

CAPÍTULO VII

LOS BEATLES Y LA MÚSICA CLÁSICA.

Los Beatles y su relación con la música clásica.

En el primer capítulo del presente trabajo, hablamos de las influencias musicales que incitaron a los jóvenes John, Paul, George y Ringo a formar un grupo, mismas que están presentes a lo largo y ancho de toda su obra. Dentro de estas influencias, encontramos el *skiffle*, el blues y los grupos del sello *Motown*; o a gente como Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry o Carl Perkins, así como la música *folk* y la influencia de Bob Dylan.

Sin embargo, poco se habla del fuerte lazo que unió al grupo con la música clásica, lazo que iría haciéndose cada vez más fuerte y cada vez más patente en sus canciones. Gracias, en gran medida, a la influyente colaboración de George Martin, quien no se limitó a ser solamente el productor de los discos del grupo, sino que “introdujo a los Beatles los instrumentos clásicos (académicos) que se convertirían en componente vital de su sonido, (...) llevando así a los Beatles a ‘pensar sinfónicamente’, creando y estructurando canciones populares que tomaban prestadas las grandes formas y las técnicas propias de las sinfonías, pero sin sacrificar la urgencia y la claridad del rock ‘n’ roll”¹.

George Martin se graduó del prestigioso Guildhall School of Music de Londres, donde estudió teoría musical, composición, orquestación, piano, y oboe. “Fue él quien escribió virtualmente, casi todos los arreglos para las canciones de los Beatles que utilizan instrumentos clásicos”² y no solo eso, sino que también participó tocando el piano en varias canciones de los primeros discos, como en “Not A Second Time” (1963), “A Hard Day’s Night” (1964), “You Like Me Too Much” (1965) o “In My Life” (1965) por citar algunas. Algunos de los arreglos más famosos que Martin hizo para los Beatles son el cuarteto de cuerdas de “Yesterday” (1965), el

¹ MARK HERTSGAARD, *A Day In The Life*. Delta, 1996. Pág. 164

² MARK HERTSGAARD, *Ibidem*. 1996. Pág. 7

octeto de cuerdas de “Eleanor Rigby” (1966)³, el caos organizado de “I Am The Walrus” (1967) como él mismo lo llamó y muchos otros más.

Sin embargo, fue debido a esto que muchos tacharon a los Beatles como impostores musicales, alegando que el verdadero genio creador detrás de la música del cuarteto era George Martin y no los miembros del grupo. Por ello es importante destacar algunas de las palabras que el propio Martin ha pronunciado al respecto:

“suyo fue el gran talento (...), una idea venida de ellos era mejor que una idea venida de mí” (...). Recordando su colaboración con McCartney en el solo de trompeta piccolo de la canción ‘Penny Lane’, Martin dijo: ‘es cierto que yo lo arreglé, pero... si lo hubiera compuesto por mí mismo, honestamente no creo que hubiera podido escribir tan buenas notas como las que Paul escribió’⁴.

Mas aún, es preciso señalar que George Martin fue una especie de traductor que plasmaba en música las ideas creativas e innovadoras del grupo, es decir, llevaba al plano musical las locas ocurrencias de John, Paul, George y hasta las de Ringo. “Tuvo que ser George Martin quien le explicara a los cuarenta músicos que se dieron cita en los Estudios Abbey Road la noche del 10 de Febrero de 1967 qué era lo que los Beatles querían para la canción ‘A Day In The Life’⁵.

Al mismo tiempo, George Martin se convirtió en una especie de tutor musical para los Beatles, enseñándoles a tocar el piano. En 1967, Paul, con el apoyo de George Martin, escribió la música de la película *The Family Way*, lo cual le valió el premio *Ivor Novello*. En ese mismo año, durante las grabaciones del álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, Paul tuvo la oportunidad de dirigir algunas veces a la orquesta.

De acuerdo con todo lo anterior, podríamos decir que George Martin fue el principal medio de conexión que tuvieron los Beatles con la música clásica. Sin embargo, no fue el único, ya que para 1965 y 1966, los Beatles comenzaban a explorar por

³ Ver capítulo VI, Los Beatles y el Jazz.

⁴ MARK HERTSGAARD, *Ibidem*. 1996. Pág. 171

⁵ MARK HERTSGAARD, *Ibidem*. 1996. Pág. 7

cuenta propia otras corrientes musicales, dentro de las cuales se encontraba, por supuesto, la música clásica. En una entrevista, Paul declara: “por esos años comencé a escuchar bastante a Stockhausen y cosas así, más abstractas...”⁶. En una entrevista alrededor de 1980, John Lennon declaró con respecto a la canción “Eleanor Rigby”: “fue el bebé de Paul, y yo ayudé un poco con su crecimiento; la idea del acompañamiento de violines fue idea suya, pues Jane Asher le introdujo en la música de Vivaldi, lo cual fue bastante bueno”⁷. También se sabe que por esos años Paul admiraba mucho al compositor John Cage⁸. Además de Martin, los Beatles, particularmente Paul McCartney, solicitaron la colaboración de Mike Leander, quien compuso los arreglos de cuerdas de la canción “She’s Leaving Home”, así como algunos pasajes orquestales para la película *Magical Mystery Tour* en 1967⁹.

Poco a poco, los Beatles fueron adquiriendo una actitud diferente con respecto a sí mismos, pues ya no se veían como simples estrellas de pop o de rock, sino que cada vez más, vemos presente en ellos un tipo de seriedad con respecto a su música. Ellos se consideraban músicos, y no solo eso, sino que se veían a sí mismos como artistas y genios creadores. Esto último fue lo que los llevó a alejarse definitivamente de los escenarios, ya que en medio de los gritos y el tumulto de los fans, ellos jamás crecerían como artistas. Para comienzos de 1967, su música se volvió cada vez más compleja y preparaban lo que muchos consideran su obra maestra, el LP *Sgt. Pepper’s...* que más que un álbum de rock, parecía más bien una obra sinfónica. El rango de instrumentos había crecido considerablemente, incluyendo además de las guitarras, el bajo y la batería, a toda una orquesta, es decir: cuerdas, metales, alientos, percusiones y hasta un combo de instrumentos hindúes a petición de George Harrison. En ese momento, los Beatles fueron uno de los primeros grupos de rock que comenzaron a incorporar dentro de su música elementos propios de la música clásica. Se empeñan en hacer de su música algo diferente, original e innovador. Comienzan a pensar en sus canciones como serias

⁶ Tomado de <http://www.geocities.com/~beatleboy1/db.menu.html>. Fecha de consulta: 24/03/07

⁷ Tomado de <http://www.geocities.com/~beatleboy1/dba07revol.html>. Fecha de consulta: 24/03/07

⁸ BARRY MILES, *The Beatles: A Diary*. Omnibus Press, 1998. Pág. 219

⁹ MARK LEWISOHN, *The Complete Beatles Recording Sessions*. EMI Records, 2006.

obras de arte, “como creaciones que no caerían en el olvido después de unas semanas o meses en las listas de éxitos, sino que serían escuchadas (e incluso estudiadas), en la misma manera en que se hace con la música de Mozart, Beethoven o Brahms”¹⁰.

Es por ello que cada vez más, nos encontramos con piezas en las que intencionalmente se busca alcanzar un tipo de estética equiparable con la de la música clásica. Esto lo podemos constatar en canciones como “Strawberry Fields Forever”, “All You Need Is Love”, o las ya mencionadas “A Day In The Life”, “She’s Leaving Home” y “I Am The Walrus”. Algunas canciones presentan arreglos que nos remiten directamente a la música de los siglos XVIII o XIX, tal como el solo de piano en “In My Life”, o el sonido barroco de “Piggies”, que incluye cuerdas y clavecín. Por otro lado, hay también dentro de su obra, canciones bastante experimentales, piezas que son muestra de que los Beatles estaban al tanto de las nuevas corrientes artísticas y musicales de la época, como lo fueron la música experimental, la nueva música electrónica, la *musique concrète* y el *avant-garde*. Ellos fueron uno de los primeros grupos que experimentaron con los nuevos instrumentos electrónicos como el mellotron (“Strawberry Fields Forever”) y los sintetizadores (“Only A Northern Song”). Así mismo, dentro de algunas de sus canciones incluyeron sonidos y ruidos pregrabados (“Yellow Submarine”, “Good Morning Good Morning”) y otros manipulados dentro del estudio de grabación (“Tomorrow Never Knows”, “Being For The Benefit Of Mr. Kite”). La pieza “Revolution 9” del *White Album* de 1968, es uno de los mejores ejemplos de *musique concrète* y *avant-garde* hecha por un grupo de rock.

Incluso en 1969, el año que muchos autores, incluyendo a los mismos Beatles, han señalado como “su retorno a las raíces básicas del *Rock ‘n’ Roll* y el *Rhythm & Blues*”¹¹, podemos ver a los Beatles trabajando con grandes orquestas en canciones como “Something” o “Golden Slumbers”, ambas incluidas en el álbum *Abbey Road*, publicado en ese mismo año. Con respecto a este álbum, Tim Riley, experto en la materia, escribe: “McCartney y Martin estaban interesados en jugar con las formas.

¹⁰ JOHN COVACH & GRAEME M. BOONE, *Understanding Rock*. Oxford University Press, 1997. Pág. 4

¹¹ RAMÓN MORENO, *Diccionario de los Beatles*. La Máscara, 1999. Pág. 67

Ellos querían crear un álbum que combinara temas pop con recapitulaciones clásicas, un tipo de sinfonía pop, algo más conceptual que una colección de canciones separadas”¹². Además del famoso *medley* de *Abbey Road*, que constituye una *suite* o un ciclo de canciones, ambos, términos procedentes del campo académico, encontramos en éste mismo LP una de las más bellas canciones que los Beatles han compuesto, misma que también tiene inspiración clásica: “Because”. “Lennon la compuso después de haber escuchado a Yoko Ono tocar al piano el ‘Adagio Sostenuto’ de la Sonata para piano No. 14, Opus 27 No. 2 en C#m de L. V. Beethoven, es decir, la famosa ‘Sonata Claro de Luna’”¹³. El mismo John Lennon, años después, en una entrevista declaró que la base para esta pieza ciertamente fue esa Sonata, pero tocada al revés. En un análisis más detallado de la obra, Terence O’Grady escribe que “la canción se parece bastante al primer movimiento de la ‘sonata claro de luna’ en muchos aspectos, (especialmente en el uso de la sexta Napolitana o acorde **bII**), su textura arpegiada y otros aspectos del ritmo melódico, así como el hecho de que ambas piezas comparten la tonalidad de **C#m**”¹⁴.

Como podemos ver, la relación que los Beatles mantuvieron con la música académica durante su corta, pero prolífica carrera, fue bastante estrecha y bastante amplia en todos los sentidos. Jamás tuvieron miedo de experimentar con la música académica.

“Puesto que ninguno de los Beatles sabía demasiado acerca de la música académica, ellos, sin complejo alguno, sugerían innovaciones que a una persona mejor entrenada, y por ello con una mente más convencional, jamás se le hubiesen ocurrido, pues parecían ideas descabelladas”¹⁵

En alguna entrevista posterior, Paul afirma: “Siempre estábamos forzándolos a hacer cosas que no querían hacer”¹⁶. Desde el solo de flautas en “You’ve Got to Hide Your Love Away” (1965), que fue la primera vez en que un músico ajeno al cuarteto,

¹² TIM RILEY, *Tell Me Why: the Beatles, álbum by álbum, song by song...* Da Capo Press, 2002. Pág. 310

¹³ IAN MACDONALD, *Revolution in the Head*. Chicago Review Press, 2007. Pág. 291

¹⁴ TERENCE O’GRADY, *The Beatles: A Musical Evolution*. Boston: Twayne, 1983. Págs. 161-163

¹⁵ MARK HERTSGAARD. *Ibidem*. 1996. Pág. 171

¹⁶ Tomado de <http://www.geocities.com/~beatleboy1/db.menu.html>. Fecha de consulta: 24/03/07

aparte de George Martin, colaboró para una de sus canciones, la música clásica o académica se convirtió, junto con las influencias anteriormente citadas, en uno de los elementos más importantes dentro del amplio *collage* musical que es la obra de los Beatles.

Los Beatles y su impacto en la música clásica.

Los Beatles son quizá, dentro del ámbito de la música popular, uno de los pocos nombres cuya obra ha sido capaz de penetrar y causar cierta repercusión dentro del aclamado y a menudo exclusivo campo de la música clásica. Esto se debe, sin lugar a dudas, al enorme talento de los miembros del grupo, y más aun, a la originalidad y excelente calidad que desde sus inicios, caracterizaron a cada una de sus canciones.

Incontables son la cantidad de arreglos para coro, instrumento solo, ensambles y orquestas que se han realizado a lo largo de los últimos 40 años. Incluso desde los años 60, años en los que los Beatles todavía existían como grupo, ya podemos encontrar arreglos para instrumentos y ensambles propios de la música clásica. Uno de los primeros que se dio a la tarea de reescribir y arreglar muchas de las canciones del cuarteto para convertirlas en auténticas piezas clásicas, fue el mismísimo George Martin, quien publicó bajo el nombre de The George Martin Orchestra, los discos *Off The Beatle Track* (1964), *Help!* (1965) y *George Martin Instrumentally Salutes The Beatle Girls* (1966). Estos álbumes consistían en su totalidad en versiones orquestales/instrumentales de canciones tempranas como “She Loves You”, “Please Please Me” y “Help!” hasta piezas posteriores como “She Said She Said” o “I’m Only Sleeping”.

Elaborar una lista completa de la infinidad de arreglos y versiones “clásicas” que existen de las canciones de los Beatles sería una tarea titánica y casi imposible de realizarse. Por otro lado, no es ese el objetivo principal de este trabajo, por lo que nos remitimos directamente a algunos ejemplos concretos. Entre estos ejemplos se

encuentran los arreglos para guitarra clásica que el compositor japonés Tōru Takemitsu realizó.

Tōru Takemitsu es todo un ícono dentro del campo de la música académica, incluso muchos se han referido a él como “el compositor japonés más importante del siglo XX”¹⁷. Takemitsu es famoso por su “increíble habilidad en el manejo de los timbres orquestales e instrumentales, (...) incorporando dentro de su música elementos de jazz, música popular, procedimientos avant-garde (en su música para cinta) y posteriormente, música tradicional japonesa (...) con un idioma armónico derivado de la música de Claude Debussy y Olivier Messiaen”¹⁸. Además de esto, Tōru Takemitsu “compuso para diversos ensambles instrumentales y escribió la música de 93 filmes”¹⁹.

En 1977, como parte de su libro *12 Songs For Guitar*, Takemitsu arregló cuatro canciones de los Beatles para guitarra clásica: “Here, There And Everywhere”, “Hey Jude”, “Michelle” y “Yesterday”. Estos arreglos han gozado de bastante popularidad entre los guitarristas clásicos, por lo que han sido grabados por varios artistas reconocidos como Franz Halasz y Manuel Barrueco. En el presente capítulo, analizaremos y compararemos la versión original de “Michelle”, grabada por los Beatles en 1965 como parte del álbum *Rubber Soul*, con el arreglo que Tōru Takemitsu realizó de ésta misma canción. De esta manera, trataremos de mostrar cómo la música de los Beatles ha sido capaz de penetrar y amoldarse bastante bien al género clásico.

¹⁷ Takemitsu, Toru", *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Ed. MICHAEL KENNEDY, Oxford University Press, 1996.

¹⁸ DON MCKENZIE, "Review: [Untitled] Reviewed Work(s): To the Edge of Dream, for Guitar and Orchestra", *Notes*, 2nd Ser., vol. 46, no. 1. Music Library Association, Sep., 1989. Pág. 230.

¹⁹ ANTHONY BURTON, "Takemitsu, Tōru", *The Oxford Companion to Music*, Ed. ALISON LATHAM, Oxford University Press, 2002

“Michelle”, versión original de los Beatles.

Esta canción tiene un arreglo instrumental semi-acústico, acompañado por armonías vocales y un timbre que en conjunto la hace sonar ajena a su época. Parece más bien una canción vieja, como sacada de la década de los años 30 o 40. Quizá esto se debe a la intención consiente que Paul tuvo al componerla, ya que quiso hacer de ella una canción tipo francesa. En un entrevista, Paul afirmó: “Michelle comenzó siendo una especie de broma o parodia de las canciones francesas que yo solía escuchar en las fiestas (...) pero después me dije -es una buena tonada, pongámosle letra de verdad-”²⁰

Esta idea de canción francesa permaneció tanto en el título, como en algunas frases de la canción, que combinadas con el inglés, agregan un toque distintivo y original. Es una canción íntima y confidencial, característica que se ve resaltada en la manera suave y casi arrulladora en que las armonías vocales acompañan a la voz principal, y en otros aspectos como el solo de guitarra, que está escrito en un rango más bien grave, dándole un toque romántico.

La métrica es 4/4. La tonalidad de la pieza es **Fa** menor; sin embargo, encontramos al comienzo de los Versos el acorde de tónica mayor, es decir, **F**, que rápidamente vuelve a la tonalidad menor. Este último aspecto, se convierte en una de las características más llamativas de la canción.

La forma de la pieza es la siguiente:

Introducción – Verso – Verso – Puente – Verso – Puente – Solo – Puente – Verso - Coda

La sección de puente se repite tres veces, y siempre, con letra y ornamentos melódicos diferentes, por lo que cada repetición adquiere personalidad propia. A continuación analizaremos sección por sección.

²⁰ Tomado de <http://www.geocities.com/~beatleboy1/dba06soul.html> Fecha de consulta: 25/03/07

Introducción:

La introducción (Ej. 7.1), es uno de los aspectos más llamativos de la canción, ya que se convierte en una especie de motivo que vuelve a aparecer en las secciones de puente y en la coda. Su longitud es de cuatro compases. El instrumento principal de esta sección es la guitarra acústica, que suavemente va tocando pequeños acordes, que armónicamente hablando, constituyen una simple progresión **i - V** en **fa menor**, sin embargo una voz interna va descendiendo cromáticamente (**fa - mi - mi bemol - re - re bemol - do**), creando así ricas armonías en relación con los acordes que están debajo: **fa menor - fa menor con séptima mayor - fa menor con séptima menor - fa menor con sexta - re bemol mayor - do mayor**.

Compás:	1	2	3	4			
Línea cromática interna:	fa	mi	mi-bemol	re	re-bemol	do	
Acordes:	Fm	-	-	Db	-	C	
	Fm: i			VI 6/5		V	

Ej. 7.1 – Introducción.

El acorde **Db** (Ej. 7.1, compás 3), está enriquecido además con otras pequeñas notas ornamentales en el rango más agudo (**do - si bemol - la bemol**) que crean sucesivamente una séptima mayor, una sexta y la quinta del acorde. Al mismo tiempo, en este mismo compás (Ej. 7.1, compás 3), el bajo nos da un **fa** profundo, mismo que sostiene durante los cuatro tiempos del compás. Esto último, mantiene en nuestro oído la idea del acorde **Fm** que se mantiene hasta llegar a la dominante

en el cuarto compás. Por lo tanto, si tratáramos de analizar a toda costa este acorde, lo más correcto sería decir que es un acorde **VI 6/5**, es decir, sexto grado mayor (con séptima) en segunda inversión, lo que significa que la tercera del acorde (**fa**) está en el bajo.

Versos:

Los versos son de seis compases, divididos en tres frases de dos compases cada una, en la siguiente forma:

- | | | | | | |
|----|---------------------------------------|-------------|----------|--|--|
| | F | Bbm7 | | | |
| 1) | Michelle, | ma belle | | | |
| | Eb6 | B°7 | C | | |
| 2) | These are words that go together well | | | | |
| | B°7 | C | | | |
| 3) | My Michelle. | | | | |

La progresión armónica es la siguiente:

Compás:	1	2	3	4	5	6	
Acordes:	F	Bbm7	Eb6	B°7	C	B°7	C :
Progresión:	Fm: I	- iv7	- VII	- vii°7/V	- V	- vii°7/V	- V

La introducción enfatiza el modo menor. Es por ello que cuando los versos abren de manera optimista con un acorde de tónica mayor (**F**), suena bastante sorprendente. Sin embargo, después de este cambio a modo mayor, la música rápidamente vuelve a la tonalidad menor en el segundo compás. Este cambio repentino le da un toque bastante original a la pieza. Otro toque especial lo tenemos en la progresión **iv7 - VII** (con sexta), misma que suena bastante *jazzy*, y que nos hace pensar que la secuencia de quintas va a seguir (como se acostumbra en el jazz), pero, el patrón se rompe cuando el acorde de séptima disminuido irrumpe de pronto (**B°7**). Cabe mencionar que este acorde es ajeno a la tonalidad original de la canción, por lo que lo hemos considerado como un acorde auxiliar (**vii°7/V - V**), es decir: séptimo grado disminuido (con séptima) de **Do** mayor, que es la dominante de **Fa** menor.

La melodía (Ej. 7.2) de esta canción es quizá, una de las más bellas que Paul McCartney ha compuesto en toda su carrera. La melodía posee un número importante de inflexiones tipo blues, así como algunas *blue notes*, que la hacen sonar exótica y a veces modal. Así mismo tenemos un énfasis especial en los saltos de cuarta justa (compases 2 y 3); después, en el compás 4 tenemos algo verdaderamente exótico y bastante rico: un salto de segunda aumentada (notas: **fa – la bemol – si becuadro – la bemol**), esto como resultado del acorde **vii°7/V** mencionado anteriormente. Hay que notar también la originalidad con que la tercera frase de los versos cambia conforme estos se van repitiendo. No solo la letra, sino también el ritmo de la melodía. Así, en los versos 2, 3 y 4 tenemos un tresillo de negras. Las notas son las mismas, pero combinadas diferente. Estos detalles son muestra del gran genio musical de McCartney.

Ej. 7.2 – Melodía del verso 1

En los siguientes versos, el ritmo de los compases 5 y 6 cambia, incluyendo un tresillo de negras que no está presente en este verso 1.

El acompañamiento musical enfatiza la intimidad de los versos. Las guitarras acústicas, las armonías vocales (Ej. 7.2) y la batería acompañan con delicadeza, mientras el bajo y la voz principal parecen formar un hermoso contrapunto (Ej. 7.2).

Puente:

Esta sección es mucho más grande que los versos. Consta de diez compases de longitud y claramente está dividida en dos partes: una de seis compases de música no escuchada anteriormente y la otra, de cuatro compases que no es más que el original y bien planeado retorno de lo que antes fue la introducción de la pieza. Armónicamente se enfatiza aun más la tonalidad **Fa** menor:

I-----	1era parte						-----II-----	2da parte (Intro)----I			
Compás:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Acordes:	I Fm	I -	I Ab	I Db	I C	I Fm	I -	I -	I Db	I C	I
Progresión:	i	- - -	V/VI	- VI	- V	- i	- - -	VI/5	- V		

Podemos decir que el clímax de la canción se encuentra en los primeros dos compases de ésta sección (Ej. 7.3), ya que no solo tenemos las notas más altas de la melodía, sino que, emocionalmente también es éste el momento dramático en toda la pieza. En estos dos primeros compases (Ej. 7.3), la melodía hace tresillos de negras con notas altas, que combinados con una apoyatura 9-8 (es decir, que resuelve de una novena a una octava en el tiempo débil del segundo compás) hacen de esta parte el momento más emotivo de la canción. Al mismo tiempo, en los dos primeros compases, las armonías vocales guardan silencio, dejando repentinamente sola a la voz principal, aspecto que reafirma la idea de clímax. En el tercer compás, el acompañamiento vocal regresa (ver Ej. 7.3, primeros tres compases).

The musical score for the bridge section is presented in four staves: Voice, Chorus, Guitar, and Bass. The key signature is F minor (one flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into two parts by a double bar line. The first part (measures 1-6) is marked with a repeat sign. The second part (measures 7-10) is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The voice part begins with a rest in measure 1, followed by a melodic line in measures 2-10. The lyrics are: "semble I love you I love you I love you". The guitar and bass parts provide harmonic support throughout the section. The guitar part is mostly silent, with some chords in measures 1-2 and 7-10. The bass part provides a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes.

Ab Db C Fm

that's all I want to say un til I find a way I will

Woo woo woo woo woo woo woo

Fm Db C

say the on ly words I know that you'll un der stand

Ej. 7.3 – Puente.

En esta sección, el bajo es aun más bonito y llamativo (ver Ej. 7.3). En una entrevista Paul comentó: “jamás olvidaré cuando compuse la línea del bajo para ‘Michelle’ porque fue algo muy tipo Georges Bizet; realmente realzó muchísimo la canción (...) ¡se puede hacer eso con el bajo! (...) fue bastante excitante”²¹.

El retorno de la introducción en la segunda parte del puente (Ej. 7.3, últimos cuatro compases), es uno de los rasgos más distintivos de “Michelle”, y sirve para regresarnos nuevamente a los versos. Así mismo, la melodía en esta parte permanece estática, repitiendo la nota **do**, enfatizando así la dominante. Como

²¹ Tomado de <http://www.geocities.com/~beatleboy1/dba06soul.html>. Fecha de consulta: 25/03/07

Guitar

Ej. 7.5 - Solo de guitarra.

Es interesante notar la manera en cómo inicia y finaliza el solo, ya que parece brotar repentinamente del puente que lo precede. La voz de Paul, proveniente del puente anterior, permanece enfatizando la nota **fa** a manera de suspiro casi hasta el cuarto compás del solo. De la misma manera, y con gran naturalidad, el solo se mete con unos rápidos tresillos de corcheas dentro del puente que lo sigue.

Coda:

La sección marcada como coda consta en realidad de dos partes. La primera de ellas, comienza cuando escuchamos nuevamente la aparición de la introducción o segunda parte del puente. Sin embargo, demostrando su gran habilidad compositiva, Paul no recurrió a la repetición de la nota **do**, como lo hizo en el puente (ver Ej. 7.3, últimos cuatro compases), sino que dotó a esta frase con una melodía totalmente nueva (Ej. 7.6), similar a la de los versos.

Voice

And I will say the only words I know that you'll understand

stand my Michelle

Ej. 7.6 – Nueva melodía de la primera parte de la coda.

La segunda parte de la coda no es más que una repetición del solo, que nuevamente parece brotar repentinamente de la sección que lo precede. Después de que Paul canta “my Michelle...” en forma de suspiro (Ej. 7.6), el solo reaparece muy naturalmente, y se repite dos veces mientras el *fade-out* va tomando lugar.

“Michelle”, arreglo realizado por Tōru Takemitsu.

El arreglo que Takemitsu realizó de “Michelle” demuestra su enorme talento como compositor y arreglista, ya que logra capturar toda la dulzura, la intimidad, la confidencialidad y el sabor de la versión original con un solo instrumento, la guitarra clásica. Al mismo tiempo, este arreglo deja al descubierto lo que ya veníamos destacando: la increíble belleza de la melodía de esta canción. Aún sin las palabras, la melodía brilla con luz y dulzura propias. Esta capacidad e ingenio melódico, están presentes no solo en “Michelle”, sino en muchas otras canciones de los Beatles.

Este arreglo permanece, en la mayoría de los aspectos, bastante fiel a la versión original, aunque cabe decir que sí hay bastante libertad en algunos otros momentos, mismos en los que nos detendremos más adelante. Un vistazo rápido a la partitura de este arreglo nos permite descubrir que son repetidas las indicaciones de *piano* y *dolce*, así como las indicaciones de matices, con las cuales, el arreglo alcanza con bastante éxito la intimidad y confidencialidad del original.

La tonalidad de la pieza ha sido cambiada a **Mi** menor, es decir, medio tono abajo con respecto a la versión original en **Fa** menor. Esto, por razones de digitación, ya que de esta manera se ganan más cuerdas al aire, lo cual hace que la ejecución del arreglo sea menos trabajosa para el guitarrista y además, permite al arreglista hacer uso de técnicas como los armónicos naturales, que como veremos, tienen una presencia importante en este arreglo.

La forma de la canción ha sido respetada al pie de la letra. El arreglo tiene la misma longitud en términos de compases con respecto a la canción original. La introducción tiene 4 compases, los versos son de 6 compases, y el puente sigue siendo de 10 compases divididos en dos partes: 6 de música nueva y 4 de repetición de la introducción. De la misma manera, las secciones de solo y coda han sido respetadas en cuanto a su tamaño, aunque, como veremos más adelante, son estas las secciones donde Takemitsu se dio mayores libertades con respecto a la canción original de los Beatles.

Versos:

En los versos, Takemitsu mantiene la misma longitud de seis compases y conserva la melodía original intacta (excepto por la transportación medio tono abajo mencionada anteriormente). Quizá lo más llamativo de estas secciones, es la manera cómo el compositor trabajó con la armonía de la pieza, misma que aunque es básicamente la misma que la original, está adornada con algunas disonancias y acordes extras que le agregan color y sabor a la melodía. Por ejemplo, en el primer compás, tenemos (igual que en la original) el sorpresivo acorde de tónica mayor (**E**), pero ahora está adornado con una séptima menor (**re natural**), misma que funciona como apoyatura del **do natural** perteneciente al acorde **Am7** del segundo compás. Más aun, mientras en el tercer compás de la canción original (ver Ej. 7.2, compás 2) solamente teníamos un acorde para todo el compás, aquí tenemos dos. En la original tenemos el acorde **bVII** adornado con una sexta (**Eb6**), mientras que aquí, tenemos este mismo acorde, pero adornado con sexta y con una séptima menor como extra (**D7add6**). Este acorde permanece durante los primeros dos tiempos del compás, mientras que en los dos compases restantes tenemos un acorde nuevo: **F#7**. De igual forma, los siguientes compases están retocados con la inclusión de nuevos acordes. El siguiente diagrama nos permite ver cuáles son estos acordes:

Compás: 1	2	3	4	5	6
Acordes: I E(7)	I Am7	I D7(6)	F#7	I Em C7	Gdim Edim I B7 - Bbdim C#dim I B7 :II
Em: I	- iv7	- bVII(6)	II7	i - V7/III - iii°	i° V7 - bvii°/vii° -vii°/V - V7

Como vemos en el anterior diagrama, en los compases 4 y 5 tenemos una serie de acordes disminuidos que funcionan como ornamentos a la armonía original, por lo que no tiene tanto sentido analizarlos en cuanto a su funcionalidad armónica. Aun así hemos propuesto un posible análisis para dichos acordes.

Al mismo tiempo, la música (Ej. 7.8) está dispuesta de tal forma que tenemos algo muy parecido al estilo coral. Las notas de la melodía están acompañadas por acordes en una textura homofónica o vertical.

Ej. 7.8 - Verso 1.

Sin embargo, hay que mencionar la sutil pero efectiva diferencia que existe entre los primeros dos compases del verso 1 y el verso 2, ya que en este último, la textura homofónica se rompe por unos instantes cuando el compositor agrega unos tresillos de negra que crean contrapunto con respecto a la textura vertical (Ej. 7.9). Esta diferencia se mantiene para el verso 3, mientras que en el cuarto y último, tenemos una repetición exactamente igual al verso 1.

Ej. 7.9 - Primeros dos compases de los versos 2 y 3.

Puente:

Esta sección respeta las mismas características de la versión original: 10 compases de longitud, divididos en dos partes (una de 6 compases de música no escuchada anteriormente y la otra, de 4 compases que es el retorno de lo que antes fue la introducción), y una armonía que enfatiza el modo menor. Sumado a esto, tenemos

en esta sección un ligero cambio en la textura, que pasa de ser vertical y homofónica a ser un poco más polifónica. Esto se debe a que la melodía de esta sección, que es exactamente la misma que escribió Paul McCartney, presenta figuras rítmicas más rápidas con respecto a los versos.

Armónicamente, tenemos nuevamente el uso de acordes ornamentales, así como notas de paso que crean nuevas melodías, mismas que forman un contrapunto en relación con la melodía principal, que es la misma de la pieza original.

1era parte									
Compás:	1	2	3	4	5	6			
Acordes:	Em	Em7	C#m	Cmaj7	C	B7	Em	F#m	Em Bm7
							Em		
Em:	i		#vi	VI7	VI	V7	i	ii	i v7
								I	

2da parte (Intro)									
Compás:	7	8	9	10					
Acordes:	Em	EmMaj7	Em7	Em(add6)	Am9	F#m	B7		
	i	-	-	-	iv9	ii	V7		

Como se mencionó anteriormente, en la segunda parte del puente (cuando tenemos el retorno de la música de la introducción), en lugar de tener el arreglo de armónicos con que inicia este arreglo, tenemos una música muy similar a la introducción de la versión original, enfatizando el acorde **i** con la sexta cuerda (**mi grave**) tocada al aire y pequeños acordes de guitarra con una línea cromática interna que desciende. Ésta, va creando disonancias que ornamentan al acorde de tónica, primero con una séptima mayor (**re#**), luego con una séptima menor (**re natural**), una sexta (**do#**) y luego se convierte en la tercera (**do natural**) del acorde de **Am9** en el compás número 9. Al mismo tiempo, Takemitsu retoca el ritmo agregándole síncopas y acentos (Ej. 7.10).

The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains several triplet markings. It includes the instruction *poco rit.* and dynamic markings *(p)* and *(mf)*. The second staff is labeled *C.VII* and features a series of chords and melodic lines. The third staff is labeled *C.V* and includes a *(dolce)* marking, indicating a softer, more delicate sound.

Ej. 7.10 - Puente y primeros 3 compases del verso 3.

Solo:

En esta sección, el compositor respetó el mismo número de compases de la versión original, dejando seis compases para el solo. Sin embargo, Takemitsu aprovechó este espacio para crear algo diferente al solo de los Beatles. Mientras que en el original, el solo estaba interpretado por la guitarra eléctrica con una sonoridad *jazzy* en el rango tenor del instrumento, aquí, tenemos un solo (Ej. 7.11) a base de armónicos y de una serie de acordes.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is marked *Slower* and includes the instruction *poco accel.* followed by *poco rit.*. It starts with a forte (*f*) dynamic. Below the staff, chord symbols *V6/5/V*, *V7*, and *vii°7/V* are indicated. The second staff is marked *in tempo* and includes a forte (*f*) dynamic. Below this staff, the chord symbols *V7* and *i* are shown.

Ej. 7.11 - Sección de solo y primer compás del siguiente puente.

Los acordes que tenemos a partir del cuarto compás no son más que una serie de dominantes auxiliares que retardan el movimiento de dominante a tónica: $V_{6/5}/V - V7 - vii^{\circ}7/V - V7$ y i , ya en el primer compás del siguiente puente (ver Ej. 7.11).

Pero, aunque el solo aprovecha un material sonoro distinto al de los Beatles, éste conserva su atmósfera, si no romántica, sí muy íntima y confidencial. Esto gracias al sonido arrullador de los armónicos y a las dinámicas que el compositor maneja en esta sección. Al principio del solo tenemos la indicación *slower*, y en los siguientes compases, las indicaciones de *poco accelerando* y *poco ritardando*.

Coda:

De la misma manera que en la original, la coda está formada por dos partes, la primera de ellas es una repetición de lo que anteriormente fue la segunda parte del puente, pero con una melodía nueva (igual que en la canción de los Beatles). Sin embargo, mientras que en la canción original, la segunda parte de esta coda es una repetición literal del solo de guitarra, aquí, Takemitsu crea algo totalmente diferente, tal y como lo hizo anteriormente con la sección de solo.

He aquí la sección de coda, a partir de su entrada en la anacruza del último compás del verso 4:

The musical score for the Coda section consists of two staves. The first staff begins with a dynamic marking of *mf (quasi f)* and includes a *rit.* marking. The second staff begins with *in tempo* and includes *dolce* and *Harm.* markings. Below the second staff, the following chord symbols are listed: $ii4/3$, $iv7$, $vi7$, III , and $III6$ (o $i6/5$).

Ej. 7.12 – Coda.

En la segunda parte de la coda, vemos cómo Takemitsu hace uso de armónicos y acordes ornamentados con séptimas que contribuyen a terminar la pieza con una sonoridad rica, íntima y dulce. Sorpresivamente, la pieza termina con el acorde **G** con sexta, que también puede traducirse como un acorde de tónica en primera inversión, adornado con una séptima menor, muy *bluesy* (ver Ej. 7.12).

En términos generales, el arreglo que Tōru Takemitsu hizo de la canción “Michelle” constituye un trabajo excepcional, ya que no solo logró capturar toda la belleza de la música de los Beatles, proyectándola en un solo instrumento, la guitarra clásica, sino que además, supo agregarle un toque único y personal. Son estas características las que han hecho que este arreglo sea tan popular entre los guitarristas clásicos de alto nivel. De esta forma queda patente la trascendencia, repercusión y aceptable recepción que la música del cuarteto ha generado en el ámbito de la música clásica.