

Análisis de la canción popular colombiana El Camino De La Vida

“Las cosas siempre han sido así”

Bernardo Cardona

bernardo@artes.udea.edu.co

Compositor y guitarrista. Es egresado de la Universidad de Antioquia y adelanta estudios de maestría en composición en la Universidad EAFIT. Docente en ambas universidades. Ha recibido premios y menciones en concursos nacionales de composición. Sus obras son interpretadas por importantes músicos y agrupaciones y han sido grabadas por el Ministerio de Cultura y la Universidad de Antioquia. Con el Fondo Editorial Universidad EAFIT publicó Cinco piezas costeñas para guitarra. Ha participado como guitarrista solista y de cámara con la Orquesta Sinfónica Venezuela y la Orquesta Filarmónica de Medellín.

Resumen

Este artículo emprende un análisis de la canción popular colombiana *El camino de la vida* siguiendo el modelo metodológico desarrollado por Philip Tagg para el estudio del sentido en las músicas populares. Para llevar a cabo dicho análisis se siguen ciertos pasos: en primer lugar se desglosan los elementos musicales significativos (musemas) y se comparan con elementos similares presentes en otras músicas. Con ayuda del material de comparación se establecen campos de asociación extramusical que pueden ser verbales, visuales, psicológicos e ideológicos, entre otros. Posteriormente se identifican los modelos del proceso musical de la canción y se precisa cómo se articulan dichos modelos con los procesos extramusicales contenidos en la misma. Con base en los anteriores hallazgos el artículo propone una red de significaciones contenidas en la música de la canción. En suma, el artículo plantea cómo funcionan ciertos mecanismos mediante los cuales la música de *El camino de la vida* consigue afectar modelos mentales en sus oyentes y cuáles son las significaciones que se pueden atribuir a dichas afectaciones.

Abstract

This article undertakes an analysis of the Colombian song *El camino de la vida* after the methodological model developed by Philip Tagg for the study of meaning in popular music. Carrying out such analysis requires following certain steps: break down the significant musical elements (musemas) and compare them with similar elements found in other music samples.

Using the comparison material, establish extra-musical fields of association that can be verbal, visual, psychological and ideological, among others. Then identify patterns of musical processes in the song to specify how they articulate with patterns of extra-musical processes contained in the piece. Based on these findings the article proposes a network of meanings in the music of the song. In short, the article discusses how is the operation of certain mechanisms by which the music of *El camino de la vida* affects mental models on the listeners, and what are the meanings that can be attributed to such affectations.

Palabras Clave

Canción popular, significado musical, significado extra-musical, musema.

Keywords

Popular song, musical meaning, extra-musical meaning, museme.

Artículo recibido el 19 de Octubre y aprobado por el comité el 10 de Noviembre de 2010

**Análisis de la canción popular colombiana
El Camino De La Vida**

“Las cosas siempre han sido así”

Bernardo Cardona

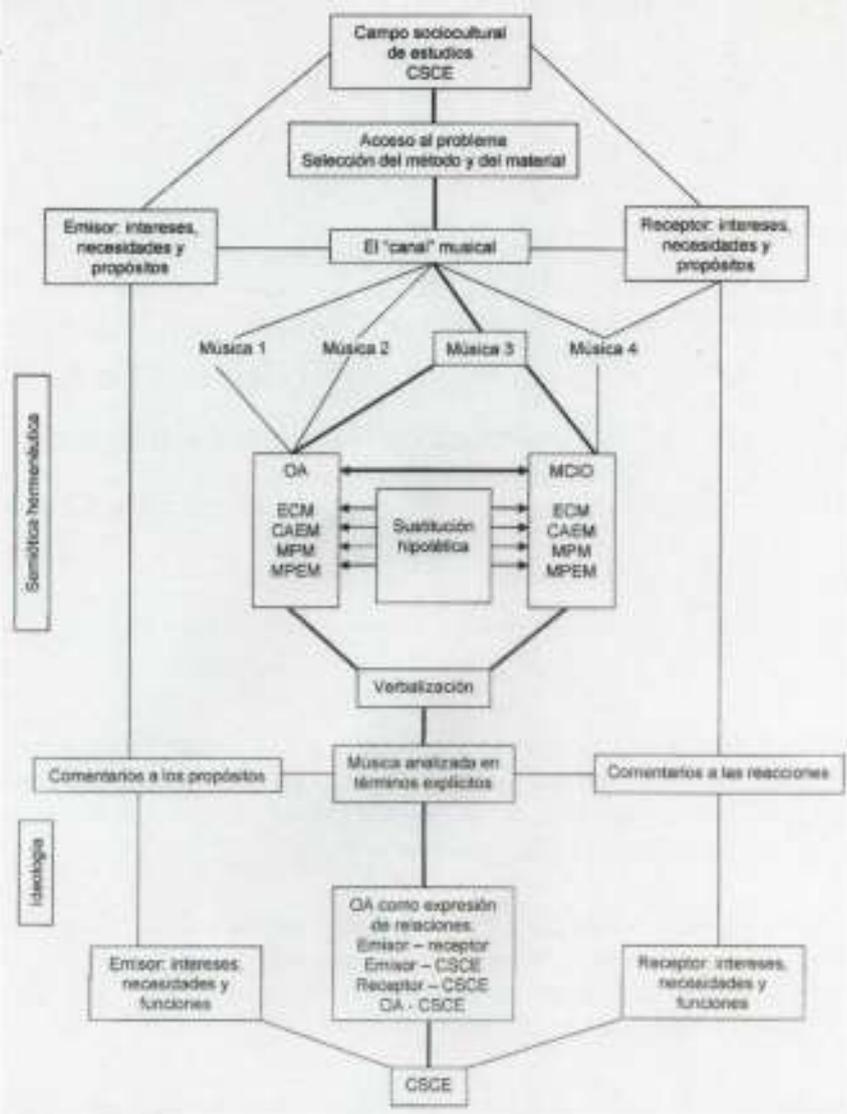
Siguiendo el derrotero trazado por el musicólogo británico Philip Tagg, este artículo hará un breve análisis de una de las canciones colombianas más populares. *El camino de la vida* (vals de Héctor Ochoa), la cual aparece reseñada en la página electrónica del propio compositor así:

Esta obra fue seleccionada en 1991 por votación nacional como la “Canción más bella de Colombia”, distinción que fue superada cuando en 1999 fue elegida también por elección popular como la “Canción del siglo XX en Colombia” (Biografía de Héctor Ochoa, s.f.).

La selección de esta canción obedece a varias razones: es ampliamente difundida y reconocida, es apreciada por un amplio grupo de personas, es incluida con frecuencia en selecciones antológicas comerciales de canciones emblemáticas colombianas y fue compuesta hacia finales del siglo veinte por un músico urbano.

Como ya se dijo, el artículo tomará como base el modelo analítico de Tagg. A continuación presentamos el diagrama tomado del artículo *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice* (Tagg, 1982, p.46). La traducción del original inglés es del autor.

Figura 1. Modelo metodológico de Tagg para el análisis del *afectar* (influir, conmover) en la música popular.



OA: Objeto del Análisis

MCIO: Material de Comparación Inter-Objetivo

SH: Sustitución Hipotética

ECM: Elementos del Código Musical

CAEM: Campos de Asociación Extramusical

MPM: Modelos del Proceso Musical

MPEM: Modelos del Proceso Extra- Musical

CSCE: Campo Socio-Cultural de Estudios

AO: *Analysis Object*

IOCM: *Interobjective Comparison Material*

HS: *Hypothetical Substitution*

IMC: *Items of Musical Code*

EMEA: *Extramusical Fields of Association*

PMP: *Patterns of Musical Process*

PEMP: *Patterns of Extramusical Process*

SCFS: *Sociocultural Field of Study*

Música 1: Música como concepto

Music as conception

Música 2: Música como notación

Music as notation

Música 3: Música como objeto sonoro

Music as sounding object

Música 4: Música como percepción

Music as perception

Las partes más importantes de este modelo de análisis son:

1. Una lista de confrontación de los parámetros de expresión musical.
2. El establecimiento de musemas (unidades mínimas de expresión) y combinaciones musémicas por medio de la comparación interobjetiva.
3. El establecimiento de relaciones figura/fondo (melodía/acompañamiento).
4. El análisis transformacional de frases melódicas.
5. El establecimiento de patrones del proceso musical y su relación con eventuales patrones en procesos extramusicales.
6. La proposición de conclusiones por medio de la sustitución hipotética.

A manera de resumen del procedimiento de análisis: se tratará de encontrar cuáles son los componentes musicales de la canción (aspectos de tiempo, altura, densidad, textura, orquestación y relación con el texto literario, entre otros). Con estos componentes desglosados, se establecerán los musemas y las combinaciones musémicas relevantes, así como las relaciones entre la melodía y su acompañamiento (y por supuesto el significado de dicha relación). El análisis transformacional de las frases melódicas tiene como objeto encontrar cuáles son los componentes relevantes para el mensaje y la significación de la canción. Así se podrán encontrar patrones del proceso musical que puedan ser asociados a patrones de procesos extramusicales. Con la sustitución hipotética se puede averiguar cuáles componentes están presentes en otras canciones de corte similar, además de otros detalles que sirvan para sacar conclusiones generales.

Para llevar a cabo este análisis no necesariamente se abordarán todos y cada uno de los aspectos del modelo. Esto por razones de espacio, así como por las características de nuestro OA. Por ejemplo no se tendrá en cuenta una versión fonográfica en particular, de las muchas que existen, de modo que no serán relevantes aspectos tímbricos ni vocales específicos.

Tagg ha llegado a conclusiones muy interesantes sobre las asociaciones verbales, las visuales y sobre cómo se afecta el oyente promedio al escuchar músicas estereotipadas. Ciertos eventos musicales tienen la capacidad de obrar en el inconsciente colectivo; se puede decir que los clichés musicales pueden revelarnos características sociológicas e ideológicas del público receptor de las músicas populares.

El propósito del análisis a desarrollar es encontrar relaciones y contrastes entre las formas de construcción de las distintas piezas, así como tratar de establecer una suerte de glosario musical (muy somero, eso sí) que dé cuenta técnicamente de ciertas convenciones y de cómo éstas funcionan en nuestros estereotipos musicales. Del mismo modo se buscarán algunas relaciones que puedan

establecerse entre dicho vocabulario musical y aspectos extramusicales como lo sociológico, lo ideológico y lo cultural (en el sentido amplio de la palabra).

El objeto de análisis

En el año 1992 se realizó un concurso radial patrocinado por la emisora Radio Cadena Nacional (RCN) para que los oyentes eligieran la mejor y más bella canción colombiana. La elegida por el público fue *El camino de la vida* (Fandiño, 1999:16). La misma emisora realizó en 1999 un concurso similar para elegir la canción colombiana del siglo veinte y *El camino de la vida* fue de nuevo la ganadora (*Biografía de Héctor Ochoa, s.f.*).

En ambos concursos las canciones más votadas pertenecen a una categoría que Fandiño llama "canciones colombianas de antología": *Pueblito viejo, La piragua, Espumas, Las acacias, Luna roja, La ruana, Navidad negra, El sanjuanero, Soy colombiano, Yo también tuve veinte años, Los guadales, Hurí, Oropel*, entre otras.

Dichas canciones son de uso corriente en reuniones familiares (celebraciones, matrimonios, cumpleaños) y en eventos colectivos (fiestas patrias, ferias regionales, certámenes deportivos internacionales). También son usadas con frecuencia en contextos institucionales (colegios, empresas). Usadas así, cumplen la función de servir de referentes de identidad, de unidad, de valores y de conducta. Hay una intención ideológica en sus textos:

[...] tienen usualmente proposiciones en sus letras que parecen apoyarse sobre plausibles criterios de verdad basados en el sentido común, en hechos aparentemente indiscutibles y en probables valores básicos universales (Fandiño, 1999: 14).

Se puede decir que la musicalización de estos textos contiene también una carga ideológica. Las construcciones musicales empleadas en las canciones mencionadas son coherentes con sus construcciones literarias: dicha coherencia está presente desde el plan general hasta los componentes básicos. Este artículo se centrará en *El camino de la vida* para tratar de descubrir cuáles son, y cómo funcionan las construcciones musicales que expresan el contenido ideológico del texto literario.

El camino de la vida es un vals. Sus antecedentes más afines son ciertos vales cantados como *Pueblito viejo* y *Cenizas al viento* (de José A. Morales) y *Llamarada* y *Oropel* (de Jorge Villamil). Para resumir el contenido ideológico de la canción, tomaremos algunos apartes del Análisis de las estructuras ideológicas del discurso en la canción "*El camino de la vida*" (Fandiño, 1999: 195-196).

Actitudes

- Vida = camino de etapas (situaciones)
- Madre = ángel protector y benefactor

- Juventud = etapa definitiva, cándida, emancipadora y reveladora
- Amor = manantial puro, dulce y ensoñador
- Pareja = unión de dos seres para formar un hogar
- Matrimonio = signo de origen y aprobación divina del hogar y la pareja
- Esfuerzos = lucha de los padres por el bienestar de los hijos
- Hijos = extensión, alegría y frutos de los padres
- Deseo = compartir la vejez en compañía del ser amado

Opiniones

- Lo pasajero de la niñez
- Unión en pareja por fe y esperanza
- La partida de los hijos (algo negativo como momento de pena y soledad)
- La vejez como etapa para compartir y convivir con la pareja después de la partida de los hijos
- Dolor y alegría como esencia permanente de la vida

Esterotipos

- Modelo de familia ejemplar (padres e hijos creciendo y luchando juntos)
- Modelo de pareja (unión por amor hasta la vejez)
- Modelo de matrimonio (símbolo de bendición)
- Modelo de vejez (etapa negativa de soledad, falta de compañía)

Modelo de Contexto

- Música Colombiana, Canción popular, Parte de un LP, Estudio, Medellín, Colombia. 1983.
- Compositor: Héctor Ochoa
- Emisor: Hombre, Adulto, Blanco, Esposo, Padre, Conservador, Católico, Costumbrista, Progenista (sic).
- Receptores: distintas clases, gustosos de música colombiana.

Fandiño hizo una serie de entrevistas para conocer las actitudes y opiniones de los entrevistados sobre los tópicos de la canción, antes y después de escucharla. Esto con el fin de rastrear las posibles influencias del texto en el receptor. El análisis reveló que la canción sí parece activar o provocar ciertas modificaciones o ajustes en los modelos mentales de sus escuchas (Fandiño, 1999: 181):

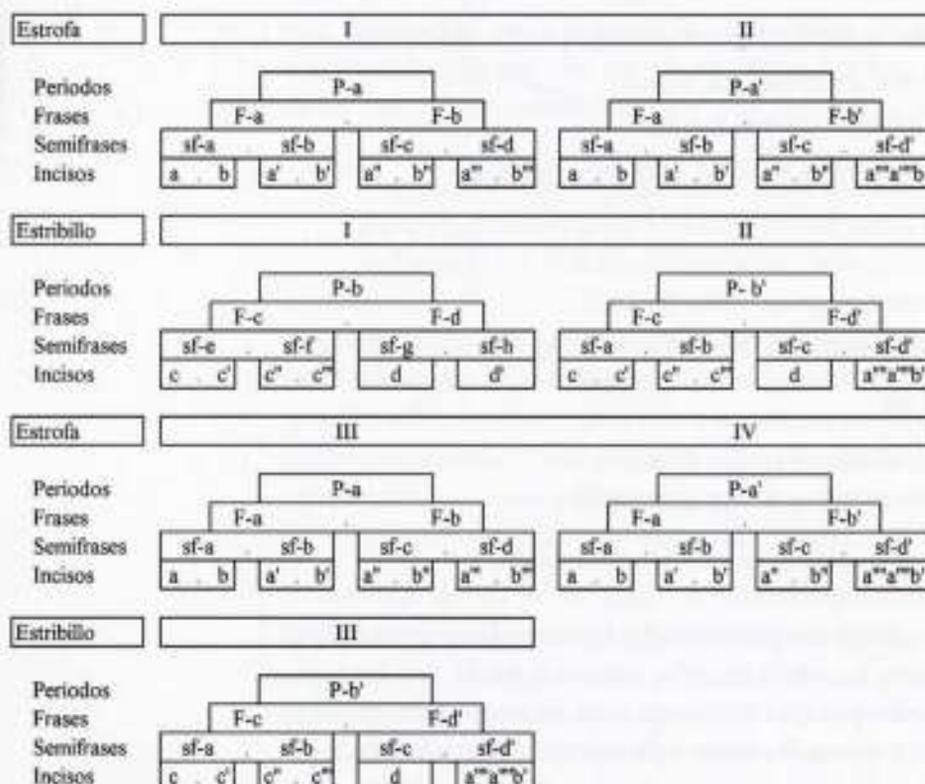
En suma, la canción parece ser un discurso ideológico persuasivo para motivar que busque incitar en sus escuchas el pensar y considerar la posibilidad de tener, formar y experimentar una vida a través de los distintos momentos y eventos de la familia y eventualmente lograr que los receptores tomen un comportamiento (fe, amor, alegría, esperanza, dolor, esfuerzos, compañía) y realicen una acción social específica (formar un hogar y tener hijos).

Uno de los capítulos de la monografía se titula *Música: código sonoro persuasivo*. En él su autor menciona algunas características generales que hacen que esta canción sea musicalmente persuasiva, si el término cabe. Provisto de herramientas más especializadas, este artículo tratará de desentrañar los códigos musicales presentes en la canción. Comenzaremos haciendo una inspección general.

Figura 2. Estructura musical de El camino de la vida.

Forma

La estructura de la canción (sin tener en cuenta las partes instrumentales: introducción e interludios) corresponde a la métrica del texto:



Aspectos rítmicos

La canción es un vals andino cantado. Su tempo es moderado; aunque su marcación metronómica está en un rango de tempo aparentemente rápido (140 - 160 pulsos por minuto), la superficie rítmica, con una figuración máxima de dos corcheas por pulso, arroja un valor entre 280 y 320 eventos por minuto. La estructura rítmica de la melodía es iterativa. Los cuatro versos de la primera estrofa y los tres primeros de la

segunda tienen la misma figuración, con dos incisos por cada semifrase (Ej. 1a)¹, mientras que el verso conclusivo de la segunda estrofa presenta tres incisos, combinando las figuraciones ya usadas (Ej. 1b). En el estribillo aparecen tres figuraciones: la primera, que emplea dos incisos, se repite dos veces (Ej. 1c) y la segunda, de un solo inciso, también se repite dos veces (Ej. 1d). La terminación del segundo estribillo es igual a la de la segunda estrofa, excepto por el tercer inciso (Ej. 1e).

Ejemplo 1²

a.

b.

c.

d.

e.

1. Como es de uso en la canción popular los cantantes hacen realizaciones rítmicas muy complejas de transcribir. En este caso en particular suelen variar los incisos conclusivos.

2. Las ligaduras demarcan las cesuras de los versos.

Con estas cinco figuraciones está construida toda la canción.

Aspectos melódicos

En las estrofas prima el movimiento por grado conjunto (Ej. 2a), con la presencia de algunos movimientos en intervalos de tercera y cuarta. El estribillo presenta la semifrase inicial en arpeggios sobre la triada (Ej. 2b) y la semifrase terminal en descenso por grado conjunto y con la recurrencia de las apoyaturas (Ej. 2c). La sección de los estribillos cierra como la segunda estrofa, pero en el tercer inciso aparece un salto de octava, más conclusivo.

Ejemplo 2

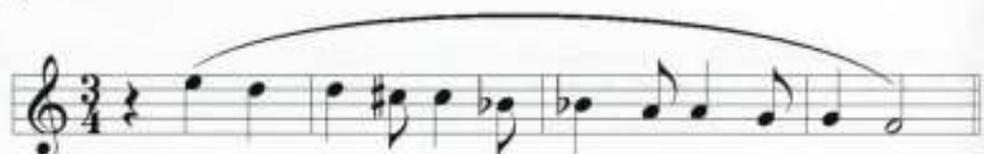
a.



b.



c.



d.



Aspectos armónicos

A continuación se presenta el cifrado básico de la canción. El ejemplo está en La menor por convención arbitraria, puesto que las versiones pueden estar en cualquier tonalidad. Los acordes mayores y dominantes se escribirán con mayúscula inicial, los acordes menores en minúsculas:

- Estrofa I	la	la	re	re	Sol7	Sol7	Do	Do
	La7	La7	re	re	Fa	Fa	Mi7	Mi7
- Estrofa II	la	la	re	re	Sol7	Sol7	Do	Do
	La7	La7	re	re	la	Mi7	la	la
- Estribillo I	Mi7	Mi7	la	la	Sol7	Sol7	Do	Do
	La7	La7	re	re	Sol7	Sol7	Do	Do
- Estribillo II	Mi7	Mi7	la	la	Sol7	Sol7	Do	Do
	La7	La7	re	re	la	Mi7	la	la

- Estrofa III	la	la	re	re	Sol7	Sol7	Do	Do
	La7	La7	re	re	Fa	Fa	Mi7	Mi7
- Estrofa IV	la	la	re	re	Sol7	Sol7	Do	Do
	La7	La7	re	re	la	Mi7	la	la
- Estribillo III	Mi7	Mi7	la	la	Sol7	Sol7	Do	Do
	La7	La7	re	re	la	Mi7	la	la

Los acordes empleados, según su función tonal, son:

i, iv, V⁷, v⁷, III, v⁷, iv y VI

Se puede observar que el cambio armónico sucede casi en su totalidad en los tiempos fuertes, cada dos compases.

Textura y orquestación

La instrumentación más usada consiste en dos voces masculinas cantando al unísono, a la octava y/o en terceras y sextas paralelas. Las voces son acompañadas por dos guitarras, una encargada del soporte rítmico-armónico:

Ejemplo 3



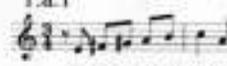
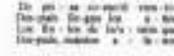
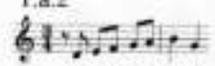
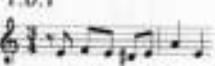
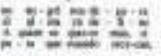
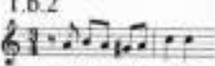
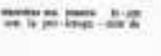
Y la otra encargada de las melodías en la introducción y en los interludios. Dichas melodías son casi siempre imitaciones y variaciones tomadas de las melodías del estribillo.

Algunas grabaciones tienen además bajo eléctrico.

Musemas

Para hacer el análisis de los musemas se tratará de encontrar el material más parecido al de nuestro OA. Habrá ejemplos en cuya superficie no se evidencian las similitudes, aunque la estructura subyacente es la misma. Todas las canciones populares están transcritas en *la menor* con el fin de facilitar la comparación. Los musemas de *El camino de la vida* se establecerán anclados al texto literario para facilitar la detección de los campos de asociación extramusical (CAEM).

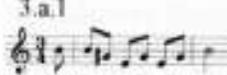
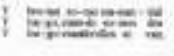
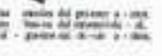
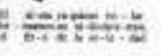
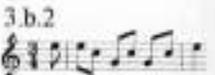
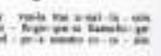
Tabla de musemas

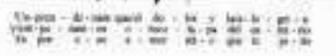
1.a.1   1.a.2   1.b.1   1.b.2  

1.c  

2.a.1   2.a.2   2.b.   2.c  

2.d   2.e  

3.a.1   3.b.1   3.a.2   3.b.2  

4.a   4.b  

5.

i | iv | V^{\flat} | III | I | iv

A continuación se hará presentación del Material de Comparación Inter-Objetivo (MCIO) que pueda ser aplicable a los musemas de *El camino de la vida*.

Musema 1.a

El gesto inicial de la canción aparece en muchas piezas musicales, tanto de la tradición europea como de la música popular latinoamericana. En particular, la influencia de Liszt y Chopin sobre los compositores latinoamericanos de finales del siglo XIX y principios del XX es evidente. Sin duda este *melos* se transmitió a la canción popular, aunque no tan elaborado en sus diseños; de hecho, la canción popular debe ser fácil de cantar. El primer MCIO es precisamente de Chopin.

Ejemplo 4. F. Chopin. *Valse Op.69 No.2*



Aunque el movimiento no es idéntico al de nuestro OA, la estructura es la misma: un ascenso anacrúsico desde el quinto grado hasta el tercero del acorde de tónica menor, seguido de un descenso hasta la fundamental.

Dicho gesto está presente también en la introducción de *Damisela encantadora* de Ernesto Lecuona.

Ejemplo 5. Ernesto Lecuona. *Damisela encantadora*



Este fragmento funciona perfectamente como una sustitución donde se cambia el tempo, la articulación y se agrega una nota de paso, por lo demás es igual al musema 1.a.1.

Otros ejemplos instrumentales que se pueden mencionar son *La gata golosa* de Fulgencio García y el *Vals venezolano No.2* de Antonio Lauro. Son incontables las piezas latinoamericanas que comienzan con este mismo gesto.

Veamos ahora dos vales cantados:

Ejemplo 6. Alfonso Esparza. *Rondalla*



Ejemplo 7. José A. Morales. *Pueblito viejo*



Estas muestras son las que tienen más semejanzas musicales con nuestro OA. Sin embargo son muchas más las que tienen en común el impulso rítmico, el movimiento interválico o la armonía acompañante. Por ahora anotemos los textos encontrados:

De prisa como el viento, los días y las noches, En esta noche clara, Mirando que la luna, Lunita consentida.

Musema 1.b

Ejemplo 8. F. Chopin. *Valse Op.64 No.2*

Por razones de claridad, en este ejemplo se ha conservado sólo el material similar al del musema 1.b.1. Aquí también la estructura es común: la quinta del acorde con bordadura superior e inferior de semitono y salto a la fundamental.

Los siguientes ejemplos toman, ya sea la doble bordadura o el salto entre quinta y fundamental del acorde menor.

Ejemplo 9. E. Lecuona. *Damisela encantadora*

Por tus o - ja - zos ne - gros lle - nos de/a - mor
Si me qui - sie - ras fi - gu - ri - na de/a - beil

Ejemplo 10. Luis Aguirre Pinto. *Reminiscencias*

Y/a - ho - ra son tus o - jos
Que/a - ún es - tan mis o - jos

Ejemplo 11. Luis Aguirre Pinto. *Reminiscencias*

Fue - ron los o - jos tu - yos
Qué de re - mi - nis - cen - cias

Ejemplo 12. Jaime R. Echavarría. *Cuando voy por la calle*



Y ca - da vez que pien-so/en tu dul - zu - ra
Y/em - pie-zo/a re - vi - vir en mi me - mo - ria

Los siguientes ejemplos son tomados de un bolero

Ejemplo 13. Jaime R. Echavarría. *Llévame de la mano*



Tu ma-no que'al des-cui-do me'o pri - mió
y yo no sé vi-vir si tú no'es - tás

Ejemplo 14. Jaime R. Echavarría. *Llévame de la mano*



Hi - cis-te que cam - bia-ra la ra-zón

Ejemplo 15. Jaime R. Echavarría. *Llévame de la mano*



Pue - da/en-con-trar la di-cha jun-to/a ti

Veamos qué se encuentra en los textos.

Un ángel nos depara, mientras sus manos tejen, el alma ya define, por tus ojazos, si me quisieras figurina de abril, y ahora son tus ojos, que aún están mis ojos, fueron los ojos tuyos, qué de reminiscencias, y cada vez que pienso, y empiezo a revivir, tu mano que al descuido me oprimió, y yo no sé vivir si tú no estás, hiciste que cambiara la razón, pueda encontrar la dicha, por una y otra vez, si llego a la vejez.

Musema 2

El ECM más importante en este musema es la apoyatura de cierre musical. Son incontables los ejemplos de canciones que presentan este tipo de ECM: *Damisela encantadora* de E. Lecuona. *Los guaduales* y *Oropel* de J. Villamil, *Cuando voy por la calle* y *Amor* de J. R. Echavarría, *Cenizas al viento* y *Ojalá no crecieras* de J. A. Morales, por mencionar sólo unos pocos. Pero no todos estos materiales coinciden en cuanto al grado utilizado para la apoyatura. De modo que se presentarán los ejemplos que contengan más similitudes con nuestro OA.

Ejemplo 16. J. R. Echavarría. *Cuando voy por la calle*

a.

la re

Cuan - do voy por la ca - lle
Cuan - do es - cu - cho en la no - che

b.

Sol 7 Do

al - gu - na me - lo - di - a

c.

la re

me lle - no de a - de - gri - a
qué co - sas no da - ri - a

Estos casos corresponden -en cuanto al acorde y a los grados utilizados en las distintas apoyaturas- a los musemas 2.a. Así mismo se comporta el siguiente ejemplo

Ejemplo 17. Armando Manzanero. *Adoro*

$\text{♩} = 72$ Estilo swing

la re Sol 7 Do

A - do - ro la ca - lle en que nos vi - mos — la no - che en que nos co - no - ci - mos —

El siguiente ejemplo corresponde al musema 2.b

Ejemplo 18. José Barros. *Pesares*

La 7 re

Mi vi - da se pre - guan - ta

Este tipo de ornamentación es tratado en profundidad en el texto *Fernando the flute* (Tagg, 2000, pp.43-46), donde el autor describe cómo la apoyatura, en tempos lentos y moderados, da realce expresivo a las melodías. En nuestro caso será fácil comprobar cuánto cambia una melodía si se le suprime la apoyatura.

Ejemplo 19. Sustituciones hipotéticas sobre el Ej.16

a.



la re

Cuan - do voy por la ca - lle
Cuan - do / es - cu - cho / en la no - che

b.



Sol 7 Do

al - gu - na me - lo di - a

c.



la re

me lle - no de / a - le - grí - a
qué co - sas no da - tí - a

El musema 2.e contiene un salto de octava sobre el quinto grado de la tonalidad, que produce un climax melódico conclusivo: una exclamación, un grito, una plegaria.

Y ahora, las palabras.

van pasando, juveniles, Dios bendijo, por la calle, en la noche, la calle en que nos vimos, me lleno de alegría, qué cosas no daría, de la infancia, y me acuerdo de ti, de ganas de vivir, alguna melodía, la noche en que nos conocimos, sus cuidados, sus perfiles, un sueño, mi vida se pregunta, tan anhelada, la gloria que le has dado a mi vivir, que estés conmigo.

Musema 3

No es fácil encontrar melodías cantadas con este tipo de arpeggio, pero la similitud con una pieza instrumental colombiana de antología es notoria.

Ejemplo 20. Nelson Ibarra. *Esperanza*



Otro MCIO instrumental, esta vez de antología mundial, lo hayamos en la ópera.

Ejemplo 21. Georges Bizet. *Carmen. Entr'acte, acto IV*



Aunque el arpeggio sobre las triadas tiene diseños diferentes en los tres casos, la similitud es evidente; es importante observar cómo en los tres modelos se presentan el mismo ritmo armónico sobre las mismas áreas tonales, mientras que la nota superior de cada arpeggio asciende por grado conjunto, pero para hacerlo debe bajar y volver a ascender.

Veamos los textos.

Y brotan como manantial las mieles del primer amor, el alma ya quiere volar y vuela tras una ilusión, y luego cuando ellos se van, algunos sin decir adiós, el frío de la soledad golpea nuestro corazón.

Musema 4

Curiosamente el musema 4.a también está presente en la última pieza citada.

Ejemplo 22. Georges Bizet. *Carmen. Entr'acte, acto IV*



La música dramática y colorida de este entreacto sugiere las imágenes vívidas que aparecerán al levantarse el telón: el ambiente festivo y excitante que precede a una corrida de toros. El momento ilustrado por el Ejemplo 22 es quizás el más intenso de toda la pieza, como un presagio de los hechos trágicos que se van a desencadenar. La función y efectividad dramaturgica de esta música obedece a convenciones que también hoy en día son de uso común en la producción audiovisual.

Los calificativos expresados en el párrafo anterior sobre el ejemplo 22, servirán de material comparativo de los CAEM para los textos del musema 4, texto que por cierto, podría ser cantado desde la segunda corchea, en el fortísimo. ¡Encaja!

Y aprendemos que el dolor y la alegría, festivo y excitante, y empezamos otra etapa del camino, corrida de toros, intenso, presagio, es por eso amor mío que te pido, hechos trágicos que se van a desencadenar.

Musema 5

Es importante considerar la dirección armónica en las estrofas de *El camino de la vida*, puesto que es otro ECM de uso generalizado en múltiples tipos de canciones.

tónica	subdominante	dominante de	mediante	dominante de (o tónica)	Subdominante
i	iv	^b VII ⁷	III	I ^o i	iv

Varios de los MCIO ya vistos contienen esta secuencia: *Damisela encantadora*, *Cuando voy por la calle* y *Adora. Llamada* de Jorge Villamil es otro ejemplo.

Pero tal vez donde más prolifera el uso de esta secuencia sea en las baladas comerciales en español, la llamada *música para planchar*. Mencionaremos los títulos y luego a los cantantes que popularizaron las canciones mencionadas:

Yo te amo, Así, Como lo hice yo, El maniquí - Sandro

La última canción - Nilton César

¿Quién? - Charles Aznavour

Soy rebelde - Jeanette

Cóncavo y convexo, Amigo - Roberto Carlos

El hombre que yo amo, Un hombre secreto, Peligroso amor, - Myriam Hernández

La nave del olvido, Amar y querer - José José

Ramito de violetas - Cecilia

Poema - Hermanos Arriagada

Mi mundo tú, Algo de mí - Camilo Sesto

Yo soy aquel - Raphael

Quiero amanecer con alguien - Daniela Romo

Tiempo para amar³ - Claudia de Colombia

Quererte a ti - Ángela Carrasco

Nadie como tu - Paloma San Basilio

Qué hermosa noche - Leo Dan

Y volveré, Amor por ti, Murió la flor - Los ángeles negros

Falta espacio para referenciar los incontables ejemplos que proporciona este género de música popular. Se hará mención aquí de dos características comunes a todos los ejemplos citados, una musical y otra extra musical. La primera es el predominio del movimiento por grado conjunto en las melodías cuando están acompañadas por la secuencia descrita. La segunda es la temática: todas las canciones hablan del enamoramiento (*Amigo* es la excepción que confirma la regla), esto es, de la identidad fundada en la relación amorosa de pareja y de la angustia que puede producir la carencia de dicha relación.

El proceso musical

La canción comienza con dos estrofas que describen una sucesión tranquila de eventos, representada musicalmente por la secuencia armónica predecible y el

3. En este caso el círculo es I - ii - V7 - I - vi - ii. Pero por estar en las mismas áreas armónicas el efecto es el mismo.

suave movimiento melódico por grado conjunto. A estos momentos se asocian campos de asociación extramusical como infancia, ángel protector, manos que tejen, juventud, juegos, amigos, colegio, alma que se define, sueños.

Pero esta placidez se ve interrumpida musicalmente por movimientos disjuntos con un ascenso en la voz superior de los arpeggios, seguidos de un descenso por grado conjunto con apoyaturas intensificadas. Aquí los CAEM son mieles, manantial, primer amor, volar, ilusión, dolor y alegría como esencia permanente de la vida, dos con el mismo ideal, hogar refugio, nido de amor, otra etapa del camino, fe y esperanza.

Vuelve la calma. No hay cambios musicales en las estrofas 3 y 4, aparte del hecho de que ya se escucharon los dos estribillos, y por esto la percepción musical ya no es la misma de las estrofas 1 y 2. Pero hay una excepción, este grupo de estrofas cierra con una plegaria. Los CAEM ahora son: frutos de la unión bendecida, alegría del hogar, amor a los hijos por ser la prolongación de la existencia, afanes y desvelos, que no les falte nada, que lleguen lejos, que sean felices.

La música del tercer estribillo es idéntica a la del segundo. La calma se vuelve a interrumpir pero ya se sabe qué va a pasar. Los CAEM de este estribillo son: los hijos se van o abandonan el hogar, golpe al corazón, el anhelo de aliviar la soledad de la vejez con la compañía de la pareja amada.

El proceso extra musical

La canción describe la vida como una sucesión de etapas preestablecidas. Este derrotero comienza con la despreocupación de una niñez y una juventud protegidas, pero la tranquilidad se ve interrumpida por los placeres y los tormentos del enamoramiento, las preocupaciones y responsabilidades de la adultez y el temor a una vejez de abandono. Las cosas se ponen cada vez más feas.

Pero la música predecible, sin grandes sorpresas y sin desgarros, calma el espíritu del oyente: Así es la vida y así ha sido siempre. De alguna manera, la música de *El camino de la vida* representa esa compañía por la cual clama el último verso de la canción.

Coda

Héctor Ochoa compuso esta canción en 1983. Durante esas dos últimas décadas del siglo pasado y la primera de este, la iglesia católica ha perdido cada vez más adeptos, amén de perder parte de su autoridad entre sus propios practicantes; cada vez se respeta menos el "hasta que la muerte los separe" del matrimonio católico. Cada vez hay más hijos de padres separados y madres solteras. Pero la

sociedad a su vez desarrolla y perfecciona mecanismos de inclusión y protección para tantos tipos diferentes de familia que produce la era posmoderna. Uno de esos tipos por cierto es el de las personas que optan por no tener hijos ni formar una familia.

El camino de la vida tiene un gustillo a nostalgia por algo que se está perdiendo. Hay a quienes les parece triste admitir que todo cambia.

Bibliografía

Aharonián, C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, No. 2 Autumn - Winter. 189-225. Recuperado el 12 de marzo de 2010 de la base de datos Jstor.

_____ (s.f.). La enseñanza institucional terciaria y las músicas populares. Recuperado el 10 de marzo de 2010 de http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/pdf/211/RMCH211_008.pdf.

Biografía Héctor Ochoa. (s.f.). Recuperado el 15 de mayo de 2010, de <http://www.hectorochoacardenas.com/paginas/Biografia.htm>

Fandiño Parra, Y J (1999). *Análisis de las estructuras ideológicas del discurso en la canción "El camino de la vida"*. Monografía de grado no publicada. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

Méndez Rubio, A. (s.f.). Karaoke como metáfora política. Recuperado el 10 de marzo de 2010 de <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/mendez.htm>

Ochoa, A. M. El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. Recuperado el 10 de marzo de 2010 de <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm>

Santamaría, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol.28, No.1 (Spring - Summer, 2007), pp. 1-23. Recuperado el 15 de mayo de 2010 de la base de datos Jstor.

Tagg, P and Clarida, B (2003). *Ten little title tunes*. New York and Montreal: The Mass Media Scholars' Press Inc.

Tagg, P (2000). *Fernando the Flute (Analysis of musical meaning in an Abba mega-hit, 2a Ed.)* New York: Media Music Scholars' Press.

_____ (1982). Analysing popular music: Theory, method and practice. *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method, 37-67. Recuperado el 12 de marzo de 2010 de la base de datos Jstor.

_____ (s.f.). An Anthropology of Stereotypes in TV Music?. Recuperado el 10 de marzo de 2010 de <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/tvanthrop.pdf>