

CAPÍTULO III

LA ORIGINALIDAD DE SUS MELODÍAS Y ARMONÍAS

Sus melodías.

Una de las principales características de la música de los Beatles es, sin lugar a duda, la originalidad de sus melodías. Muchas de ellas “toman por sorpresa a quienes las escuchan por primera vez”¹, ya que suelen ser melodías poco convencionales o tradicionales. De manera general, podemos señalar que “los Beatles disfrutaban importando notas inusuales dentro de sus melodías, mismas que van directamente relacionadas con sus innovadoras armonías (...) incorporando con frecuencia *blue notes*, a las que le daban un tratamiento diferente a como dictan las convenciones del blues”². Sin embargo, debemos mencionar que habiendo varios compositores dentro del grupo, las características melódicas de las canciones varían de acuerdo al autor de las mismas. En el presente capítulo nos enfocaremos solamente en algunas canciones de John Lennon, Paul McCartney y George Harrison.

En palabras de Ian MacDonald, las principales diferencias entre las melodías de John Lennon y las de Paul McCartney, son las siguientes:

Las melodías de Lennon tienden a mover arriba o abajo lo menos posible, atadas a sus armonías en cadenas de notas repetidas (“Help!”, “Tomorrow Never Knows”, “I’m Only Sleeping”), oscilaciones de dos notas en intervalos cortos (“I Should Have Known Better”, “A Hard Day’s Night”, “I Am The Walrus”), o frases reiteradas (“I Feel Fine”, “Rain”, “Lucy In The Sky With Diamonds”). Básicamente, mantiene sus melodías cerca de los ritmos y cadencias del dialogo hablado, coloreando sus letras con notas *bluesy* y cromatismos que crean interesantes armonías en lugar de melodías con vida aparte. McCartney, en contraste, hace uso de energía y optimismo, moviéndose libremente a través de la octava en intervalos amplios que a veces superan la octava misma. Tiene la expresividad de un melodista natural, creador de tonadas que son capaces de existir aparte de sus armonías³.

¹ GER TILLIKENS, *The Sound Of The Beatles*, Het Spinhuis, 1998. Págs. 211-213

² GER TILLIKENS, *Ibidem*. 1998. Págs. 211-213

³ IAN MACDONALD, *Revolution in the head*. Chicago Review Press, 2007. Pág. 11,

Por otro lado, gran parte de las melodías de George Harrison comparten algunas de las características de las melodías de John Lennon, pues también tienden a ser muy repetitivas y de rangos más bien cortos. De igual forma, hace uso constante de frases reiteradas en los versos de sus canciones. Sin embargo, uno de los rasgos distintivos de Harrison, es la incorporación de muchos elementos propios de la música Indostaní en sus composiciones, tales como el uso de modos y versos enteros (incluso canciones enteras), con un solo acorde que no mueve como base armónica. Dichas características no solo están presentes en sus canciones más orientales, mencionadas en el capítulo anterior, pues también podemos encontrarlas en otras de sus composiciones más convencionales, por llamarles de alguna manera.

Para ejemplificar todo lo anterior, analizaremos algunas melodías de cada uno de estos tres compositores. En primer lugar veamos algunas melodías de Paul McCartney. La melodía de la canción “All My Loving” (1963) es un claro ejemplo del manejo de rangos amplios por parte de Paul, la melodía se mueve libremente abarcando toda la octava de Mi Mayor. La línea melódica comienza bajando para pronto subir sincopadamente y luego volver a bajar. Alcanza su nota más alta (**mi** agudo) en el cuarto compás y la más baja (**mi**) en el último tiempo del séptimo compás (Ej. 3.1).

Ej. 3.1 - Melodía de “All My Loving”

Otra canción en la cual podemos ver el uso de rangos bastante amplios es “And I Love Her” (1964). En esta pieza, la melodía del verso (Ej. 3.2) abarca una 11na. desde un **mi** agudo como su nota más alta (compases 2, 6 y 7) hasta un **si natural**

grave (compás 8) como la nota más baja. De hecho, una de las características más llamativas de esta melodía es la manera en cómo alcanza dichas notas. Primero, empieza a subir por grado conjunto y, de pronto salta desde **la** hasta **re#** (compás 1), formando un intervalo de cuarta aumentada, mismo que es muy poco convencional, y que se convierte en uno de los rasgos más llamativos de la melodía, ya que se repite en los compases 3 y 5. Posteriormente tenemos un salto de tercera (**do# – mi**) en los compases 2 y 6, que nos lleva a la nota más alta de la melodía. Particularmente interesante es la manera en cómo la melodía desciende por saltos de tercera, grado conjunto y cuarta hasta su nota más grave (compases 7 y 8), para luego terminar con un salto de quinta hacia arriba (**do# – sol#**) en el compás 9.

Voice

I give her all my love that's all I do

and if you saw my love you'd love her too I love

her

Ej. 3.2 - Melodía de "And I Love Her"

Otro de los aspectos innovadores con respecto a esta canción es la manera cómo está construida su melodía, abarcando un total de 9 compases divididos en cuatro frases que forman un patrón de 2+2+2+3. Esta irregularidad en la construcción de sus melodías constituye uno de los aspectos más llamativos en la música de los Beatles. No solo Paul McCartney la empleo, sino también John Lennon y George Harrison. En casi todas las canciones populares de los años 40, 50 y principios de los 60, la regla era que todas las secciones debían abarcar 8 compases como máximo. Por ejemplo, "un verso de 8 compases, su repetición, una sección contrastante de 8 compases (*"middle eight"*) y una reiteración del verso; (...) pero los

Beatles rompieron totalmente con ese esquema: secciones de 5, 7, 9, 11 o 13 compases no son nada para ellos”⁴.

Ejemplo de ello, es la canción “Yesterday” (1965), escrita también por Paul McCartney, cuya melodía es de 7 compases y está construida a partir de cuatro frases, en un inusual patrón de 1+2+2+2 (Ej. 3.3).

Voice

Yes ter day, all my trou bles seemed so far a way__

now it looks as though thy're here to stay__ oh I be lieve__ in yes ter day__

Ej. 3.3 - Melodía de “Yesterday” (1965)

La primera frase (“Yesterday”, compás 1), “suena más como final que como comienzo, con una *apoggiatura* cadencial (**sol-fa-fa**) sobre el acorde de tónica, **Fa Mayor**”⁵. Sin embargo, las frases siguientes suenan bastante regulares, como si el primer compás no perteneciera a ellas. La melodía termina de una forma inesperada, nada cadencial (**fa-la-la**) (compás 7), junto con una progresión armónica que también nos cae de sorpresa (**Bb - F**, es decir: **IV - I**); por lo que la reiteración de la primera frase al comenzar el segundo verso, funciona a la vez como fin del anterior y comienzo del nuevo. En palabras de Deryck Cooke: “el primer compás antes solitario, por fin revela en este punto su carácter cadencial, funcionando al mismo tiempo, como el octavo compás del primer verso y el primero del segundo”⁶. Al final, la sensación de que la melodía está inacabada permanece.

Además de todo esto, la melodía de “Yesterday” nos muestra una vez más la preferencia por los rangos amplios (más de una 8va.) y el movimiento libre por parte de Paul. Y nos muestra también, la incorporación de cromatismo (**si natural** y **do#**,

⁴ DERYCK COOKE, *Vindications*, Cambridge University Press, 1982. Pág. 198

⁵ DERYCK COOKE, *Ibidem*. 1982. Pág. 199

⁶ DERYCK COOKE, *Ibidem*. 1982. Pág. 199

en el compás 2), mismo que está en relación directa con su progresión armónica (vii - V7/vi - vi). Otra canción, en la que Paul agrega algunas notas “extrañas” y tiene un rango bastante amplio es “Fixing A Hole” (1967) (Ej. 3.4). Las notas **mi bemol** y **la bemol** agregan color a la melodía, mientras ésta se mueve libremente, combinando el grado conjunto con saltos amplios (compás 4), alcanzando un **la bemol** agudo (compás 6) casi al final.

Voice

I'm fix ing a hole where the rain gets in and
stops my mind from wan der ing where it will go

F Caug Fm7 Fm6
Fm7 Bb7 Fm7 Bb7

Ej. 3.4 - Melodía de “Fixing A Hole”

Por otro lado, las melodías de John Lennon tienen un rango más bien estrecho y suelen ser muy repetitivas. Algunos ejemplos de lo anterior los tenemos en canciones como “I Should Have Known Better” (1964), “I Am The Walrus” (1967) o “Across The Universe” (1969). En la primera (Ej. 3.5), el rango es relativamente corto, alcanzando solamente una sexta (**si – sol**). Al mismo tiempo, tenemos “mucha repetición y la oscilación de dos notas en intervalos cortos”⁷ (**re-si**) anteriormente mencionadas (compases 2, 3, 4 y 5).

Voice

I should have known better with a girl like you that I would
love ev' ry thing that you do and I do hey hey hey and I do

G D G D G D G D G D Em C D G

Ej. 3.5 – melodía de “I Should Have Known Better”

Durante casi toda la melodía tenemos una insistencia en las notas **re**, **si** y ocasionalmente **mi**, sobre un patrón armónico de **G – D** (**I – V**), reservando el

⁷ IAN MACDONALD, *Ibidem*. 2007. Pág. 11

énfasis en **mi**, **fa#** y **sol** para el final, donde la armonía por fin cambia (**Em - C - D - G**, compases 6, 7, 8 y 9, respectivamente). De esta forma, vemos cómo las melodías de Lennon están más íntimamente relacionadas con sus armonías en comparación con las de McCartney, que fácilmente podrían desprenderse de ellas y tomar vida aparte.

En “Across The Universe” (Ej. 3.6) encontramos algo muy parecido. Hay mucha repetición de la nota **re** en el primer compás y nuevamente tenemos la oscilación de dos notas en los compases que siguen, por ejemplo: compás 2 (**la-si**), compás 3 (**sol-la**) y compás 4 (**la-si**).

The image shows a musical score for the song "Across The Universe". It consists of two staves. The top staff is labeled "Voice" and contains the melody with lyrics: "Words are fly ing out like end less rain in to a pa per cup They". Above the notes are chords: D, Bm, and F#m. The bottom staff is a guitar accompaniment with lyrics: "slith er while_ they pass they slip a way_ a cross the u ni verse_". Above the notes are chords: Em7 and A7. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C).

Ej. 3.6 – Melodía de “Across The Universe”

La melodía de esta canción parece más bien recitada, “manteniéndose cerca de los ritmos y cadencias del dialogo hablado”⁸. Muy similar es la melodía de “I Am The Walrus” (Ej. 3.7), donde tenemos dos frases basadas en una larga oscilación entre las notas **mi - re#**. Al final de cada frase, este patrón repetitivo se rompe para dar lugar a una serie de melismas (compases 3, 5 y 6).

The image shows a musical score for the song "I Am The Walrus". It consists of two staves. The top staff is labeled "Voice" and contains the melody with lyrics: "I am he as you are he as you are me and we are all to ge_ ther_". Above the notes are chords: A, A/G, C, D, D/E, A, and A/G. The bottom staff is a guitar accompaniment with lyrics: "see how they run like pigs from a gun see how_ they fly_ I'm cry_ ing_". Above the notes are chords: C, D, and A. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C).

Ej. 3.7 – Melodía de “I Am The Walrus”

⁸ IAN MACDONALD, *Ibidem*, 2007. Pág. 11

Las melodías de Lennon también son famosas por el empleo de mucho cromatismo. Aunque, como vimos anteriormente, Paul McCartney también hace uso de él, aunque en menor medida, lo mismo que George Harrison. En “I Am The Walrus” (Ej. 3.7) podemos apreciar esto con la incorporación de **re#**. Otro ejemplo importante es la canción “I’m Only Sleeping” (1966), particularmente en su sección de puente (Ej. 3.8).

Ej. 3.8 – Puente de “I’m Only Sleeping”

Por otro lado, las canciones de George Harrison son especialmente famosas por la incorporación de elementos tomados de la música Indostaní, es decir, la música clásica de India del norte. Algunas de las principales características de esta música son el uso de modos, el empleo de un solo tono que se mantiene como base armónica de toda la pieza (“*drone*” = bordón) y la repetición de frases cantables. “Within You Without You” (1967), es una de las canciones de Harrison que toman muchos elementos de la música Indostaní. En primer lugar, la melodía de la pieza (Ej. 3.9) está basada en el modo mixolídio, cuya característica principal es que la séptima siempre es bemol. En éste caso, tenemos **C mixolídio** (do – re – mi – fa – sol – la - si bemol). El empleo de **si bemol**, sobre un bordón del acorde **Do** que se mantiene durante toda la pieza son rasgos orientales.

La melodía está construida a partir de la repetición de frases cantables. El ritmo lento (con casi puro ritmo de blancas), casi flotante, y la secuencia de intervalos descendentes de cuarta y grado conjunto (ver Ej. 3.9, compases 4, 5 y 6), contribuyen de manera importante a crear una atmósfera como de canto religioso, místico, como el de un *mantra* hindú. Más aun, la letra de la canción es profundamente filosófica y reflexiva.

Voice

C

We were talk ing a bout the space be tween us

all and the peo ple who hide them selves be hind a wall of il

lu sion ne ver glimpse the truth then it's far too late when they pass a

way

Detailed description: This is a musical score for the voice part of 'Within You Without You'. It consists of four staves of music in C major, 4/4 time. The first staff starts with a C chord symbol. The lyrics are: 'We were talk ing a bout the space be tween us'. The second staff continues: 'all and the peo ple who hide them selves be hind a wall of il'. The third staff continues: 'lu sion ne ver glimpse the truth then it's far too late when they pass a'. The fourth staff ends with 'way' and a double bar line.

Ej. 3.9 – Melodía de “Within You Without You”

“The Inner Light” (1968) es otra de las canciones en que Harrison toma prestados muchos elementos de la música Indostaní. Ésta (Ej. 3.10), también está basada en el modo mixolídio, a partir de **Eb** (mi bemol – fa – sol – la bemol – si bemol – do - re bemol).

Voice

Eb

With out go ing out of my door I can know all things on

earth with out look ing out of my win dow I can know the ways of

hea ven The far ther one tra vels the less one kno ws the

less one rea lly knows

Detailed description: This is a musical score for the voice part of 'The Inner Light'. It consists of four staves of music in E-flat major, 4/4 time. The first staff starts with an Eb chord symbol. The lyrics are: 'With out go ing out of my door I can know all things on'. The second staff continues: 'earth with out look ing out of my win dow I can know the ways of'. The third staff continues: 'hea ven The far ther one tra vels the less one kno ws the'. The fourth staff ends with 'less one rea lly knows'.

Ej. 3.10 – Melodía de “The Inner Light”

Al mismo tiempo, tiene un solo acorde para toda la pieza, un bordón de **Eb**, sobre el cual se construye la melodía, con frases que se repiten en una forma similar a un *mantra*. Tiene un rango de una 8va., con la nota **re bemol** como la nota más aguda (ver Ej. 3.10, compases 2, 4, 6 y 8), y también como la más grave (compases 12, 13 y 14).

Igual que en “Within You Without You”, la letra contiene un mensaje de tipo filosófico, reflexivo y meditativo. Evoca un tipo de “iluminación espiritual”, por medio de la cual “puedes conocer todas las cosas de la tierra, sin salir de tu puerta” o “conocer los caminos del cielo, sin siquiera asomarte por la ventana”. La melodía y la música subrayan perfectamente ésta “trascendencia” o “iluminación”.

Sin embargo, estos elementos procedentes de la música clásica de India del norte, también están presentes en otras canciones de Harrison, incluso anteriores a las piezas descritas anteriormente. Por ejemplo, en “If I Needed Someone” (1965) tenemos un *riff* de guitarra eléctrica basado en **La** Mayor que funciona como introducción, y que básicamente es un *ostinato* de **la** con algunos adornos muy modales, mediante el empleo de **sol natural**. Esta introducción, se convierte en la base de los versos de la pieza. En estos, además de **A**, solo hay otro acorde, **G/A**, (Sol Mayor sobre un pedal de La), por lo que podemos decir que estas secciones están totalmente construidas sobre un bordón de **A**, muy similar a las piezas anteriormente descritas. Además, los versos están basados en el modo mixolídio, utilizando la nota **sol natural** en lugar de **sol#**.

Otra canción en la que podemos escuchar elementos de la música Indostaní, es “Taxman” (1966). No solo su melodía (Ej. 3.11) es modal (**D mixolídio**), sino que además posee repetición de frases y un solo acorde (**D**) como bordón para casi todo el verso. Al mismo tiempo, la melodía es pentatónica, pues la tercera (**fa#**) casi no aparece en ella, solo en los acordes de guitarra eléctrica que la acompañan.

Estos acordes llegan a ser muy disonantes cuando se les agrega, además del **fa#**, una novena sostenida (**D7 +9**), es decir, la nota **mi#**, o lo que es lo mismo, **fa**

natural, creando un efecto de *cluster*. Dichos acordes son tocados de manera muy agresiva, y casi percusiva, por la guitarra eléctrica, mientras el bajo toca un motivo basado en **D**.

Voice

Let me tell you how it will be

there's one for you nine teen for me

'cos I'm the tax man yeah I'm the tax man

Ej. 3.11 – Melodía de “Taxman”

Ambas canciones, “If I Needed Someone” y “Taxman”, toman prestados algunos elementos orientales, pero sin llegar al grado de abstracción de la música Indostaní que encontramos en “Within You Without You” y “The Inner Light”, analizadas anteriormente, o en otras piezas como “Love You To” (1966).

Sus armonías vocales.

Otro de los rasgos distintivos del grupo fue el empleo de armonías vocales, mismas que podemos encontrar desde sus canciones más tempranas hasta su último disco. Desde el principio, sus armonías vocales buscaban ser innovadoras, agregando así nuevas dimensiones de originalidad a su música. En “She Loves You” (1963), por ejemplo, la pieza termina con un acorde mayor, mientras las voces cantan en armonía el mismo acorde, pero agregándole una sexta, dándole un toque bastante original a la misma. Un toque *jazzy* para una canción rock.

Muchas de estas armonías son difíciles, y requerían de varios ensayos para lograrlas en concierto. “Incluso bandas de covers con experiencia tienen dificultades para reproducir decentemente las armonías vocales de los Beatles, y lograr el

mismo efecto”⁹. Muchas veces, los instrumentos servían de guía a la hora de tocar en vivo. Con respecto a la canción “I Want To Hold Your Hand” (1963), Ian MacDonald escribió: “gran parte de su melodía es armonía disfrazada, que cantada sin los acordes que la soportan, tiene un efecto muy cómico”¹⁰

Con cada nuevo disco, los Beatles mejoraban sus armonías vocales, cantadas por John, Paul y George. Estas se fueron haciendo cada vez más complicadas, hasta llegar al punto en que era muy difícil reproducirlas en vivo. En discos como *Rubber Soul* (1965), *Revolver* (1966), *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) y *Magical Mystery Tour* (1967) podemos escuchar algunas de sus armonías vocales más complicadas e innovadoras.

Los Beatles cantaban a dos y a tres voces, a veces en bloques de terceras, pero también en intervalos de cuarta, quinta, sexta o de octava. Algunas de sus armonías llegaban a ser muy disonantes, empleando intervalos de séptima o de segunda como en “Taxman” por ejemplo (Ej. 3.11, compases 11-13). Algunas veces funcionan como elemento narrativo, como *call and response* (“Taxman”, 1966; “With A Little Help From My Friends”, 1967) o agregando nuevos comentarios debajo de la voz principal (“Hello Goodbye”, 1967). Particularmente interesante es la canción “She Said She Said” (1966), donde John canta solo “*she said*” y todos se unen para cantar en armonía “*I know what is like to be dead*”, que es lo que “ella dijo”, contribuyendo así con la narrativa de la canción.

Un ejemplo interesante, lo constituye la introducción de la canción “Nowhere Man” (1965), que muestra un gran avance en la materia (Ej. 3.12). En los primeros 4 compases tenemos tres voces, mientras el resto está cantado solo a dos voces. Hay intervalos de cuarta, sexta (compás 1), etc. Hay algunas disonancias, por ejemplo, entre el **mi** agudo y **fa#** de las voces de abajo (compás 2), etc.

⁹ GER TILLIKENS, *Ibidem*. 1998. Pág. 215

¹⁰ IAN MACDONALD, *Ibidem*. 2007. Pág. 78

The image shows a musical score for the song "Nowhere Man". It features two vocal parts, Voice 1 and Voice 2, and piano accompaniment. The key signature is E major (three sharps). The time signature is 4/4. The lyrics are: "He's a real no where man sit ting in his no where land ma king all his no where plans for no bo dy". The chords are: E, B, A, E, F#m, Am, E.

Ej. 3.12 – Introducción de "Nowhere Man"

Otro ejemplo de armonías vocales complicadas es el coro de "Day Tripper" (1965), donde tres voces se mueven en bloques de terceras superpuestas (compases 2, 3 y 4). Algunas de estas armonías son muy agudas, por lo que requieren un cantante hábil y talentoso. En el compás 5 tenemos una disonancia como resultado de el **la** agudo que permanece durante todo el compás, mientras una segunda voz canta un melisma que comienza con **sol natural** y termina en **fa#**. Luego, en el compás 6 tenemos un intervalo de cuarta ("long"). El coro termina a dos voces en intervalos de tercera.

The image shows the chorus of the song "Day Tripper". It features a single vocal part and piano accompaniment. The key signature is E major (three sharps). The time signature is 4/4. The lyrics are: "She was a day trip per one way tic ket yeah it took me so long to find out, and I found out". The chords are: E7, F#7, A, G#7, C#7, B7.

Ej. 3.13 – Coro de "Day Tripper"

Con respecto a esta canción, Allan Pollack escribió: "las armonías vocales son muy difíciles de lograr, particularmente sin el apoyo de los acordes para mantenerse

orientado, ¿has tratado de cantarla en la regadera últimamente?”¹¹ Otros ejemplos interesantes en el empleo de armonías vocales son “If I Fell” (1964), “Yes It Is” (1965), “If I Needed Someone” (1965), “You Won’t See Me” (1965), la introducción de la canción “Paperback Writer” (1966), “I’m Only Sleeping” (1966), “Eleanor Rigby” (1966), “Getting Better” (1967), “Your Mother Should Know” (1967), “Back In The U.S.S.R.” (1968) imitando a The Beach Boys, o “Because” (1969).

Sus progresiones armónicas.

Es en este apartado, donde encontramos algunas de las más obvias innovaciones de los Beatles. El manejo y tratamiento que le daban a la armonía en sus canciones es uno de los rasgos distintivos de su música. Casi siempre utilizaban acordes comunes, sin embargo, la manera en cómo los combinaban para crear progresiones no fue muy común, sino más bien innovadora y llamativa. “Los Beatles demostraron que no se necesita ser un virtuoso para hacer buena música (...) no son los acordes en sí, sino las secuencias (progresiones) creadas a partir de ellos lo que salta al oído como uno de sus rasgos distintivos”¹².

Incluso músicos contemporáneos a ellos reconocieron esta originalidad en su música. Bob Dylan declaró: “ellos están haciendo cosas que nadie más está haciendo. Sus acordes son escandalosos¹³, justamente estrafalarios, y sus armonías los hacen válidos”¹⁴. Con respecto a la canción “I Want To Hold Your Hand” (1963), primer éxito de los Beatles en tierras americanas, Roger McGuinn, declaraba: “la letra no es muy profunda, pero los cambios de acordes realmente tienen magia en sí mismos”¹⁵.

Los Beatles utilizaban una variedad importante de acordes, mezclándolos con bastante libertad dentro de sus canciones. Muchos de estos acordes, son acordes ajenos a la tonalidad de la pieza, rompiendo así muchas reglas de la armonía clásica

¹¹ ALLAN POLLACK, *Notes on the Beatles*. 1989. Pág. 44.

¹² GER TILLIKENS, *Ibidem*. 1998. Pág. 221

¹³ Bob Dylan utiliza la palabra *outrageous*, que significa: escandaloso, estrafalario.

¹⁴ ANTHONY SCADUTO, *Bob Dylan*. Castle Books. 1975. Págs. 203-204

¹⁵ SCOTT MUNI, DENNY SOMACH & KATHLEEN SOMACH, *Ticket To Ride*. London. 1989. Pág. 168

o académica, por llamarla de algún modo. Sin embargo, “el uso de acordes incidentales en la música popular no era en sí nada nuevo, lo verdaderamente inusual e innovador fue la enorme cantidad de este tipo de acordes dentro de una misma canción, así como las secuencias (progresiones) resultantes”¹⁶.

Según Ian MacDonald, “su manera de componer consistía en pegar acordes, uno con otro como en un rompecabezas, sin ningún prejuicio o preconcepción acerca del siguiente acorde, una libertad que explotaron estando conscientes de ello”¹⁷. Sin embargo, no escogían sus acordes totalmente al azar, sino que desarrollaron un tipo de sistema más libre con respecto al tradicional, el cual permite utilizar muchos acordes lejanos a la Tónica, de manera efectiva y sin poner en riesgo la estabilidad tonal de las canciones.

En el siguiente diagrama, tenemos el tradicional Círculo de Quintas, que nos muestra en su sector superior los tres pilares de la armonía, (IV - I - V). Estos, junto con sus equivalentes menores (ii - vi - iii) pueden ser utilizados libremente sin poner en riesgo la estabilidad tonal de la pieza. Cuando algún acorde lejano o ajeno a estos es utilizado (sector inferior), debe estar justificado, como dominante auxiliar (V/V), acorde prestado, modulación, etc. y debe ser regulado por descenso de quintas:

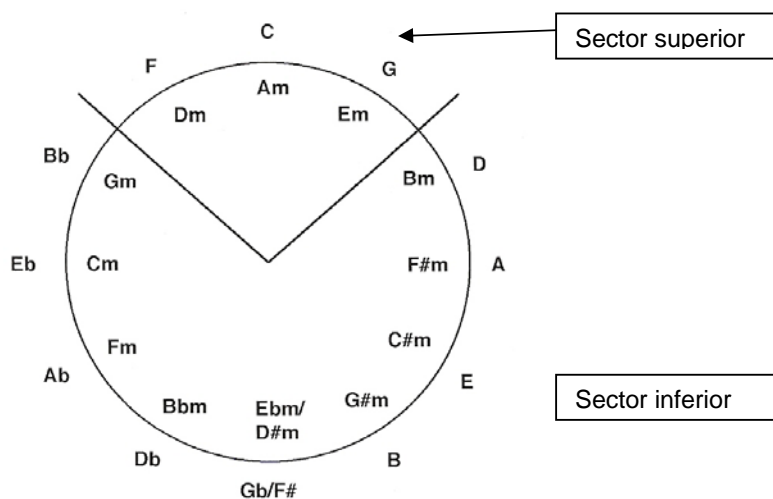


Diagrama 1 – Círculo de quintas en la Armonía Tradicional.

¹⁶ GER TILLIKENS, *Ibidem*. 1998. Pág. 222

¹⁷ IAN MACDONALD, *Ibidem*. 2007. Pág. 10

Por otro lado, los Beatles extienden el sector superior del Círculo de quintas (ver Diagrama 2), haciendo posible el uso libre e injustificado de los acordes adyacentes a **IV** y **V**, es decir: **bVII** y **II**, junto con sus relativos menores, **v** y **vii** respectivamente, que son utilizados con total libertad en la música de los Beatles¹⁸.

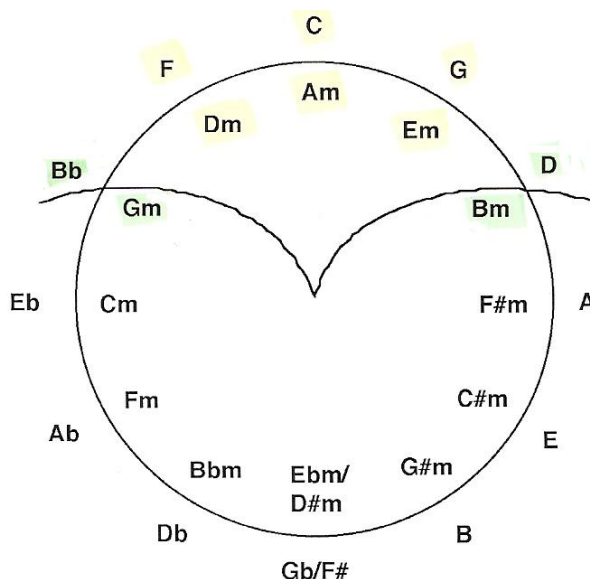


Diagrama 2 – Círculo de quintas en la armonía de los Beatles.

El acorde **bVII** es ampliamente utilizado en sus canciones, al grado de ser uno de sus rasgos más distintivos en cuanto a armonía se refiere. Éste, es manejado con bastante libertad, a veces substituyendo a **V** en su función de cadencia. Ejemplo de ello lo tenemos en “A Hard Day’s Night” (1964), donde tenemos la siguiente progresión en los versos: G – C – G – F – G (es decir: **I - IV - I - bVII - I**). En lugar del acorde **F**, podríamos haber esperado **D**.

Así mismo, el acorde **II** también es utilizado con bastante libertad. En la armonía tradicional, éste acorde es analizado como **V/V**. Los Beatles también lo utilizan así algunas veces, sin embargo, no siempre. En muchas de sus canciones, éste acorde no resuelve al esperado **V**, sino que mueve a otros acordes resolviendo de una manera poco ortodoxa. Por ejemplo, en los versos de “Eight Days A Week” (1964),

¹⁸ KG JOHANSSON, *The Harmonic Language of the Beatles*. 1999. Pág. 4

tenemos la siguiente progresión: D – E – G – D (es decir: I – II – IV – I). Aquí, el acorde **E** no puede ser analizado como V/V, pues no resuelve a V, (que en este caso sería **A**), sino que mueve a **IV** (que en este caso es **G**). De esta forma, la nota **sol#** del acorde **E**, no resuelve a **la**, como se esperaría tradicionalmente, sino que resuelve de manera poco usual, hacia abajo, a **sol natural**. En otras canciones, como en “I’ll Follow The Sun” (1964), este acorde resuelve directamente a **I**.

Además de estos acordes, “podemos encontrar en su música otros acordes inesperados, como **vii**, **VII**, **III**, **VI**, **iv** o **bVI**. Sin embargo, estos casi siempre están utilizados siguiendo las reglas de la armonía tradicional, aunque hay excepciones”¹⁹. El siguiente diagrama (Diagrama 3) muestra en el sector superior los acordes que los Beatles utilizaban de manera libre e injustificada, y en el sector inferior aquellos que casi siempre son utilizados de manera más tradicional.

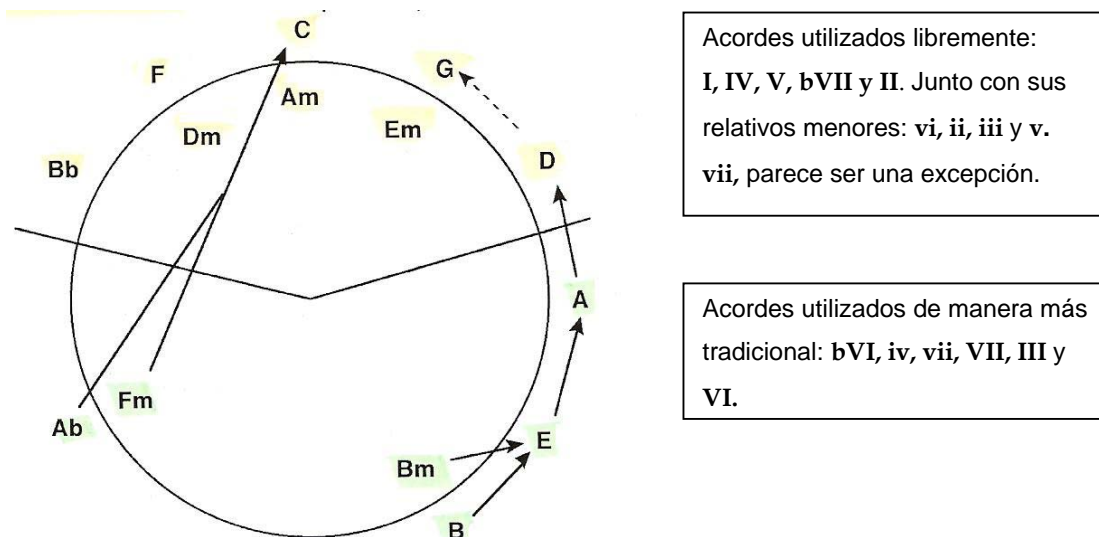


Diagrama 3 – Acordes más comunes en las canciones de los Beatles.

Otro acorde que los Beatles emplearon en varias de sus canciones, es **bIII**, el cual hace que las piezas en las que dicho acorde aparece, suenen más modales, que tonales. Un ejemplo de esto es el refrán (“*We’re Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club*”).

¹⁹ KG JOHANSSON, *Ibidem*. 1999, Pág. 8

Band...”) de la canción “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” (1967), donde tenemos la siguiente progresión: G – Bb – C7 – G (es decir: I – bIII – IV7 – I). De esta manera, cada acorde de la armonía parece estar construido tomando como su raíz una de las notas de la escala pentatónica menor de **G (sol – si bemol – do – re – fa natural)** haciendo que suene más modal, que tonal. De hecho, gran parte de la música rock hace uso de los modos, aplicándolos tanto en sus melodías como en sus armonías.

Otros elementos llamativos.

En esta sección se describen algunos otros elementos que contribuyeron de manera importante a la consolidación del inconfundible sonido “Beatle”. Estos son, principalmente, sus ritmos y algunas innovaciones en cuanto a la forma musical. Sobre los aspectos referentes a la forma musical, hablaremos más a detalle en el capítulo V del presente trabajo.

En cuanto a ritmo se refiere, sus innovaciones se dan a varios niveles y en varios aspectos. Uno de ellos ha sido mencionado anteriormente: la irregularidad en el tamaño y número de compases por frase en muchas de sus melodías. Ejemplos de esto, son los versos de “Yesterday”, mencionados anteriormente, o los versos de “Eleanor Rigby” (1966), sobre los cuales hablaremos a detalle en el capítulo VI del presente trabajo.

Otro nivel es el que se refiere al ritmo armónico, mismo que es muy variado dentro del canon de los Beatles. Hay canciones en las que no hay cambios de armonía o de acorde, por ejemplo, las canciones de George Harrison descritas anteriormente o “Tomorrow Never Knows” (1966) de John Lennon. En estas piezas, tenemos un solo acorde o bordón, para toda la canción. Por otro lado, hay canciones en las que el ritmo armónico es rápido, de dos acordes por compás como “Do You Want To Know A Secret?” (1962), “This Boy” (1963) o “I Will” (1968). En muchas piezas, el ritmo armónico es de un solo acorde por compás, pero la mayoría de las veces, encontramos un ritmo armónico variado dentro de una misma canción, por ejemplo

“And Your Bird Can Sing” (1966), donde tenemos un solo acorde por cuatro compases para luego cambiar a un acorde por compás.

Muchas de sus canciones suelen tener una gran variedad de síncopas, así como cambios de tiempo o métrica dentro de una misma canción. Ejemplos de esto los tenemos en canciones como “Good Day Sunshine” (1966) o “Here Comes The Sun” (1969). En ambas piezas, estos cambios se dan en las secciones de introducción. “We Can Work It Out” (1965) y “Lucy In The Sky With Diamonds” (1967) son buenos ejemplos del cambio de métrica como elemento de variación entre las secciones de una misma canción. La primera está en 4/4 y cambia a 3/4 en la sección de puente, mientras que la segunda está en 3/4 y cambia a 4/4 en los coros. En otras piezas como “Strawberry Fields Forever” (1967), “Good Morning, Good Morning” (1967) o “All You Need Is Love” (1967) encontramos bastantes cambios de métrica, incluso de un compás a otro. Los Beatles experimentaron con muchas métricas inusuales para el rock, por lo menos en esa época en la que 4/4 era la regla. Estas métricas son 3/4, 5/4, 7/4, 9/4, 6/8, 11/8, 12/8, etc.

Deryck Cooke afirma que “lo que hace buena a una canción popular es una fusión eficaz entre originalidad armónica, rítmica y melódica, justo como en cualquier otra buena pieza de música”²⁰ y esto, como lo hemos visto a lo largo de este capítulo, lo podemos encontrar en la música de los Beatles. Sin embargo, hay otro elemento importante del cual no hemos hablado aun: las letras de sus canciones. Sobre este aspecto hablaremos en el siguiente capítulo.

²⁰ DERYCK COOKE, *Ibidem*. 1982, Pág. 197.