte finaliza con la reiteración de un mismo segmento de 8 o 12 compases. Por lo general este último grupo de 8 o 12 cc es llamado estribillo (y funciona textualmente así) pero en una gran cantidad de chacareras es musicalmente igual a los anteriores. En este caso, distinguir estrofas de estribillo nos puede llevar a pensar que este último segmento es diferente musicalmente a los anteriores y sin embargo no sucede así. Está claro que en algunos casos estas categorías (estrofa y estribillo) son operativas, sobre todo cuando cumplen las funciones musicales descritas por De Clercq (2012) y Nobile (2020) entre otros.

Finalmente, y en alusión al análisis formal funcional son muy valiosos los aportes de mis colegas Alejandro Martínez (2012; 2016) y junto a Edgardo Rodríguez (2012) en la aplicación de las formas período y oración propuestas por Caplin (1998) en diversos géneros de la música popular de nuestro país.

#### **4. Para finalizar**

He expuesto resumidamente algunos de los referentes teóricos estadounidenses y el británico Moore que siguen proponiendo marcos teóricos con capacidad de no solo comprender el rock/pop anglo sino también otros géneros regionales y locales.

Mi interés en la investigación en la música popular está centrado en el análisis como herramienta necesaria para describir e interpretar géneros y estilos. En este contexto, la interpretación puede provenir de estudios estadísticos que permitan comprender diferentes grados de recurrencia de los rasgos musicales descriptos. Esta comprensión de géneros/estilos es de gran importancia para construir fundamentos en la formación institucionalizada de la música popular que superen la propia experiencia de los músicos populares. De este modo, es posible desarrollar propuestas que dejen de lado tradiciones esencialistas en la descripción de los géneros/estilos.

Uno de los debates actuales es justamente este: ¿es posible describir géneros/estilos, es decir establecer un estado propositivo frente al meramente crítico, sin ser sometido a la sospecha de “esencialista”? La estadística y la comprensión de la historia de los procedimientos musicales pueden ser alguna de las herramientas para evitar esta sospecha.

Como dice Moore en “What Story Should a History of Popular Music Tell?” (2006):



Las historias de la música popular no toman como tema la música, sino los músicos, cantantes, escritores, productores e ingenieros, ejecutivos de discográficas, las discográficas mismas y otras instituciones sociales, las cifras de ventas, las culturas y, en ocasiones, incluso los oyentes. Son, por tanto, las historias de agentes cuyo medio de expresión pública o de consumo es la música (p. 330). Las que se denominan historias de la música popular son más bien historias de los músicos populares y sus entornos. [...] Los analistas de la música y los historiadores podrían colaborar para contar la historia del comportamiento de los sonidos, sin los cuales no habría música popular sobre la que escribir (p. 338).<sup>6</sup>

## Referencias

1. Biamonte, Nicole. 2014. Formal functions of metric dissonance in rock music. *Music Theory Online*, v. 20, n. 2. <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.biamonte.php>>
2. Caplin, William E. 1998. *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
3. De Clercq, Trevor. 2012. *Sections and successions in successful songs: a prototype approach to form in rock music*. Tese de Doutorado (Ph.D.). New York: University of Rochester.
4. De Clercq, Trevor y Temperley, David. 2011. A corpus analysis of rock harmony. *Popular Music*, v. 30, n. 1, p. 47–70.
5. \_\_\_\_\_. 2013. Statistical analysis of harmony and melody in rock music. *Journal of de New Music Research*, v. 42, n. 3, p. 187–204.
6. García Peinazo, Diego. 2019. El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias, *Revista Internacional de Educación Musical*, n. 7, p. 45–54.
7. Griffiths, Dai. 1999. The high analysis of low music. *Music Analysis*, v.. 18, n. 3, p. 389–435.
8. \_\_\_\_\_. 2012. After relativism: Recent directions in the high analysis of low music. *Music Analysis*, v. 31, n. 3, p. 381–413.
9. Lerdahl, Fred y Jackendoff, Ray. [1983] 2003. *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: Ediciones Akal.

---

<sup>6</sup> La traducción pertenece a Iván Iglesias.

10. Madoery, Diego. 2017. *Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical en las canciones del período 1972-1996*. (Tesis doctoral inédita). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
11. \_\_\_\_\_. 2021. *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
12. Martínez, Alejandro. 2012. El análisis formal de música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos. Buenos Aires. In *9nas Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, Universidad Católica Argentina*. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".
13. \_\_\_\_\_. 2016. Zamba y *Formenlehre*: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. *Revista Argentina de Musicología*, v. 17. <<http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/27/22>>
14. Martínez, Alejandro y Rodríguez, Edgardo. 2012. Contribuciones al análisis formal del tango. In *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica. Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular (Rama Latinoamericana) IASMP-AL*, realizado entre el 18 y el 22 de abril de 2012 en la Ciudad de Córdoba, Argentina. Disponible en: <[https://www.academia.edu/8301969/Contribuciones\\_al\\_an%C3%A1lisis\\_formal\\_del\\_tango](https://www.academia.edu/8301969/Contribuciones_al_an%C3%A1lisis_formal_del_tango)>
15. Neal, Jocelyn. 2005. Popular Music Analysis in American Music Theory. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2-3
16. Nobile, Drew. 2020. *Form as Harmony in Rock Music*. Oxford University Press.
17. Moore, Allan. [1993] 2001. *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock* (revised edition). Buckingham: Ashgate Press.
18. \_\_\_\_\_. 1995. The so-called 'flattened seventh' in rock. *Popular Music*, v. 14, n. 2, p. 185–201.
19. \_\_\_\_\_. 2006. What story should a history of popular music tell? *Popular Music History*, v. 1, n. 3, p. 329–338.
20. \_\_\_\_\_. 2012. *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
21. Temperley, David. 2007. The melodic-harmonic divorce in rock. *Popular Music*, v. 26, n. 6, p. 323–342.