



Artículo / Artigo / Article

Amalgama vs. *aksak*. Sobre la conceptualización del ritmo asimétrico en la música popular urbana

Alba González Fuentes

Universitat Autònoma de Barcelona, España

a.glez.fuentes@gmail.com

Jordi Roquer González

Universitat Autònoma de Barcelona, España

jordi.roquer@uab.cat

Resumen

Toda actividad musical, incluidos los elementos que intervienen en su construcción social, está estrechamente vinculada a la cultura en la que se manifiesta. El estudio de dichos elementos puede ayudarnos a comprender mejor el funcionamiento de la música como actividad humana y apreciar con mayor detalle el contraste entre sus distintas formas de conceptualización. El análisis del ritmo, y más concretamente del llamado ritmo asimétrico, resulta de especial interés porque, tras un repaso de las diversas teorías desarrolladas en el ámbito académico, nos sitúa ante perspectivas que responden a diferentes paradigmas musicológicos y que en consecuencia, pueden resultar hasta contradictorias. Partiendo de los planteamientos de la etnomusicología y de la antropología cultural, este artículo pretende aportar algo de luz sobre las relaciones entre uso y conceptualización del ritmo asimétrico en el ámbito de la música popular urbana.

Palabras clave: amalgama, *aksak*, biconía, ritmo asimétrico, ritmo aditivo, metal progresivo, etnomusicología, música popular urbana

Amalgama vs. *aksak*. Sobre a conceptualização do ritmo assimétrico na música popular

Resumo

Toda a atividade musical, assim como os elementos que intervêm na sua construção social, está intrinsecamente vinculada à cultura na que se manifesta. O estudo desses elementos pode ajudar-nos a compreender melhor o funcionamento da música enquanto atividade humana e



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

apreciar com maior detalhe o contraste entre as suas distintas formas de conceptualização. A análise do ritmo, e mais concretamente do chamado ritmo assimétrico, é particularmente interessante pois a revisão das diversas teorias desenvolvidas no âmbito académico sobre o assunto, situa-nos ante perspectivas que respondem a diferentes paradigmas musicológicos e que podem mesmo ser conflitantes. Partindo dos enfoques da etnomusicologia e da antropologia cultural, este artigo procura clarificar as relações entre o uso e a conceptualização do ritmo assimétrico no âmbito da música popular urbana.

Palavras-chave: amálgama, *aksak*, bicronia, ritmo assimétrico, ritmo aditivo, metal progressivo, etnomusicologia, música popular urbana

Amalgama vs. Aksak. About the Conceptualization of Asymmetric Rhythm in Popular Music

Abstract

Every musical activity, and the elements that take part in its social construction, are closely related to the culture in which they appear. The study of these elements can lead us to a better understanding of the way music works as a human activity and, also, it can help us notice the contrasts between its various ways of conceptualization. The analysis of rhythm, and more precisely, of the so called asymmetric rhythm, is particularly interesting because, after reviewing the different theories that have been developed in the academic field of music, we reach different points of view that are linked to different musicological models and, therefore, can even be in conflict. Taking the approaches of ethnomusicology as a starting point, this work aims to clarify the links.

Keywords: Additive rhythm, bichrony, asymmetric rhythm, progressive metal, ethnomusicology, popular music

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: noviembre 2015

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: febrero 2016

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2016



Introducción: ritmo aditivo vs. ritmo divisivo

En las últimas décadas, el ritmo se ha convertido en un área importante de la investigación entre los estudiosos de la música. Trabajos como los de William Rothstein (1990), Christopher Hasty (1997) o Godfried Toussaint (2013), demuestran un creciente interés de la disciplina hacia una renovación de las herramientas y conceptos relacionados con su análisis. Sin embargo, tales conceptos siguen siendo abordados por la mayoría de los teóricos desde una posición de dependencia respecto a la tradición de la música académica occidental y las convenciones gráficas de su escritura. Tal y como denuncia Christopher Hasty, el ritmo sigue siendo concebido como un “patrón que se escucha y se mide en relación a una rejilla métrica rígida y determinista” (Roeder 1998: en línea). Se trata de una conceptualización que nos impide acercarnos a otras lógicas rítmicas y condiciona tremendamente cualquier intento de explicar o incluir modelos de organización métrica que escapen a esa rigidez. El ritmo asimétrico es, sin duda, uno de esos casos.

Antes de introducirnos de lleno en las teorías de los ritmos asimétricos en sí, es interesante tratar la problemática que subyace en los conceptos de ritmo aditivo y ritmo divisivo. Para ello, nos remitiremos al *New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

Los ritmos aditivos se producen a través de la concatenación de una serie de unidades, como en el ritmo 5/8, que se genera con la alternancia regular de 2/8 y 3/8. Los ritmos divisivos [...] se producen multiplicando una unidad íntegra de tal forma que un compás de 2/4 es igual a 2 x 2/8. Además, la lógica aditiva se asocia con ritmos asimétricos, mientras los ritmos divisivos se asumen como simétricos. Como resultado, surgen los primeros problemas en el caso de los compases ternarios, que pueden ser entendidos como divisivos (por ejemplo 3/4 = 3 x 1/4), pero generalmente conllevan agrupar duraciones desiguales (por ejemplo, una blanca más una negra, creando una figura 2/4 + 1/4, utilizando términos métricos apropiados: ver Rastall, A1982). Aunque este problema surge de una combinación de pulsos métricos con duraciones rítmicas, existen problemáticas mayores relacionadas con la lógica aditiva versus la lógica divisiva. Dichas problemáticas surgen de dos malentendidos. El primero es un fallo a la hora de distinguir entre los sistemas de notación (que pueden tener tanto aspectos aditivos como divisivos) y la música escrita utilizando estos sistemas. El segundo implica un error en la interpretación de los aspectos divisivos y aditivos del compás en sí. Muy pocos sistemas de notación son completamente aditivos o completamente divisivos, dados los problemas que esos sistemas generan [...]. Los ritmos aditivos se construyen y se entienden siguiendo una lógica *bottom-up* (de abajo hacia arriba), mientras los ritmos divisivos se construyen y se entienden siguiendo una lógica *top-down* (de arriba hacia abajo). Los ritmos aditivos y los ritmos divisivos son, pues, manifestaciones de la naturaleza esencial de la jerarquía rítmica en una pieza o estilo particular (Sadie 1980: 286-287)¹.

Esta problemática existe desde el momento en el que tratamos de conceptualizar y representar un elemento musical de forma universal sin tener en cuenta su uso *emic* en la cultura en la que se manifiesta. Se trata de una postura claramente etnocentrista que, desde mediados del

¹ Traducción de los autores.

siglo XX, ha sido denunciada repetidamente por la etnomusicología y que –sin necesidad de entrar en un análisis detallado sobre el pensamiento musical occidental– puede explicarse en términos de inercia estético-ideológica. Históricamente, los compases utilizados en la música académica occidental suelen presentar una distribución simétrica de las pulsaciones hasta que, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, compositores como Béla Bartók o Ígor Stravinsky empiezan a dar entrada a nuevas rítmicas asimétricas que en su mayoría provienen de la danza. En palabras del propio Bartók: “Los compositores sensibles a la influencia popular, como Stravinsky o los húngaros, se valieron siempre con mayor frecuencia de compases de ritmos semejantes” (1979: 165). Dado que la academia siempre había comprendido la pulsación como una serie de unidades iguales distribuidas de forma simétrica, la conceptualización de estas rítmicas asimétricas trató de seguir el mismo camino, trabajando con una figura de referencia (negra, corchea o semicorchea) cuya suma total de pulsaciones en un compás, quedaría partida de forma asimétrica. De esta forma, un 5/8 formado por 5 corcheas, se convirtió en una agrupación de 3+2 corcheas o bien de 2+3 corcheas.

La música tradicional balcánica: el aksak

Fue el mismo Bartók quien dio especial difusión a los ritmos *aksak* y a los trabajos que otros teóricos realizaban sobre los mismos. Gracias a él, se dieron a conocer los trabajos de autores como Dobri Hristov y Vasil Stoïn, quien escribió un tratado (*Grundriss der Metrik und der Rhythmik der bulgarischen Volksmusik* 1927) en los que habla de “melodías de un ritmo singular y de un tiempo insólitamente veloz” (Bartók 1979: 167) incluyendo numerosos ejemplos de las mismas.

En su trabajo, Stoïn establece una de las primeras definiciones del *aksak* y advierte una diferencia fundamental entre esa rítmica y la de la música culta occidental: en la música culta los valores fundamentales del compás son siempre iguales, mientras que en la mitad de los cantos populares búlgaros que él recoge, no todos los valores fundamentales de los compases son iguales, sino que en ocasiones se alargan en la mitad de su valor (Bartók 1979).

En su teoría acerca de estos ritmos, Bartók utiliza el término “ritmo búlgaro”, aunque no tarda en reconocer que existen ejemplos muy similares en regiones como Rumanía, Asia menor o Moldavia. Sin embargo, sigue utilizando la misma denominación porque considera que es en Bulgaria donde se encuentran más manifestaciones de este tipo de ritmo (Bartók 1979).

Como cabe esperar, dado que Bartók cuenta con una sólida formación académica, su perspectiva no abandona nunca las teorías de la música académica occidental y, por este motivo, llega a una definición en la que trata de ajustarse a las bases de las mismas:

Se podría definir el ritmo búlgaro aun de manera distinta: ritmo búlgaro es aquella especie de ritmo en el que el valor dado por el denominador de la fracción que indica el compás es extraordinariamente breve (cerca de 300-400 de metrónomo) y en el que tales valores fundamentales brevísimos, dentro del compás, no se agrupan en valores mayores iguales, vale decir, no se agrupan simétricamente (1979: 168).

Si pensamos en las palabras de Bartók y las comparamos con las que antes exponíamos de Stoïn, encontramos dos posiciones opuestas frente a la conceptualización de los ritmos

asimétricos: aquella que defiende que los valores son iguales pero se agrupan de forma asimétrica (Bartók) y aquella que defiende que los valores fundamentales de cada compás son desiguales (Stoïn).

El choque entre estas dos posiciones marcará la mayoría de trabajos acerca del *aksak*. En el año 1951, encontramos el trabajo de Constantin Brăiloiu (1951), quien dedica sus investigaciones a elaborar una definición exhaustiva y precisa de estos ritmos, siendo precisamente él quien establece la denominación *aksak*. Brăiloiu concluye que el término “ritmo búlgaro” es inadecuado y, coincidiendo con Adnam Saygun, experto en música turca, propone la denominación *aksak*, que en turco significa literalmente cojo (Fracile 2003).

Sin embargo, igual que sucedía con Bartók, Brăiloiu adopta una perspectiva comparativista, pues tiene como punto de partida las bases del sistema rítmico de la música académica occidental: un sistema monocrono (que solo utiliza una unidad de tiempo a la vez), monométrico (que encadena solo múltiplos idénticos de dicha unidad) y simétrico. Frente a este sistema, Brăiloiu habla del *aksak* como un ritmo bicrono irregular, dado que establece dos unidades básicas de tiempo: una larga y una breve, siendo la segunda dos tercios del valor de la primera (Brăiloiu 1951). Entendemos así que la diferencia básica entre el sistema de la música occidental y el de la música *aksak* radica en las unidades fundamentales del compás: en el sistema occidental son siempre idénticas (blancas, negras, corcheas), mientras que en el sistema *aksak* no lo son (breve y larga).

En su trabajo, aunque sigue la línea de Stoïn, Brăiloiu siempre tiene presente la otra perspectiva en el estudio del *aksak*, la que Bartók propone cuando habla de subdivisiones agrupadas de forma asimétrica:

Cuando [la velocidad] es moderada, las unidades llegan a subdividirse. Esto es lo que ha provocado que algunos tomen el valor de subdivisión por unidad real y les ha llevado a confundir, por ejemplo, una medida ternaria que cuenta con una unidad larga con un 7/16 a la occidental (Brăiloiu 1951: 76)².

Cuatro décadas más tarde, en 1994 Jérôme Cler continúa refiriendo a estos dos enfoques del *aksak* en su trabajo *Pour une théorie de l'aksak*. En este, a través del estudio de las teorías de Stoïn y Brăiloiu por un lado, y de Bartók por otro, presenta dos posibilidades: la primera, en la que se considera que los valores fundamentales del compás son desiguales y tienen una relación de duración 3:2 y la segunda, en la que una serie de valores fundamentales se agrupan de forma desigual (Cler 1994). Cler concluye que “la importancia teórica del *aksak* se basa en que la inteligencia musical puede no verse satisfecha solo con ‘simples’ relaciones, sino que integra también perfectamente la relación irracional 3:2”³ (1994: 183).

Como podemos ver, con el paso del tiempo, la teoría desarrollada por Stoïn y Brăiloiu cobra peso, alejándose de la perspectiva etnocentrista que trata de equiparar necesariamente

² “Lorsqu’elle est modérée, il arrive, plus d’une fois, que les unités se subdivisent. C’est ce qui a fait prendre à certains le valeur divisionnaire pour unité réelle et les a amenés à confondre, par exemple, une mesure ternaire comportant un temps long avec un 7/16 à l’occidentale”. Traducción de los autores.

³ “L’importance théorique de l’*aksak* tient au fait que l’intelligence musicienne puisse en pas se contenter de ‘simples’ rapports (2 ou 3), mais intègre aussi parfaitement le rapport irrationnel 3/2”. Traducción de los autores.

cualquier lenguaje musical con el de la música académica occidental. Nice Fracile, en su publicación del año 2003, “The ‘aksak’ Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore”, ya se refiere de forma concluyente a que la característica definitoria de los ritmos *aksak* en comparación con el ritmo divisivo es “su fundamental asimetría, reflejada en el uso invariable de dos unidades de duración, una larga y una breve, en lugar de solo una” (198). Habla, al igual que Cler, de una “relación aritmética ilógica que les proporciona la característica de cojo o tambaleante a las melodías *aksak*”⁴ (Fracile 2003: 198).

Cuando concluimos que el modo de generarse que tiene la rítmica *aksak* no es el mismo que el de los ritmos divisivos, necesitamos reformular todo el abanico de herramientas necesarias para su uso, empezando por la transcripción.

Brăiloiu propone un sistema de representación “corchea con punto (larga) – corchea (breve)” (Brăiloiu 1951: 76) que trata de reflejar ambas unidades sin necesidad de pensar en su subdivisión. Y es que, sin duda, la transcripción resulta un problema fundamental a la hora de conceptualizar esas rítmicas, una transcripción condicionada por el fuerte grafocentrismo al que históricamente la música académica occidental parece habernos condenado y que ni siquiera la llegada de la grabación sonora consiguió vencer. Si tal y como Paolo Prato propone, “la grabación libera la música de un fuerte componente ideológico”⁵ (1998: 40) deberíamos tomar conciencia de hasta qué punto la escritura llegó a raptar o incluso aniquilar todo aquello que el canon no contemplaba: inflexiones tonales no temperadas, matices de ejecución rítmica, tímbrica, dinámica, acústica, etc. Sin embargo, para la representación gráfica de los modelos *aksak* en particular, el peso de la conceptualización amalgámica aún es omnipresente y no parece que la etnomusicología haya sido capaz de mostrar con contundencia la distancia entre las lógicas de uno y otro paradigma. En este sentido, la incomodidad que presentan modelos *aksak* como el *Sedi Donka* búlgaro a la hora de ser representados desde una perspectiva amalgámica resulta absolutamente paradigmática:

⁴ “There is an ‘illogical’ arithmetic relation (2:3 or 3:2) which attaches that ‘lame’ or ‘stumbling’ characteristic to the tunes in *aksak*”. Traducción de los autores.

⁵ “L’avvento del disco fissa per sempre ciò che la notazione aveva scartato su base ideologica”. Traducción de los autores.

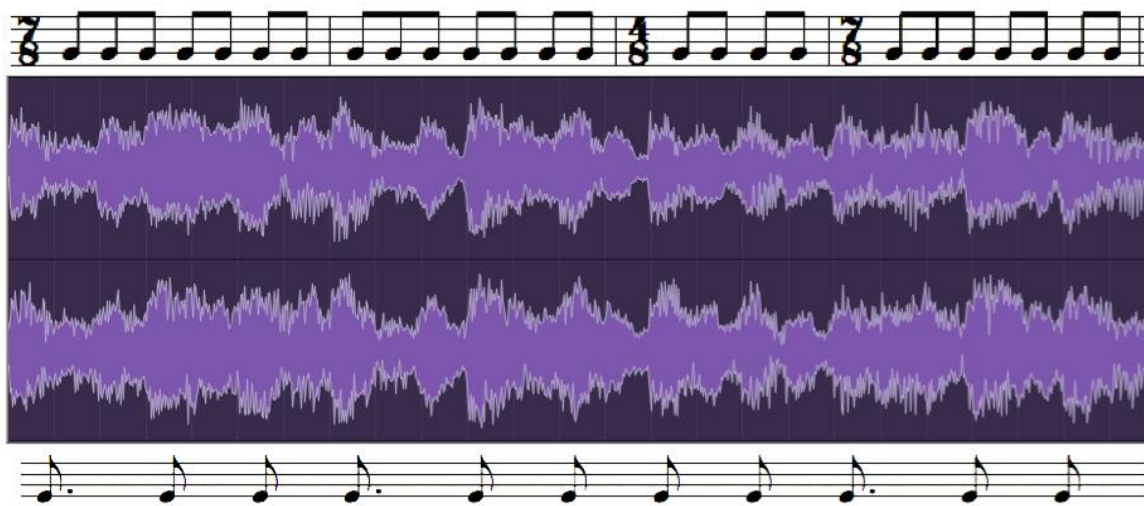


Figura 1. “*Sedi Donka*”. Ciclo de 25 pulsaciones. ($\text{♩}=362$).

La figura 1 nos muestra el sonograma del “*Sedi Donka*” acompañado por la transcripción amalgámica (arriba) junto a una transcripción basada en el principio de biconía breve-larga (abajo). Es aconsejable comprobar auditivamente cómo la lógica métrica del “*Sedi Donka*” contempla un ciclo de 25 unidades y que la partición en grupos de 7+7+4+7 pulsaciones responde mucho más a las convenciones de la teoría rítmica occidental que a una representación lógica de la métrica *aksak*. Desde una perspectiva *emic*, el ciclo del “*Sedi Donka*” funciona como un encadenamiento de pulsaciones largas (L) y breves (B) siguiendo el patrón L-B-B-L-B-B-B-B-L-B-B, o, expresado en valores de 3(L) y 2(B), 32232222322. Estamos por lo tanto ante una contradicción entre el uso académico y el uso *emic* de una música, dado que la teoría académica occidental concibe como amalgama algo que en su esencia funciona con una lógica mucho más corporal que visual (recordemos la relación indisoluble entre el *aksak* y el baile). Esa relación entre movimiento y métrica justifica de forma contundente la lógica biconía frente a la amalgámica: en el baile, buena parte de las pulsaciones largas van acompañadas por un salto o desplazamiento, con lo que el movimiento corporal explica de forma tremendamente orgánica el modelo de organización o conceptualización biconía del ritmo. Aun y contemplando su uso fuera del marco de la danza (por ejemplo, desde la perspectiva de la interpretación instrumental) el hecho de que se trate de músicas de transmisión oral debería alertarnos sobre los peligros de una transcripción de tipo amalgámica.

Otro ejemplo muy claro de esta rítmica *aksak* es el “*Gankino Horo*”, representado en la figura 2, que nos muestra una distribución igual a la anterior: la transcripción amalgámica, el sonograma y la transcripción por biconía:

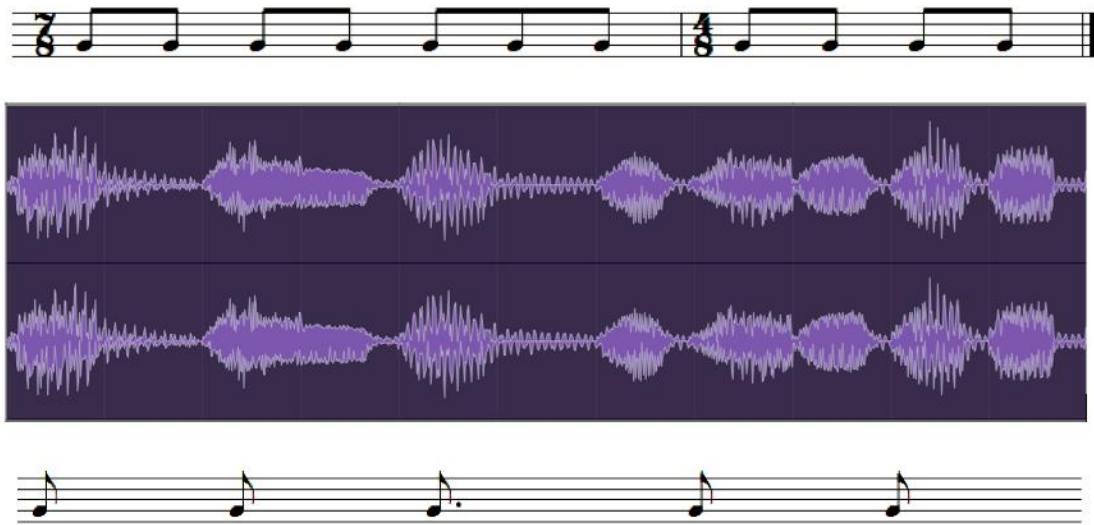


Figura 2. “Gankino Horo”. Ciclo de 11 pulsaciones. ($\text{♩}=454$).

El ritmo asimétrico en la música popular urbana

La música popular urbana no se muestra impermeable a las rítmicas *aksak* y parece razonable establecer cierta conexión entre la tradición clásica y la generación de músicos de jazz formados poco después de la segunda guerra mundial. Casos como el de Dave Brubeck, alumno de Darius Milhaud y autor de composiciones icónicas como “Blue Rondo a la Turk”, o el de Don Ellis, con sus múltiples acercamientos a las rítmicas asimétricas, permiten tejer un puente entre el uso del ritmo asimétrico en la música clásica y su entrada en géneros como el *hard rock* o el rock sinfónico. Tanto Brubeck como Ellis nos brindan buenos ejemplos para el análisis: el caso de “Blue Rondo a la Turk”, transcrito habitualmente como un compás de 9/8, se organiza por bloques de cuatro compases siguiendo la lógica 2223 2223 2223 333:

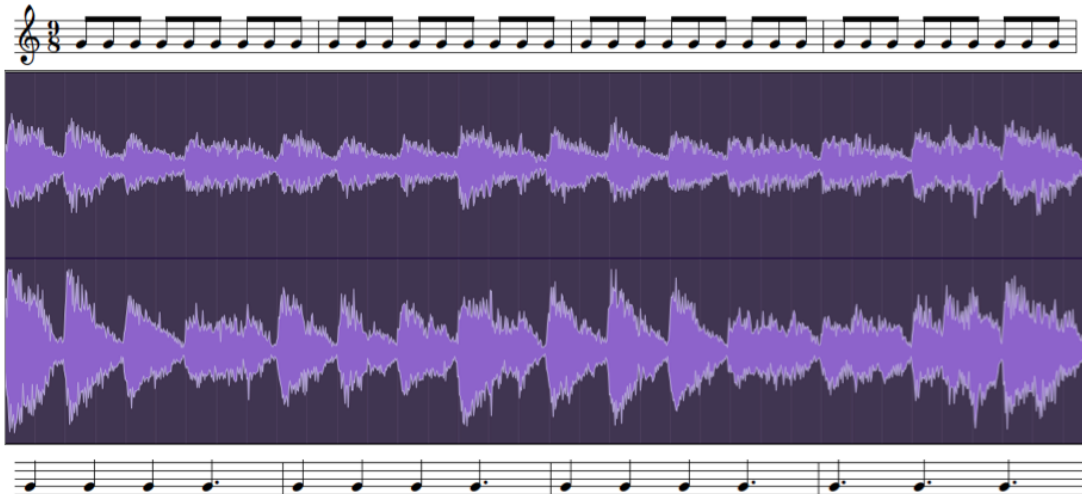


Figura 3. “*Blue Rondo a la Turk*”. Ciclo de 36 pulsaciones. ($\text{♩}=398$).

El análisis gráfico nos muestra una organización rítmica mucho más cercana a la lógica *aksak* (abajo) que a un modelo rítmico típicamente clásico (arriba). Si bien desde la perspectiva académica el compás de 9/8 puede parecer lógico, en realidad no es más que la mejor opción dentro de una lista de posibilidades entre las que no encontramos un modelo que ofrezca una lógica orgánica. El 9/8 nos sitúa ante una incomodidad innecesaria: encorsetar las primeras seis corcheas en los primeros dos tiempos del compás, rompiendo la métrica 222 debido a la subdivisión ternaria del 9/8, o dicho de otra forma, debido a la naturaleza monocrona que atribuye un valor único como pulsación base del compás. Incluso desde de la perspectiva de la construcción melódica, la agrupación por parejas de altura en la que se basa el motivo principal, resulta mucho más cercana a la naturaleza bicrona (BBBL) que monocrona:



Figura 4. “*Blue Rondo a la Turk*”. Transcripción del tema principal.

En el caso de Don Ellis –que a mediados de los sesenta estudió etnomusicología en la UCLA– encontramos composiciones como *Turkish Bath*, *Bulgarian Bulge*, o la pieza 33 222 1 222, cuyo título ya es toda una declaración de principios⁶. Buena prueba de la influencia de esta

⁶ Más allá del uso de un modelo métrico como título, nótese la coincidencia en los títulos de muchas de esas composiciones, todos ellos relacionados con una asociación entre modelo rítmico y factor geográfico.

generación de compositores sobre el rock sinfónico, es el caso de Emerson, Lake and Palmer, quienes solían tocar *Blue Rondo a la Turk* en sus conciertos. La versión de EL&P era en 4/4 y Brubeck, al conocer a Keith Emerson en 2003, le habló de “vuestra versión a 4/4 que yo no podría tocar” (Emerson 2009) utilizando la ambigüedad semántica del verbo “poder” de forma muy elocuente. Tal y como insinúa el propio Keith Emerson, se trata de una posición que denota el valor fundamental que Brubeck le otorgaba al modelo asimétrico en su composición (Emerson 2009). Sin embargo, la inclusión de esas rítmicas en el lenguaje del rock progresivo es del todo plausible en otros autores como Frank Zappa (“*Outside Now*”, 3332), John McLaughlin (“*Follow Your Heart*”, 22223), Mike Oldfield (“*Tubular Bells*”, 2232222) o Yes (“*Changes*”, 2232233) entre muchos otros. La consolidación del rock progresivo propiciará un aumento de lo que algunos teóricos describen como “intertextualidad rítmica”, una intertextualidad que se nutre de interesantes conexiones no solo con la música clásica, sino también con estilos como el jazz o el folk (Covach 1997: 22-23). Desde esa perspectiva, los estudios sobre el ritmo en la música popular urbana empiezan a tratar más a fondo conceptos como la polirritmia, la superposición de compases o la métrica entendida como posible superestructura, generando así un nuevo marco teórico para futuros planteamientos analíticos. Entre los teóricos que más recientemente han abordado el estudio del ritmo en la música popular urbana cabe destacar a Jonathan Pieslak (2007), Mark Butler (2006), Walter Everett (2007) o David Headlam (2007), quienes emplean modelos de análisis basados en las nociones de compás, hipercompás y disonancia métrica. Pieslak, en su trabajo sobre los modelos rítmicos utilizados por el grupo de metal Meshuggah, introduce algunas reflexiones sobre la relación entre polirritmia, disonancia métrica y asimetría. A partir del estudio de la superposición métrica y la mezcla de compases en algunas composiciones de la banda de metal sueco, sus conclusiones revelan la existencia de agrupaciones rítmicas y métricas basada en un estructura impar a gran escala (Pieslak 2007). Aunque dichos modelos representan una nueva perspectiva para el análisis de la música popular, debemos reconocer en ellos la herencia directa de musicólogos como Harald Krebs y William Rothstein, quienes, ya en los años ochenta, trabajan con algunas de esas ideas en el marco de la música clásica, especialmente sobre repertorio del romanticismo⁷. La base de orientación Schenkeriana y el tipo de repertorio utilizado para esos modelos, condicionan inevitablemente un corpus analítico que se adapta a la asimetría debido a que dicho repertorio apenas presenta modelos rítmicos de lógica bicrona, con lo que el sistema amalgámico resulta relativamente convincente.

Sin embargo, en géneros como el metal progresivo, igual que el rock progresivo y ciertos subgéneros del jazz, la presencia de asimetría *aksak* deja de ser anecdótica. Bandas, como Queensrÿche, Watchtower, Fates Warning o Dream Theater, constituyen un puente estético y procedimental entre el rock progresivo de los años setenta y el metal progresivo de los noventa. Es precisamente esa intertextualidad resultante de la fusión de elementos extraídos de diferentes

⁷ En *Phrase Rhythm in Tonal Music* (Rothstein 1990) se plantea una extensión del modelo Schenkeriano aplicado a los procesos rítmicos. Por su parte, Harald Krebs plantea el concepto de disonancia métrica en *Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* (1999). Tales planteamientos a su vez provienen de las teorías que Fred Lerdahl y Ray Jackendoff proponen en su *A Generative Theory of Tonal Music* (1983).

géneros musicales la que nos sitúa ante casos como el de Dream Theater⁸, sin duda digno de análisis. En el siguiente ejemplo, extraído del tema *The test that stumped them all* observamos una utilización del patrón 223222 como base rítmica de la composición:

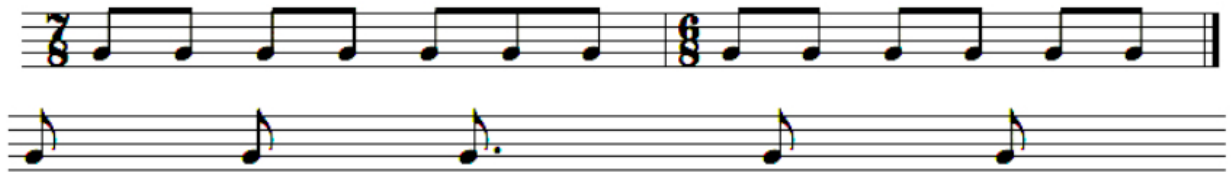


Figura 5. Fragmento de “*The test that stumped them all*”. Transcripción amalgámica y aksak.

Ya a partir de la década de los noventa y, especialmente, en los últimos años, el metal progresivo experimenta un apogeo: nacen nuevas bandas como Tool, Opeth, Pain of Salvation, Anathema, Antimatter, Animals as Leaders, Tesseract y Soen. Con el aumento en el número de bandas dentro de la esfera del metal progresivo, empiezan a surgir nuevas técnicas, sonoridades e incluso géneros, como el metal técnico, el *math metal* o el *djent*⁹.

La línea que venimos trazando desde las rítmicas asimétricas del rock progresivo hasta el metal progresivo de nuestros días puede verse en los ejemplos que hemos analizado, extraídos de la música de Tool y de Soen.

En “*Fractions*”, el tema del álbum *Cognitive*, de Soen, encontramos distintas variaciones rítmicas¹⁰, pasando por series que, siguiendo la lógica académica, constarían de 7, 12 y 16 unidades agrupadas de forma asimétrica, siendo estas últimas las más frecuentes.



Figura 6. Fragmento de “*Fractions*”. Transcripción amalgámica y aksak. (0:28 – 1:14)

⁸ Dream Theater es, incluso para aquellos menos conocedores del género, la banda más célebre dentro del panorama del metal progresivo. En su música muestran influencias directas de los padres del rock progresivo, como los antes nombrados Yes, con quienes incluso estuvieron de gira.

⁹ El término *djent* es aún motivo de debate para los conocedores del género. Existe una discusión sobre si debería aplicarse solo a la sonoridad a la que hace referencia (surgida del uso del *palm muting* en una guitarra distorsionada) o si, en realidad, se debería hablar de un subgénero del metal progresivo en el que se adscribiría a todas las bandas que hacen un uso frecuente de esa sonoridad junto con otras características como la utilización de patrones rítmicos más elaborados, polirritmias, etcétera.

¹⁰ Las variaciones, sean de carácter tímbrico o rítmico, son –precisamente– características definitorias del metal progresivo.

En la figura 6 podemos ver un ejemplo de esa serie de 16 unidades articulada de forma asimétrica. Si bien es cierto que, siguiendo en la línea académica, un 16/8 pensado de forma divisiva se podría corresponder con un 4/4, en este caso observamos como los acentos forman una métrica 2232232 que se corresponde mucho mejor con una lógica de bicronía larga-breve, quedando distribuida así: B-B-L-B-B-L-B.



Figura 7. Fragmento de “Fraccions”. Transcripción amalgámica y aksak (3:17 – 3:40).

En este otro ejemplo presentamos una serie de 12 unidades articulada con una métrica 32232, que en la lógica aksak seguiría un patrón L-B-B-L-B.

Como complemento a las transcripciones realizadas de ciertos fragmentos de “Fraccions”, hemos creado una tabla que recoge el eje temporal de la canción con sus cambios de compás siguiendo la lógica amalgámica y que, además, contempla su distribución en unidades largas y breves.

Tiempo	Distribución subdivisiones	Distribución larga - breve
0:00 – 0:28	2 – 2 – 3 Compás: 7/8	B – B – L
0:28 – 1:14	2 – 2 – 3 – 2 – 2 – 3 – 2 Compás: 7/8+5/8+2/8 (4/4)	B – B – L – B – B – L – B
1:14 – 1:30	2 – 2 – 3 – 2 – 2 – 3 – 2 Compás: 7/8+5/8+2/8 (4/4)	B – B – L – B – B – L – B
1:30 – 2:02	Compás: 8/8	
2:02 – 2:34	2 – 2 – 3 – 2 – 2 – 3 – 2 Compás: 7/8+5/8+2/8 (4/4)	B – B – L – B – B – L – B
2:34 – 2:49	2 – 2 – 3 – 2 – 2 – 3 – 2 Compás: 7/8+5/8+2/8 (4/4)	B – B – L – B – B – L – B
2:49 – 3:17	2 – 2 – 3 Compás: 7/8	B – B – L
3:17 – 3:40	3 – 2 – 2 3 – 2 Compás: 7/8 + 5/8	L – B – B – L – B
3:41 – 3:46	3 – 3 – 2 – 2 – 2 Compás: 12/8	L – L – B – B – B
3:46 – 3:52	3 – 2 – 2 3 – 2 Compás: 7/8 + 5/8	L – B – B – L – B

3:52 – 3:57	3 – 3 – 2 – 2 – 2 Compás: 6/8	L – L – B – B – B
3:57 – 4:04	3 – 3 – 3 – 3 – 2 – 2 – 3 – 3 – 3 – 3 Compás: 12/8 + 4/8 + 12/8	L – L – L – L B – B L – L – L – L
4:04 – 4:57	3 – 3 – 3 – 3 – 2 – 2 Compás: 12/8 + 4/8	L – L – L – L – B – B

En el siguiente tema analizado, “*Schism*” de Tool, vemos, al igual que en el de Soen, variaciones rítmicas entre series de 12, 13, 9, 16 unidades.



Figura 8. Fragmento de “*Schism*”. Transcripción amalgámica y aksak. (0:14 – 1:20).



Figura 9. Fragmento de “*Schism*”. Transcripción amalgámica y aksak. (2:01 - 2:17).

En las figuras 8 y 9 podemos ver las métricas más comunes dentro de este tema: series de 12 y 13 unidades agrupadas en 23223 y 33223 respectivamente.

Al igual que presentamos en el tema de Soen, en el caso de “*Schism*” también hemos confeccionado una tabla con todos los datos sobre las secciones y la métrica en la canción.

Tiempo	Distribución subdivisiones	Distribución larga - breve
0:00 - 0:13	3 - 3 - 3 - 3 - 3 ... / 3 - 3 - 3 - 3 - 3 ... Compás: 3/8	L
0:14 - 0:40	2 - 3 2 - 2 - 3 Compás: 5/8 + 7/8 (6/4)	B - L B - B - L
0:40 - 1:07	2 - 3 2 - 2 - 3 Compás: 5/8 + 7/8 (6/4)	B - L B - B - L
1:07 - 1:20	2 - 3 2 - 2 - 3 Compás: 5/8 + 7/8 (6/4)	B - L B - B - L
1:20 - 1:34	3 - 3 - 2 - 2 - 3 Compás: 6/8 + 7/8	L - L B - B - L
1:34 - 2:01	2 - 3 2 - 2 - 3 Compás: 5/8 + 7/8 (6/4)	B - L B - B - L
2:01 - 2:17	3 - 3 - 2 - 2 - 3 Compás: 6/8 + 7/8	L - L B - B - L
2:18 - 2:29	2 - 2 - 2 - 2 - 2 - 2 Compás: 6/4	B
2:30 - 3:00	2 - 3 2 - 2 - 3 Compás: 5/8 + 7/8 (6/4)	B - L B - B - L
3:00 - 3:12	3 - 3 - 2 - 2 - 3 Compás: 6/8 + 7/8 (13/16)	L - L B - B - L
3:13 - 3:29	2 - 2 - 3 Compás: 7/8	B - B - L

3:30 - 5:05	3(x3) - 3(x7) - 2 - 2 - 2 Compás: 3/8 + 6/8	L - L - L B - B - B
5:05 - 5:21	3 - 3 - 3 - 3 2 - 2 (2 - 2) Compás: 12/8 + 4/8 (4/4)	L - L - L - L B - B (B - B)
5:21 - 5:40	3 - 3 - 3 - 3 3 - 2 - 2 Compás: 12/8 + 7/8	L - L - L - L L - B - B
5:41 - 6:00		
6:00 - 6:24	2 - 3 2 - 2 - 3 Compás: 5/8 + 7/8 (6/4)	B - L B - B - L
6:24 - 6:41	3 - 3 - 2 Compás: 8/8	L - L - B

Tras analizar estos ejemplos del rock y metal progresivos, podemos ver que efectivamente existe una línea trazada con características rítmicas que une estas músicas no solo entre sí, sino también con la música tradicional y académica.

Conclusiones

Hemos comprobado que la escritura propia del lenguaje musical occidental puede no resultar adecuada a la hora de representar algunas de las características rítmicas en las músicas tradicionales y populares urbanas. Estas dificultades en la representación gráfica de los ritmos asimétricos nos conducen a una hipótesis: la lógica detrás de la construcción de los compases asimétricos en la música popular se acerca más a la teoría de la bicronía (dos unidades, larga – breve) que a las teorías de la música académica occidental. Como hemos visto, dicha hipótesis ya se constató en el caso de la música tradicional gracias a etnomusicólogos como Stoïn, Brăiloiu, Cler o Fracile. Sin embargo, sigue siendo una cuestión inexplorada en el ámbito de la música popular urbana.

A la hora de representar gráficamente el ritmo asimétrico, el peso de la tradición académica occidental y su modelo amalgámico sigue funcionando como estándar. En una música como la popular urbana, cuya transmisión funciona a partir de la denominada oralidad de segundo grado, la partitura no representa para nada un modelo de transmisión como en la música académica, siendo su presencia más bien anecdótica. No obstante, en ausencia de otros modelos de representación gráfica, cualquier aproximación académica al ritmo asimétrico –ya sea en el ámbito del jazz o en el del rock y sus derivados– tiende a encorsetarse bajo los modelos de

escritura decimonónicas cuyas contradicciones hemos discutido ya.

A partir de los análisis presentados en este artículo, se pretende reflexionar sobre la idoneidad del modelo amalgámico para representar gráficamente determinadas organizaciones rítmicas, sobre todo, en aquellas cuyo proceso de creación queda totalmente desvinculado de la partitura. Si bien para ciertos casos, la asimetría puede ser definida a través de un principio acumulativo de grupos no simétricos pero que no siguen una lógica cíclica como en los *aksak*, en los casos cuyo modelo métrico sí se asimila al *aksak*, parecer mucho más que razonable optar por un modelo de lógica bicrona y no amalgámica.

Bibliografía

- Bartók, Bela. 1979. *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Brăiloiu, Constantin. 1951. "Le rythme Aksak". *Revue de Musicologie* 33 (99, 100): 71-108.
- Butler, Mark J. 2006. *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Cler, Jérôme. 1994. "Pour une théorie de l'aksak". *Revue de Musicologie* 80 (2): 181-210.
- Covach, John. 1997. "Progressive Rock, 'Close to the Edge', and the Boundaries of Style". En Covach, John y Graeme Boone. *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, pp. 3-32. Oxford: Oxford University Press.
- Emerson, Keith. 2009. *Meeting Mr. Brubeck again*. <http://www.keithemerson.com/MiscPages/2009/20090924-DaveBrubeck.html> [consulta: 10 de noviembre de 2014].
- Everett, Walter. 2000. "Confessions from Blueberry Hell, or Pitch Can Be a Sticky Substance". En Everett, Walter. *Expression in Pop-Rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays*, pp. 269-345. New York: Garland.
- Fracile, Nice. 2003. "The "Aksak" Rhythm: A Distinctive Feature of the Balkan Folklore". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44 (1, 2): 197-210.
- Hasty, Christopher. 1997. *Meter as Rhythm*. Oxford: Oxford University Press.
- Headlam, David. 1997. "Blues Transformations in the Music of Cream". En Covach, John y Graeme Boone. *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, pp. 59-92. New York: Oxford University Press.
- Krebs, Harald. 1999. *Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology.
- Pieslak, Jonathan. 2007. "Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah". *Music Theory Spectrum* 29: 219-245.
- Prato, Paolo. 1998. "Análisis sociológica del consumo di musica registrados". En Silva, Francesco y Giovanni Ramello (eds.). *Del vinile a Internet: economia della musica tra tecnologia e diritti*, pp. 125-158. Turín: Fundación Giovanni Agnelli.
- Roeder, John. 1998. "Review of Christopher F. Hasty, *Meter as Rhythm* New York and Oxford: Oxford University Press, 1997". *Music Theory Online* 4 (4).

<http://www.mtosmt.org/issues/mto.98.4.4/mto.98.4.4.roeder.html> [consulta: 10 de noviembre de 2014].

Rothstein, William. 1990. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer.

Sadie, Stanley (ed.). 1980. "Rhythm". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21, pp. 286-287. London: Macmillan Publishers Ltd.

Stöin, Vasili. 1927. *Grundriss der Metrik und der Rhythmik der bulgarischen Volksmusik*. Sofía: s/e.

Toussaint, Godfried. 2013. *The Geometry of Musical Rhythm: What Makes a "Good" Rhythm Good?* London: CRC press.

Discografía

Brubeck, Dave. 1959. "Blue Rondo a la Turk". En *Time Out*. Columbia.

Dream Theater. 2002. "The test that stumped them all". En *Six Degrees of Inner Turbulence*. Elektra.

Ellis, Don. 1966. "33 222 1 222". En *Live at Monterey*. Columbia.

_____. 1967. "Turkish Bath". En *Electric Bath*. Pacific.

_____. 1969. "Bulgarian Bugle". En *The New Don Ellis Band Goes Underground*. Columbia.

Emerson, Lake & Palmer. 1970. "Rondó". En *Live at the Isle of Wight Festival*. Sanctuary Records.

Karlov, Boris. 2006. "Gankino Horo". En *The Great Accordionists*. KVZ Music.

McLaughlin, John. 1971. "Follow Your Heart". En *My Goal's Beyond*. Douglas Records.

Oldfield, Mike. 1971. "Tubular Bells". En *Tubular Bells*. Virgin.

Shavarsh Bardezbanian, Alan. 2007. "Sedi Donka". En *Oud Masterpieces*. ARC.

Soen. 2012. "Fractions". En *Cognitive*. Icarus.

Tool. 2001. "Schism". En *Lateralus*. Volcano.

Yes. 1983. "Changes". En *90125*. Atco Records.

Zappa, Frank. 1979. "Outside Now". En *Joe's Garage*. Zappa Records.



Biografía / Biografia / Biography

Alba González Fuentes es Licenciada en violín y en traducción e interpretación. Ha finalizado el Máster en Musicología, Educación Musical e Interpretación de la Música Antigua en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Actualmente cursa el Máster en Formación de Profesorado y el Doctorado en Musicología, con un proyecto de tesis centrado en el estudio de la música popular urbana. Trabaja como profesora en la escuela Taller de Música de Gavà (Barcelona) y como traductora autónoma, además de colaborar con la fundación Mozilla.

Jordi Roquer González es Profesor del Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), donde imparte las asignaturas de Músicas y culturas y Etnomusicología. Además, es Profesor en Medios Audiovisuales del TecnoCampus Mataró-

Maresme (UPC), en las asignaturas Audio y sonorización y Grabación y postproducción de audio. Es Licenciado en Etnomusicología por la ESMUC (Escuela Superior de Música de Catalunya) y posee un Máster en Musicología por la UAB. Forma parte de los grupos de investigación MUSC (Músicas en las Sociedades Contemporáneas, UAB) y del SSIT (Silencio, Sonido, Imagen y Tecnología, TC-UPC) en los que desarrolla una investigación pluridisciplinar sobre las relaciones entre música y tecnología. Como músico y productor ha grabado una veintena de discos entre trabajos para artistas de pop (El Tercer Hombre, Manu Guix, Nubla) teatro musical (Grease, Hair, Little Shop of Horror) y cine (Noche de Fiesta, Trash, La leyenda del innombrable).

Cómo citar / Como citar / How to cite

González Fuentes, Alba y Jordi Roquer González. 2016. “Amalgama vs. aksak. Sobre la conceptualización del ritmo asimétrico en la música popular urbana”. *El oído pensante* 4 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].