

Estructuras Musicales III

Alumno: Carolina Di Paola

Comisión: 520

Profesores: Esteban Sebastiani / Francisco García

Percepción de las complejidades rítmicas aplicadas a la
canción "*Discipline*"- King Crimson (1981)

Fecha de entrega: 05/10/2017

1. Introducción

1.1 King Crimson

King Crimson es una banda de rock fundada en Londres en 1968, reconocida y denominada como un grupo de rock progresivo. La banda ha incorporado diversas influencias e instrumentaciones durante su historia (incluyendo jazz, música folklórica, música clásica y experimental, hard rock, metal pesado, electrónica, entre otros). Ha sido influencia de muchos artistas musicales contemporáneos y ha ganado un gran número de seguidores.

El grupo ha sufrido un constante cambio de miembros, habiendo pasado por su formación decenas de músicos, y por largos periodos de inactividad. Robert Fripp¹, el guitarrista y líder, es el único que forma parte del conjunto durante toda su larga historia.

La influencia de King Crimson se extiende a muchas bandas de diversos géneros, especialmente en los años 1990 y 2000. Tool es conocida por ser fuertemente influenciados por King Crimson, al igual que las bandas modernas de rock progresivo, experimental e indie.

1.2 *Discipline* (1981)

"Discipline" es una composición instrumental compuesta en el año 1981. Forma parte del álbum "Discipline"² y dura unos cinco minutos aproximadamente. Este tema es un claro reflejo que sirve como conclusión de dicho álbum.

La canción se caracteriza por su gran complejidad rítmica y lo que genera internamente y a nivel macroformal. Hay dos guitarras principales (una interpretada por Robert Fripp, y la otra por Adrian Belew). Constantemente, cada uno de ellos

¹ Robert Fripp (Wimborne Minster, Inglaterra, 1946). Guitarrista, compositor y productor británico.

² Discipline es el octavo álbum de estudio de la banda de rock progresivo King Crimson, lanzado el 22 de septiembre de 1981 por EG Records en el Reino Unido y por Warner Bros Records en los Estados Unidos. Este álbum fue el primer álbum de King Crimson después de una ruptura y separación que duró siete años.

está jugando, o bien en un metro diferente, o en el mismo metro pero con diferentes acentuaciones, dando a la canción una caótica e intensa sensación, lo que mantiene la atención en el oyente.

Este tema en particular, posee fuertes influencias de la música minimalista, en cuanto a la repetición de un patrón y las mínimas variaciones posibles, creando un efecto “hipnótico” en el oyente.

1.3 Metodología

En el presente trabajo, proponemos realizar un análisis de “Discipline” de King Crimson, con el fin de rescatar y aplicar determinados términos expuestos por reconocidos autores, los cuales nos permitirán justificar y sustentar los diferentes procesos que ocurren en dicho tema.

En principio, creíamos conveniente el estudio detallado de los diferentes cambios de metro a nivel pura y exclusivamente rítmico. Pero luego, considerando a la percepción como parte fundamental de la composición musical, sostenemos que, no podría realizarse un análisis sin tener en cuenta este parámetro, el cual le otorga la riqueza y la complejidad a esta canción.

Por otro lado, analizaremos que factores de la percepción actúan dentro de los diferentes niveles de una pieza, los cuales serán analizados a continuación, en particular en el uso de las guitarras.

Para la mayor claridad del abordaje de los conceptos, dividiremos el desarrollo en cuatro secciones, a saber: temporalidad, rítmica, teoría de la Gestalt y textura.

2. Desarrollo

2.1 Temporalidad en la Música

En este apartado hablaremos de la organización a nivel perceptual del tiempo, es decir, del tiempo vivencial³.

Para ello, haremos una distinción entre dos tipos de tiempos.

Por un lado, el tiempo reloj, según María de la Paz Jacquier y María Inés Burcet (2013), el tiempo de los pulsos; y por el otro, el tiempo narrativo, el cual desarrolla una línea de tensión dramática que constituye la trama temporal.

Este último tiempo, es el de la trama temporal de la experiencia, es decir, la organización de la vivencia y la re-vivencia de la obra (tiempo vivencial).

En cuanto a esta organización, los autores presentan dos procesos de segmentación y agrupamiento, a través de las rupturas y los cambios cualitativos. Las categorías difieren en el tipo de organización, es decir, la primera es jerárquica, y la segunda es lineal.

La estructura de agrupamiento puede organizarse jerárquicamente, esto implica que los elementos se ubican en niveles que resultan relativamente subordinados o supraordinados unos respecto de otros. En este sentido, lo que refiere es a los niveles arquitectónicos de una pieza musical (este ejemplo en particular lo desarrollaremos en la sección rítmica).

Por otro lado, la organización lineal está dada por varios cambios con un grado relativamente igual de pregnancia, pero en cuanto el cambio es abrupto, se percibe fuertemente que irrumpe el flujo temporal.

En *Discipline*, podemos observar un ejemplo⁴:

³ Carmelo Saitta, en su libro “La construcción del tiempo en las artes temporales”, define al tiempo vivencial como la percepción en el ser humano del tiempo cronológico (el tiempo medido).

⁴ Los ejemplos serán los distintos materiales. En el anexo estarán todos ellos distinguidos por una letra para mayor claridad.

Diagram illustrating musical notation and temporal organization across three systems:

- System 1 (Top):** Labeled with a circled 'C'. It features two staves of electric guitar (Guitarra eléctrica) in 5/8 time. The notation shows a continuous melodic line. Below the staves, a horizontal arrow points to the right, labeled "continuidad".
- System 2 (Middle):** Labeled with a circled 'B'. It features two staves of electric guitar (Guit. el.) in 5/8 time. The notation shows a continuous melodic line. Below the staves, a horizontal arrow points to the right, labeled "continuidad y nivel de cambio bajo". To the right of the staves, the text "corte abrupto" is written vertically.
- System 3 (Bottom):** Labeled with a circled 'B'. It features two staves of electric guitar (Guit. el.). The top staff is in 5/8 time, and the bottom staff is in 4/4 time. The notation shows a continuous melodic line. Below the staves, the text "otro material" is written.

En este caso, los cambios graduales se van escuchando, hasta un corte abrupto de la trama musical.

Esta temporalidad en la música, se verá reflejada en la organización directamente rítmica de la misma, de la cual hablaremos a continuación.

2.2 Organización Rítmica en la Música

“La organización rítmica concierne a la percepción de patrones temporales de eventos o actos que, a su vez, están en interacción con la identificación de regularidades temporales en la música, es decir, con la estructura métrica. En otras palabras, lo que caracteriza a un pulso es la regularidad temporal percibida, mientras

que el ritmo organiza el tiempo en grupos perceptuales. Tipificación de grupos perceptuales mínimos.”⁵

En este sentido, y en relación a la temporalidad pensada jerárquicamente, en una pieza puede haber diferentes niveles métricos.

En este caso, en *Discipline*, las diferentes melodías y rítmicas dentro de un nivel, están a su vez subordinadas por otros niveles. Cuando los hitos⁶ temporales coinciden en más niveles, en comparación a otros eventos, se tienden a destacar y los percibimos más estables.

Por ejemplo, podemos observar un nivel 1 (unidad de compás), nivel 2 (unidad de tiempo), nivel -1 (subdivisiones), etc. Esta coincidencia (o no) de los niveles, es lo que nos proporciona una estabilidad métrica entre los diferentes sonidos.

Para ejemplificar el caso concreto en *Crimson*, desarrollaremos un tipo de

(A)

The diagram illustrates the rhythmic structure of a piece. It features two guitar staves (Guitarra eléctrica) in 5/8 time, each with a treble clef. Above the staves, three levels of rhythmic analysis are shown: Nivel 1 (unidad de compás), Nivel 2 (unidad de tiempo), and Nivel -1 (subdivisiones). Black dots represent rhythmic events at these levels. Vertical lines connect the dots to the corresponding notes on the guitar staves. Below the staves, a 'Resultante' section shows a simplified rhythmic pattern with vertical lines and horizontal bars.

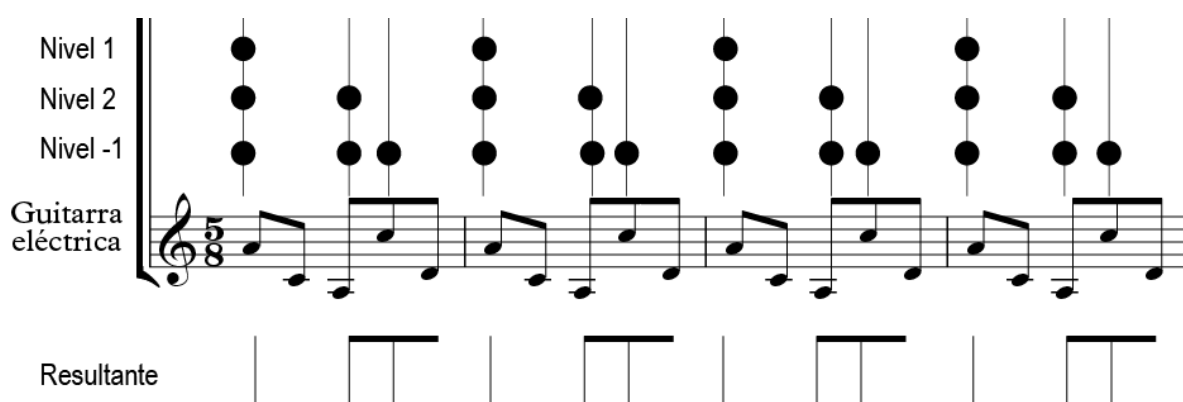
⁵ Jacquier, María de la Paz, Martínez, Gabriela, Pereira Ghiena, Alejandro y Silva, Violeta (2013). La Organización Rítmica de la Música. En Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas. LA PLATA (Argentina): EDULP.

⁶ Puntos de referencia.

gráfico en el cual la convergencia en alguno de los niveles estará indicado con un círculo negro, y la divergencia, de lo contrario, con un círculo gris.

Pensar el tiempo a partir de las condiciones de estabilidad métrica permite dar cuenta de la experiencia del ritmo y de la estructura métrica como un todo, y no simplemente como una sucesión de duraciones entre sonidos sucesivos, lo que, al haber un bajo nivel de cambio, hace referencia a la organización temporal lineal nombrada anteriormente.

Ahora bien, no siempre el marco métrico es lo que brinda la información perceptiva, muchas veces, este se ve desestabilizado por eventos que perceptivamente son más pregnantes, pero que métricamente no son lo que más nivel de convergencia tienen con los diferentes niveles.



En este caso, podemos observar la resultante perceptiva (una posibilidad), dada por las convergencias en los distintos niveles.

En otro nivel, Meyer en su libro “Estructura rítmica de la música”, también expone la modalidad de congruencia o no-congruencia entre los niveles, pero, manifiesta que a medida que aumenta la longitud de los grupos rítmicos, la capacidad del énfasis dinámico a la hora de actuar como fuerza organizadora afectiva, disminuye, y el papel de las acentuaciones diferentes en la determinación del agrupamiento deviene más importante.

En este sentido, Meyer expone que cuanto más superior es el nivel arquitectónico, mayor es la tendencia a acentuar el final de los agrupamientos. En un nivel superior, el autor los llama longitudes morfológicas.



El SI, al ser la “nota de llegada” o de conclusión de la frase, se escucha acentuada. En este caso, está posicionada en el primer tiempo (fuerte), pero al desfasarse la melodía, queda en distintos lugares y sin embargo el efecto provocado es el mismo.

En cuanto a la coherencia en los niveles, el autor expone mecanismos para lograrlo. Uno de ellos, son los grupos con pivote, es decir, una ambigüedad funcional en una de sus partes.

Por otro lado, los grupos en fusión, es decir, la supresión de una de las partes.

Y por último, los grupos piramidales, que constan de grupos compuestos. Esta categoría, es la más pertinente al tema de Crimson, ya que trabaja continuamente con superposición de complejidades, y a su vez, eso le devuelve otras nuevas.

2.3 Teoría de la Gestalt y leyes perceptuales

La Ley de Prägnanz es la principal ley de la Gestalt que expone que la organización psicológica será siempre tan buena como las condiciones predominantes lo permitan, es decir, hay una tendencia por parte de la mente a mejorar la organización psicológica, a discriminar entre modelos satisfactorios y aquellos que refieren de mejora (busca continua de estabilidad). Cuanto mejor sea la organización psicológica, menos probable será que se origine la expectativa.

Esto es importante, y a lo que nos compete, ya que la música es un continuo manejo de la expectativa en el tiempo.

Aplicado al tema seleccionado, Crimson mantiene una expectativa constante controlando y manejando el nivel y tipo de cambio.

Por otro lado, la ley de la buena continuidad (también parte de la teoría de la Gestalt) propone que un movimiento uniforme de velocidad continua es resistente a los cambios. Ahora bien, este proceso podría ser perturbado de dos maneras: a) detención del proceso; b) cambios en el proceso (ruptura en la línea y una forma de sucesión toma el lugar de otra).

“La impresión del ritmo depende no sólo de la existencia de pulsaciones acentuadas y no acentuadas, sino también de su agrupamiento, el metro, en cierto sentido, puede existir sin ninguna impresión de ritmo, pues cuando el oyente es incapaz de agrupar los pulsos no acentuados de una forma definida -cuando el ritmo es ambiguo-, la impresión puede ser meramente la de una sucesión de pulsaciones fuertes y débiles con una frecuencia dada”⁷

Un mismo agrupamiento rítmico (pie métrico) puede surgir a partir de diferentes organizaciones métricas.

“La resolución es inevitable, en el sentido de que cualquier conflicto de metros, al impedir cambios ulteriores, debe finalmente llegar a un acuerdo en un nivel métrico superior, es decir, los grupos de 3 contra 2 deben finalmente encontrarse coincidiendo en un tiempo fuerte cada seis pulsaciones.”⁸

En este sentido, y más en relación a *Discipline*, la polimetría que se da en el tema, se convierte, según Meyer, en una fuerza afectiva, entendida así como algo distinto de una fuerza hacia la caracterización, cuando crea una perturbación en el proceso de continuidad. Cuando la propia polimetría constituye el proceso, deja de funcionar como un poderoso modus operandi afectivo.

⁷ Leonard Meyer (1956). Emoción y significado en la música. Versión española y prólogo de José Luis Turina (2001). Madrid: Alianza Editorial.

⁸ Leonard Meyer (1956). Emoción y significado en la música. Versión española y prólogo de José Luis Turina (2001). Madrid: Alianza Editorial.

Ahora bien, en la canción de King Crimson, este proceso funciona de ambas formas, es decir, en cuanto se establece la polimetría, deja de ser o mejor dicho, de comportarse como una fuerza afectiva, pero en cuanto, más específicamente, las guitarras logran encontrarse, al volverse a desfasar y acentuarse de distinta manera, esa perturbación en la continuidad del ritmo vuelve a percibirse. Dicho proceso es justamente el desarrollo del material C, el cual comienza en fase, y se ve perturbado por el desfasaje de la melodía, hasta que hay un corte abrupto de cambio de material.

2.4 Percepción de la textura en la Música

En relación a la teoría de la Gestalt, y al concepto (o a los conceptos) de textura, Meyer propone reemplazar la dicotomía entre las dimensiones horizontal-vertical de Apel⁹, por otra dicotomía constituida por la oposición figura-fondo.

Esta última definición, es más propia a nuestro análisis en concreto.

En *Discipline*, la relación contrapuntística que se da entre los distintos instrumentos, genera, inevitablemente, una creación de textura.

Cabe aclarar, que entendemos por textura a los modos en los cuales la mente agrupa estímulos concurrentes en figuras simultáneas.

De modo análogo a la estructura melódica, la textura establece relaciones de “expectación” (entendidas como expectativas musicales determinadas en mayor o menor medida en lo posterior del proceso musical) a partir de lo que Meyer caracteriza como situaciones de “incompletitud” textural. Los principios perceptivos que rigen esas relaciones son dos, la continuación y el completamiento, vale decir, cierta forma de expectativa ya sea de continuidad o de clausura.

Por otro lado, Ligeti¹⁰ presenta el concepto de textura como un complejo más homogéneo, menos articulado, en el cual apenas pueden discernirse sus elementos

⁹ Willi Apel (1893 - 1988) fue un musicólogo alemán-estadounidense y autor de una serie de libros dedicados a la música .

¹⁰ György Sándor Ligeti (1923 - 2006) fue un compositor húngaro de origen judío, reconocido especialmente como compositor del SXX.

constitutivos. La estructura, se analiza en términos de sus componentes, la textura se describe en términos de rasgos estadísticos generales.

Es decir, Ligeti hace una fuerte distinción entre estructura y textura. Esta última contiene a los materiales más homogéneos de una obra, mientras que la estructura comprende a los materiales ya estratificados.

No obstante, Lachenmann¹¹ distingue dentro de la sonoridad dos categorías: a) sonoridad-textura, puede cambiar continuamente desde el punto de vista de sus particularidades; b) sonoridad-fluctuación, modificaciones recurrentes dentro de un mismo flujo.

Las propiedades globales de la textura da lugar a una especificación ulterior del material. Las propiedades globales derivan de una combinación estadística de las propiedades parciales de la sonoridad. En conclusión, la resultante global de la textura es, en consecuencia, más pobre que los elementos particulares que la componen.

Y aquí, la comparación con nuestro objeto de estudio. Es probable que la resultante global, a nivel macroformal, sea menos rica a nivel de información, que la cantidad de eventos y relaciones que se dan en las formas medias y microformales. Esto no es una crítica ni un defecto de la obra, sino que, el trabajo matérico y procesual, enfoca más importancia a la percepción del instante, y la transformación del mismo.

¹¹ Helmut (Friedrich) Lachenmann (1935 - actualidad) es un compositor alemán relacionado, en gran parte, con la música concreta de Pierre Schaeffer.

3. Consideraciones finales

Para finalizar el presente trabajo, creemos que es de vital importancia el análisis y el estudio de la percepción no sólo en los aspectos rítmicos sino en lo que engloba a la totalidad de la música.

Una mirada puntual de la estructura rítmica de esta canción, podría ser un tanto desconsiderada y reduccionista en cuanto al ignorar los procesos auditivos y perceptivos que se dan entre las relaciones de los diferentes patrones rítmicos, lo que permite la generación de distintas texturas y la vinculación de los diferentes niveles arquitectónicos.

Cabe destacar, la generación de planos y texturas que esto trae consigo, y la continuidad que hace a la forma, entendiendo a la forma como la sensación de conexión en una pieza entre un punto cualquiera del tiempo y el siguiente, un sistema de relaciones.

Por otro lado, dando por entendido que la percepción en cada individuo es única y condicionada por la historicidad y el contexto, cabe destacar los mecanismos de la Gestalt comunes a todos los seres humanos, lo cual nos permite especular y presuponer relaciones y estructuras posibles generadoras de articulaciones y forma.

4. Bibliografía

Cooper Grovesnor y Leonard Meyer (1960). Estructura rítmica de la música. Chicago: The University of Chicago Press.

María de la Paz Jacquier y María Inés Burcet (2013). La Temporalidad de la Música. En Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas. La Plata (Argentina): EDULP.

Jacquier, María de la Paz, Martínez, Gabriela, Pereira Ghiena, Alejandro y Silva, Violeta (2013). La Organización Rítmica de la Música. En Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas. LA PLATA (Argentina): EDULP

Leonard Meyer (1956). Emoción y significado en la música. Versión española y prólogo de José Luis Turina (2001). Madrid: Alianza Editorial. Pablo Fessel, Enfoques gestálticos de la textura musical.

Pablo Fessel, La doble génesis del concepto de textura musical, Universidad Nacional del Litoral.

Cristian Guerra, Acerca de los conceptos de trama y ritmo: una aproximación desde Paul Ricoeur y otros autores, 1996.

Saitta, Carmelo. "La construcción del tiempo en las artes temporales" [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". 25.25 (2011). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/construccion-tiempo-artes-temporales-saitta.pdf> Último acceso: 02/10/2017

5. Anexo

A continuación expondremos los materiales del tema, a modo de ejemplo, sin extensión temporal.

(A)

Guitarra eléctrica

Guitarra eléctrica

Detailed description: This system shows two staves of guitar electric. The top staff is in 5/8 time and contains four measures of eighth-note patterns. The bottom staff is in 4/4 time and contains four measures of eighth-note patterns. Both staves end with a double bar line.

(B)

Guit. el.

Guit. el.

Detailed description: This system shows two staves of guitar electric. The top staff is in 5/8 time and contains four measures of eighth-note patterns with some accidentals. The bottom staff is in 4/4 time and contains four measures of eighth-note patterns with some accidentals. Both staves end with a double bar line.

(C)

Guit. el.

Guit. el.

Detailed description: This system shows two staves of guitar electric. Both staves are in 5/8 time and contain four measures of eighth-note patterns. Both staves end with a double bar line.

Guit. el.

Guit. el.

Detailed description: This system shows two staves of guitar electric. Both staves are in 15/16 time and contain four measures of eighth-note patterns. Both staves end with a double bar line.

(D)

Guit. el.

Guit. el.

Detailed description: This system shows two staves of guitar electric. Both staves are in 15/16 time and contain four measures of eighth-note patterns with some accidentals. Both staves end with a double bar line.