

REVISTA

ISSN 2663-7145



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

.nro 1

Antonio Formaro — Edgar Isaac Gómez Álvarez — Jannu Montecristo Pérez — Laura Novoa — Marcelo Rebuffi — Graciela Beatriz Restelli — Luisa Vilar-Payá



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIA MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

| REVISTA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**



REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA



■ **AÑO XXXIV**
■ **2020**

VOLUMEN 34 - N° 1

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector. Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano. Lic. Ezequiel Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Dra. Amalia Suárez Urtubey (Universidad Católica Argentina).

DISEÑO: Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: José León Gallardo, *Fuga a 3 voces*. Manuscrito autógrafo obrante en el Fondo Documental "José León Gallardo" del Archivo de Música Devocional y Litúrgica del IIMCV (UCA).

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C. 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ✉Email: iimcv@uca.edu.ar

www.iimcv.org

SUMARIO

PRÓLOGO

Noticias de la Revista 34 N° 1.

11

CONMEMORACIÓN

Yolanda Velo. *In memoriam*.

Graciela Beatriz Restelli

17

SECCIÓN ARTÍCULOS

El arte de la excepción: Stock, Aitken y Waterman y la música pop de los años 80 en Gran Bretaña.

Antonio Formaro

23

Encuentro entre la tradición y la experimentación: Leda Valladares y el diseño sonoro para una nación del futuro.

Laura Novoa

55

Dimitri Shostakovich: entre la passacaglia, el monomito y el patriarcado.

Marcelo Rebuffi

85

Ángela Peralta (1845-1883) como compositora. Historiografía y análisis de la canción *El deseo*.

Luisa Vilar-Payá y Jannu Montecristo Pérez

107

SECCIÓN RESEÑAS

Leonora Saavedra (ed.): *Carlos Chávez y su mundo*.

Edgar Isaac Gómez Álvarez

129

NOTICIAS DEL INSTITUTO

139

CONVOCATORIA

143

■ EL ARTE DE LA EXCEPCIÓN: STOCK, AITKEN Y WATERMAN Y LA MÚSICA POP DE LOS AÑOS 80 EN GRAN BRETAÑA

ANTONIO FORMARO

Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"
antonioformaro@hotmail.com

RESUMEN

La música pop británica de la década del 80 puede ser tomada como un indicativo de procesos de cambio en lo social y lo económico, a la vez que una vía de expresión e identificación de grupos sociales minoritarios que tuvieron un fuerte rol en la delimitación estilística de la misma. El *team* de producción conformado por Stock, Aiken y Waterman supo, utilizando una serie de constantes sonoras, llevar un sonido surgido del circuito *under* a dominar el mercado discográfico hacia finales de la década.


Palabras clave: pop británico, neoliberalismo, Stock, Aitken, Waterman, Kylie Minogue, Rick Astley.

STOCK, AITKEN AND WATERMAN AND THE BRITISH POP OF THE 80'S DECADE.

ABSTRACT

24 British pop music of the 1980s can be taken as sign of the social and economic changes that were happening, as well as a form of expression and identification for social minority groups that played a very important role in its stylistic delineation. The production team Stock, Aitken and Waterman, using a series of constant musical sounds, knew how to bring the sounds from the underground circuit and use it to dominate the music market by the end of the decade.

Keywords: British pop music, Neoliberalism, Stock, Aitken, Waterman, Kylie Minogue, Rick Astley.



Introducción

El trío conformado por Mike Stock, Matt Aitken y Pete Waterman configuró un grupo de productores importantes de la música pop de mediados de los años 80 hasta los años 90.

Aparecieron en 1984 y produjeron una serie de canciones *singles* (sencillos)¹ que tuvieron un repentino y enorme éxito en las listas de ventas del Reino Unido en particular y de allí se expandió a todo el mundo, llegando a producir una cantidad de *hits* que se calcula en más de cien, e ingresando en los Records Guinness en producción de canciones pop compuestas por los mismos autores y producidas por los mismos productores (que eran ellos mismos), pero para una serie de artistas cuya lista incluye nombres que han sido de los más vendedores de los años 80 con proyección posterior.

Los artistas más destacados, como Kylie Minogue, Rick Astley, las bandas Bananarama y Dead or Alive, Hazell Dean, Jason Donovan, etc. han tenido una relación muy directa con los productores y compositores; algunos de los casos fueron creados

¹ Cuando se publicaban en un disco de 45 rpm que traía una sola canción.

por ellos —Kylie Minogue, Rick Astley— y otros, que venían ya actuando, lograron hacer famoso su producto a partir de la producción de estos productores. Además, a medida que la fama de ellos crecía, artistas consagrados como Donna Summer, Blondie (mas bien su famosa vocalista, Debbie Harry) y Cliff Richard, que pertenecían ya a una bien asentada cultura de la música popular en el campo internacional, contrataron el servicio de estos productores para renovar el éxito de sus carreras y modernizar su estilo a fines de los años 80.

Por último, resulta también destacable el que los productores armaron su propia compañía, llamada Pete Waterman Limited (PWL) y abandonaron durante cierto período el estilo de músicaailable co-produciendo una serie de éxitos de otros artistas de la época que buscaban modernizar su sonido; este proceso, llamado *remix* fue otra de las especialidades de la productora que remezcló temas para artistas consagrados como Pet Shop Boys, Depeche Mode, New Order, Erasure y otros artistas de culto de la escena del pop de los años 80. En estos casos las composiciones no eran de los Stock, Aitken and Waterman pero sí a ellos se les entregaba el material para un filtrado del sonido y una construcción de un estiloailable que pudiera triunfar en las discotecas a ambos lados del Atlántico —Estados Unidos e Inglaterra— y de allí proyectarse a una mayor aceptación. Esto los colocó durante los años 1987 y 88 como un caso prácticamente hegemónico dentro de las productoras de músicaailable en la historia.

En este escrito trataremos de, por un lado, determinar los factores socioculturales y el entorno en el cual se desarrolló este trabajo de producción, que sólo se ha comparado a la Motown de los comienzos de los años 70 en New York; y por el otro, entender cómo pudo funcionar el sistema de composición de una serie de rasgos muy reconocibles en el estilo, pero con leves diferencias. El hecho de que en muchos momentos de su carrera a este ensamble de productores se lo denominó “The factory” (la fábrica), por su funcionamiento similar al de un establecimiento fabril o factoría de canciones, unido a la permanente aceptación de los *charts* internacionales de *hits* y la continuidad de este estilo —si se tiene en cuenta la volatilidad del mercado pop— hace sospechar que la complejidad de la manera de trabajo debió ser mayor que la aparente facilidad con la cual se componían estas canciones y se lanzaban, teniendo en cuenta que lograron copar las listas de éxitos de todo el mundo anotando más de cincuenta *top 20* (cifra que se toma para considerar un éxito masivo de una canción) y más de cien *top 100* (cuando ya la canción es un éxito a nivel internacional)².

² BBC Website; UK *charts*.

1. Contexto histórico: situación sociopolítica de Inglaterra en la década del 80

Seguiremos los conceptos de Eric Hobsbawm, que en el libro *La Historia del Siglo XX* señala: “La historia de los veinte años que siguieron a 1973 es la historia de un mundo que perdió su rumbo y se dirigió hacia la inestabilidad y la crisis” (Hobsbawm, 2008: 404). Y más adelante apunta:

26

“[...] Esta década de crisis que siguió a 1973 no fue una gran depresión a la manera de 1930. La economía global no se quebró ni siquiera momentáneamente, aunque la edad de oro finalizase en 1975 con algo muy parecido a la clásica depresión cíclica que redujo un diez por ciento de la producción industrial de las economías desarrolladas de mercado y el comercio internacional en un trece por ciento (Según Abson y Guilm, 1991, pág. 225). [...] En el mundo capitalista avanzado continuó el desarrollo económico mucho más lento que en la edad de oro, a excepción de algunos países de industrialización reciente, fundamentalmente asiáticos, cuya revolución industrial había empezado en la década del 60. El crecimiento del producto interno colectivo de las economías avanzadas apenas fue interrumpido por cortos períodos de estancamiento, particularmente el que va entre 1981 y 1984. El comercio internacional de productos manufacturados incluso se aceleró a fines de la década del 80”. (Hobsbawm, 2008: 405).

Sin embargo, Hobsbawm apunta también cómo mientras la economía mundial prosperaba, lo hacía con los grandes problemas que habían aparecido a partir de la unificación de la guerra del petróleo y luego el aumento del precio del barril en 1973 y el nuevo aumento impuesto por los países árabes en 1975.

Hobsbawm observa además cómo en los años 70 el desempleo había crecido un 4,2% y a fines de los 80 un 9,2 % y el hecho de que la mitad de los desempleados en 1986-87 hacía más de un año que estaban sin trabajo. Señala

“[...] Dado que la población trabajadora potencial no aumentaba con la afluencia de hijos de la posguerra y la gente joven solía tener un mayor índice de desempleo que los trabajadores de más edad, se podía haber esperado que el desempleo permanente disminuyese pero, por lo que refiere a pobreza y miseria, los años 80 incluso los países más ricos tuvieron que acostumbrarse a una visión cotidiana de mendigos sin hogar (*homeless*), un espectáculo de personas sin techo refugiándose en los portales al abrigo de cajas de cartón, cuando los policías no se ocupaban de sacarlos de la vista del público. Pero la aparición de pobres sin hogar formaba parte del gran crecimiento de desigualdades sociales y económicas de la nueva era.” (Hobsbawm, 2008).

El crecimiento de la desigualdad fue inexorable en los países de economía desarrollada de mercado y en especial desde el momento en que el aumento casi automático de

los ingresos reales al que estaban acostumbradas las clases trabajadoras de la época keynesiana llegó a su fin. Aumentaron los extremos de pobreza y riqueza al igual que lo hizo el margen de distribución de rentas en la zona intermedia.

La alternativa que se ofreció para superarla vino de una minoría de economistas ultra liberales. Incluso antes de la crisis, esta mirada de minoría de creyentes en el libre mercado sin restricciones había empezado a actuar contra la hegemonía de los keynesianos y otros paladines de la economía mixta y el pleno empleo. Los neoliberales aducían que la política y la economía de la edad de oro manejada por criterios keynesianos dificultaban el control de la inflación y el recorte de costos que habían de hacer posible el aumento de los beneficios, que era el auténtico motor de crecimiento de una economía capitalista. En cualquier caso, sostenían que la “mano oculta” del libre mercado de Adam Smith produciría con certeza un mayor crecimiento de la riqueza de las naciones y una mejor distribución posible de las riquezas y las rentas, afirmación que los keynesianos habían negado rotundamente y que había mostrado eficacia entre 1930 y 1970. En ambos casos, la economía racionalizaba un compromiso ideológico, una visión *a priori* de la sociedad humana.

Por ejemplo, los neoliberales veían con desagrado a la Suecia social demócrata, espectacular éxito económico del siglo XX, no porque fuese a tener problemas en la década de crisis, sino porque se basaba en el famoso modelo económico sueco con sus valores colectivistas de igualdad y solidaridad³. Por el contrario, el gobierno de Thatcher en el Reino Unido fue impopular, incluso en los años de su éxito económico, porque se basaba en el absoluto egoísmo asocial e incluso anti social. Este gobierno, que llegó al poder en el momento más crítico de la economía del Reino Unido dejaba poco margen para la discusión.

Apodada “la Dama de Hierro” por su firme oposición a todo movimiento socialista y en particular su odio a la Unión Soviética, desde que llegó a ser Primer Ministro del Reino Unido en 1979 y hasta 1990 implementó una serie de medidas conservadoras en lo político que llegaron a ser conocidas como “thatcherismo”. Su filosofía económica hizo hincapié en la desregularización, especialmente en el sector financiero y la flexibilización absoluta del mercado laboral, la privatización de empresas públicas y la reducción del poder de los sindicatos. Esto generó un alto grado de recesión y desempleo y llevó mucho tiempo hasta que la regularización económica — y, sobre todo, la guerra de Malvinas— le brindara un aumento de su popularidad, que se tradujo en una reelección. En política exterior, se caracterizó por su oposición absoluta a la Unión Europea y el alineamiento en política exterior con el Estados Unidos de Ronald Reagan.

³ *Financial Times*, 11 de noviembre de 1990.

Aunque Thatcher fuera reelecta y el impuesto *poll tax*, conocido como “impuesto a la comunidad” fuera tremendamente impopular, varios miembros de su gabinete no compartían sus puntos de vista sobre la cuestión de la Comunidad Europea.

La influencia de movimientos monetaristas y económicos surgidos de las ideas de Milton Friedman se tradujeron en recortes al presupuesto de educación superior y el aumento de tasas de interés para disminuir el crecimiento de la oferta monetaria y disminuir la inflación. Introdujo límites efectivos en todos los sectores del gasto público y redujo todos los gastos en servicios sociales, sobre todo en educación, salud y vivienda.

La sociedad inglesa vivió el momento de máximo desempleo de su historia, y si bien la inflación disminuyó se fue virando de la producción industrial en masa que había caracterizado al Reino Unido con las grandes infraestructuras de astilleros, carbón y petróleo hasta esa época, a hacerla caer un 30 % en 1978 y un 60 % para 1984. Esto fue generando un cambio de la industria pesada a la industria de servicios que costó, en Inglaterra, una generación⁴.

La privatización fue considerada un elemento crucial del thatcherismo. Este proceso fue preparación para las industrias para-estatales, el cual se asoció con una mejoría muy marcada en su desempeño en términos de productividad laboral pero no de empleo. Las industrias privatizadas, como el agua, el gas y la electricidad, eran monopolios naturales, donde poco hizo la privatización para incrementar la competitividad. Se demostró que las industrias privatizadas que tuvieron un mejoramiento lo hicieron mientras eran aún propiedad del estado del Reino Unido.

Si bien el acendrado nacionalismo, la negación de la posibilidad de independencia de Irlanda del Norte y la defensa del ferrocarril público, más la rehabilitación de la economía británica que empezó a dar sus frutos a comienzo de los años 90, cuando ya Thatcher había abandonado el poder, unido la represión de los sindicatos y el restablecimiento de la nación como una potencia mundial —hecho que había perdido después de la segunda Guerra— la hacen popular aún para un sector de la sociedad británica, el mandato de Thatcher estuvo marcado por altos niveles de desempleo y sobre todo de agitación social. Las áreas más afectadas por la escasa oferta de trabajo eran las que antiguamente habían sido las más pujantes de Inglaterra, como los sectores fabriles y astilleros de Liverpool, las fábricas de Birmingham y Manchester y toda la zona del norte de Inglaterra, como resultante de las políticas económicas monetaristas de las cuales algunos se recuperaron completamente y han traído problemas, donde aparecieron la devaluación, la separación familiar y la exclusión social.

⁴ “Office for National Statistic 2005”, en *The Guardian*, Londres, 10 de abril de 2012.

En 1987 Margaret Thatcher fue clara en una entrevista realizada por Douglas Kay al expresar que

“ [...] hemos vivido en un período en que muchos niños han crecido con la idea ‘tengo un problema y es trabajo del gobierno lidiar con este problema’ o tengo un problema e iré y conseguiré una concesión del estado para aliviarlo’, o ‘no tengo casa, el gobierno debe darme una’, arrojando a la sociedad su problema. Pero, ¿quién es la sociedad? No existe tal cosa; hay hombres y mujeres independientes, hay familias, y ningún gobierno puede hacer algo excepto a través de la gente, y la gente primero tiene que luchar por sí misma. Es nuestro deber cuidar de nosotros y luego ayudar a nuestros vecinos. Y la ayuda es un negocio recíproco, donde la gente tiene sus derechos en mente, pero no sus obligaciones”.⁵

Esto generó una serie de descontentos, particularmente en la visión que tenían los jóvenes de sus propios padres que no tenían trabajo y habiendo perdido lo que consideraban un trabajo honorable que los llenaba de orgullo: el pertenecer a la potente industria británica del ferrocarril, del carbón, de los astilleros o de la industria pesada. Sumado al absolutismo moral ultra conservador, el nacionalismo y el enfoque inflexible para alcanzar sus objetivos se la apodó, como se ha dicho, “la Dama de Hierro”, denominación originada inicialmente por la prensa soviética.

Su postura ante a la inmigración fue percibida también en la esfera pública como racista, y según Martin Baker fue la creadora de un nuevo tipo de racismo que ha servido, muchas veces, para fines electorales (Chin, 2009).

Inmediatamente, en la cultura popular Thatcher fue inspiración de múltiples canciones de protesta, como marca Chris Geard:

“[...] por ejemplo, en la canción del grupo «The Jam´s» que fue N° 1 en febrero de 1982 en el *chart* británico, una elegía sobre la existencia monótona de la vida cotidiana y los sueños rotos que apenas disimulaban la furia sobre el estado de Gran Bretaña. Es una poderosa expresión de desencanto que parecería resumir la postura contra el gobierno en una serie de actos musicales, en los primeros años de Margaret Thatcher. La canción se llama «Malicia» y el texto dice: «es fácil hacerte dejar de creer cuando las lágrimas vienen tan rápidas y furiosas en este pueblo llamado Malicia».

Las cuestiones del alto desempleo, la guerra de Malvinas, las tensiones raciales y la huelga de los mineros proporcionaron la inspiración para una clase de artistas que por motivos políticos quisieron expresar su ira, sobre todo de gente muy joven. En este caso, es impresionante cómo se puede ver en la

⁵ *Woman´s Own*, 23 de septiembre de 1987.

banda «Depeche Mode» en sus dos discos «A broken frame» y «Construction time again» de los años 82-83 en canciones acerca de los nuevos pactos sociales en la economía como «Everything counts», que alcanzó el *top10* británico en 1983, donde se hablaba de los requisitos para entrar a trabajar, que los jóvenes no podían cumplir debido a la brutal exigencia de la empresa privada, o «Bagpipe», donde se hace alusión a los mineros expulsados de sus trabajos. En Gran Bretaña todo se estaba convirtiendo de manera muy dramática desde el ascenso del liberalismo salvaje”.⁶

30

El especialista en pop Sean Smith revela en su biografía sobre Kylie Minogue

“Es conocido el hecho de que los momentos de tensión política y recesión económica en gran escala generan un tipo de arte, por un lado de protesta y por otro lado de evasión. La música pop resultaba un campo de aliciente a la situación de miles de jóvenes de familias que habían sido destruidas por las políticas thatcheristas. Se generó un estilo de vida dominado por el encuentro urbano que requería de una mínima inversión económica: la cultura del *pub* donde los jóvenes podían socializar y encontrar sus novias de referencia en figuras icónicas y una música que reflejaba su identidad”. (Smith, 2002: 83).

La cultura de Londres fue diferente para la nueva generación, que empezó a llenarse de bandas musicales de jóvenes que utilizaron la posibilidad del sintetizador —el nuevo instrumento que revolucionaría el sonido de la música pop y rock de los años 80 sin una inversión económica tan grande y proveía horas de esparcimiento y encuentro para toda esta nueva generación de adolescentes y jóvenes, suplantando a los rituales de los años 70 del mega concierto de rock. Esta música surgía desde las culturas *under* y no venía producida por las grandes compañías como la RCA o CBS.

“Si bien la música de protesta en este período representa una cultura anti thatcherista, también la música pop, con un criterio netamente de diversión y entretenimiento, empezó a crecer desde esos ambientes *under* de culturas claramente perseguidas por los medios oficiales no solamente desde lo económico sino desde el pensamiento ultra conservador de Thatcher, con ideas tales como la integración étnica o las pandillas de motocicletas: es decir, todo aquello que no representase la cultura conservadora que se difundía desde la televisión (series inglesas concebidas al estilo de las estadounidenses «Dallas» o «Dinastía»”. (Smith, 2002).

Todo esto configuraba una escena artística muy diferente a la de la liberación sexual que caracterizó a los años 60 ó 70 y se elogiaban los valores conservadores de la

⁶ Reportaje “Rocking against Tatcher”. *BBC News*.

época victoriana, que enarbolara, por ejemplo, la Primer Ministro en su campaña política en el año 1979 como lo verdaderamente británico.

Así, las bandas musicales comprometidas —como Depeche Mode, The Jam y más adelante U2— o pasatistas —como Frankie Goes to Hollywood— representaban un tipo de reacción desde el lado de la libertad y la idea de pasatismo, pero que no estaba exenta de un grado de irreverencia ante la situación imperante. En este caso podemos mencionar —entrando ya en el tema de la producción de Stock, Aitken y Waterman— la canción “Respectable”⁷ que alcanzó el primer lugar en 1986 cantada por las gemelas Mel y Kim Appleby (llamadas “Mel & Kim”) en la cual se burlaban de todo el aparato protocolar característico de la cultura de la educación británica en una forma divertida pero cínica, o la canción “I’d rather Jack”⁸, que alcanzó el *top 10* en 1988, cantada por las hermanas conocidas como The Reynolds Girls, que ostentaban la imagen de dos adolescentes que se escapan del colegio en la ciudad de Liverpool. Esta canción, que fue realmente escandalosa en su época por su burla hacia todo lo que representaba la generación previa, presenta un video donde las chicas pasean por la ciudad de Liverpool absolutamente desierta, su puerto totalmente despoblado y sus calles deshabitadas, burlándose de todo lo que había sido el pasado.

31

Sean Smith se refiere al momento en el cual Pete Waterman decidió asociarse con sus colegas Aitken y Stock con una frase clave que él dice: “encontré la fórmula, encontré un hueco por el cual entrar al mercado”. Con esas palabras dichas en 1983 desde la ciudad de Nueva York donde vivía desempeñándose como disc jockey, Waterman se refería a los cambios fundamentales del público de música pop y rock experimentados a partir de la nueva situación política y económica de Inglaterra —y en parte también de Estados Unidos— y a la creación de un nuevo tipo de música bailable que suplantara a la tradicional música disco que imperaba en la época y se hiciera eco de esas nuevas construcciones que surgían desde el *under* juvenil británico y también neoyorkino.

Éste es el contexto histórico en el que surge el equipo de productores que acompañó todo el proceso de apogeo y caída del thatcherismo en el Reino Unido de una forma que entendemos no es casual en cuanto a la coincidencia temporal con el dominio en las listas de ventas de los productos surgidos de la compañía PWL.

⁷ En: <http://www.youtube.com/watch?v=ykDsmAqExH8>

⁸ En: <http://www.youtube.com/watch?v=8Hg7M8qI5m8>

2. La formación y desarrollo del estilo

Un ejemplo de la música producto del contexto que se ha descrito puede ser la canción “You Make Me Feel”, producida a comienzos de los 80 por Silvester James. En la revista musical británica *Record Mirror*, desde 1983 se comenzó a publicar una lista de éxitos de la *high energy* y así de a poco entró en las listas de éxitos llamada ‘*mainstream*’ con canciones que empezaron a tomar el estilo particular de esta música con melodías provenientes del pop y en este ámbito surgió el primer *hit* de Stock, Aitken & Waterman llamado “Whatever I Do, Wherever I Go” cantado por Hazell Dean, una cantante de poderosa voz y bien establecida en el *under* lésbico de Londres, que llegó al Nº 4 del *chart*, sorprendiendo a los medios de comunicación de música, debido a que en general los *charts* oficiales de la BBC de Londres estaban dominados por discos surgidos de las grandes compañías discográficas dotadas de un enorme aparato de divulgación: la RCA, la CBS o EMI Records. Surgido de un medio independiente, abrió un sorprendente ámbito de mezcla entre la cultura *under* y la cultura de la música de radio, el pop para bailar con una melodía reconocible y pegadiza, que fue una de las claves del estilo Stock, Aitken & Waterman. Poco después, la arremolinada versión de “Venus” para Bananarama siguiendo estos mismos patrones los consagró en EE.UU. unos meses más tarde al alcanzar el primer lugar.

El vertiginoso mundo del sonido *high energy* se caracterizaba por el aumento de velocidad con respecto al tempo de la música disco, facilitado por el uso de sintetizadores. Hay que agregar como rasgo de estilo la falta de sincopación entre el cuarto pulso y el primero de la estructura rítmica de compases, que daba un corte violento, un golpe percusivo claro en el pulso final de cada compas.

La influencia del llamado *synth pop*, también conocido como ‘tecno pop’ o ‘electro pop’, relaciona a Stock, Aitken & Waterman con la estética de la *new wave* (nueva ola) surgida para varios estilos de fines de los 70 y mediados de los 80, que era una derivación de la estética del *punk* de los años 70. Este tipo de música se mantuvo análogo a un público que pertenecía a un sector diferente al del rock tradicional de los años 70 y a la música disco, y se basaba en la producción de grupos de jóvenes que ostentaban una fuerte influencia del *punk* y del uso de sintetizadores combinados. Bandas como Blondie con su éxito “Heart of Glass”, constituyen un ejemplo de esta estética. Dean sostiene que optar por la etiqueta *new wave* era obtener un status diferente y tener más posibilidades de destacarse.

La aplicación de la tecnología a un instrumento, el sintetizador, permitía a muchos jóvenes la posibilidad de hacer música mediante una nueva relación del plano con respecto a la estética visual unida a la robótica y a la tecnología con el *glamour* característico del post *punk* y el pop. La idea era acompañar a la música con un concepto visual de fácil identificación con lo moderno y lo tecnológico.

Dentro de la *new wave* el *synth* pop es el que se desarrolló más como absolutamente dependiente de los sintetizadores sin ninguna aplicación de instrumentos tradicionales del rock como la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico.

Los grupos fundamentales de esta revolución fueron el llamado Human League y la OMD, y productores como Trevor Horn y Tony Mansfield.

Debido a que el uso de sintetizadores era poco convencional y especialmente por lo fuerte que era el *punk* en ese momento, estos artistas pasaron inadvertidos hasta su declive en los años 80 pero dejaron la impronta de una influencia poderosísima en la segunda ola del tecno pop, con el perfeccionamiento de los sintetizadores y la consagración de bandas de jóvenes como Depeche Mode, Frankie Goes to Hollywood, Pet Shop Boys o Erasure. En este panorama, los productores Horn o Mansfield, casi de forma absoluta por el dominio de Stock, Aitken & Waterman.

La siguiente influencia en lo rítmico fue el llamado 'íalo-disco' de los disc-jockeys italianos que aportaron una cierta flexibilidad de uso de ritmos marcados y repetitivos pero combinando instrumentos de origen africano (sonidos de *wood blocks* o bongós) a la percusión netamente minimalista del *synth* pop. La música de íalo-disco tiene, según Sean Smith, un estilo distintivo futurista en el cual los sintetizadores y cajas de ritmo se combinaron por capas con una serie de ritmos de origen noraficano que se puede ver en ejemplos de productores importantes como Fancy o Spagna entre otros.

Este estilo se hizo enormemente popular en Europa continental en canciones como "Call Me" de Spagna (1986), y esta gran popularidad se logró acomodar una línea cantable derivada de canciones de festivales populares del llamado 'género melódico' (como Eurovisión o San Remo) con una base musical rítmica fundamentada en el acople armónico de notas musicales tradicionales por medio de sintetizadores, tomando como base el manejo de ritmos clásicos de 4/4 reinterpretado por el rock como 8/8 con una cantidad de ritmos sincopados aportados por los instrumentos de percusión de origen africano a los que se hizo referencia. La velocidad generalmente era algo más lenta que la de los *high energy*, en una pulsación de 120 *beats* por minuto.

El íalo-disco, según apunta Smith, se caracterizó por la mezcla de la tecnología alemana con la construcción rítmica debida a productores italianos y el aporte de las melodías vocales fácilmente reconocibles de una curva melódica con estribillo que recordaban a la tradición de la melodía popular italiana de los años 60 y 70. Generalmente se tomaban voces masculinas para su interpretación, aunque después también se utilizó la voz femenina. Los artistas de esta tendencia también comenzaron a utilizar una percusión más potente y así se transformó en los años 90 en una rama de la música bailable electrónica.

En 1986, la producción de Stock, Aitken & Waterman incorporó a sus recursos elementos derivados del *blues* en la parte rítmica, lo cual aportó una mayor diversidad de percusionistas experimentados, y también ritmos derivados de la música negra caracterizados por la presencia de juegos de síncopas y aumentos de la tensión rítmica mucho más elaborados. En este sentido, la colaboración con el artista Phil Pharaon o las producciones para Princess o las hermanas Mel y Kim Appleby, resultaron enriquecedoras porque se produjo un crisol entre el mundo de la música disco europea y la afroamericana. Estos elementos del *soul* o del *blues* que se incorporaron al estilo de Stock, Aitken & Waterman llevaron a un armado de la estructura de producción rítmica reforzada por la utilización de grabaciones estereofónicas donde utilizaron tecnologías de punto y los ritmos fueron marcados para ser escuchados por, por lo menos, dos fuentes de emisión, generando un efecto envolvente en el público de la discoteca y también en el de la radio, favorecida por la popularización de la frecuencia modulada.

A partir de 1987 las producciones calculan metódicamente este tipo de entramado rítmico y en conjunción con una evidente fertilidad melódica se llega a producciones clásicas como el álbum *Won!* de Bananarama (1987) y los dos álbums para Rick Astley (1987-88). El emblemático *single* de 1987 “Never Gonna Give You Up” de Astley, fue Nº 1 en por lo menos veinticinco países, liderando los *charts* norteamericanos y británicos, desde una compañía independiente como era la del trío de productores que integraban PWL. Este tipo de utilización del ritmo se hizo tan característica que, hasta al menos 1990, dominó e influyó a muchos otros productos musicales llegando a Pet Shop Boys o los remixes de Madonna, como ha demostrado Sean Smith en su libro *Historia del pop de los años 80*.

Como última fase, entre la segunda mitad de 1989 y 1992 favorecieron la utilización de elementos provenientes del *house* y el *euro-beat*. El *house* es una variante de música electrónica que se originó en Chicago (EEUU) y que se hizo popular a fines de los 80 como música destinada al público afroamericano, extendiéndose más tarde a Nueva York y Detroit. Curiosamente, había sido influenciado por los bajos sintetizados, baterías electrónicas y *samplers* del *punk* y pop producido desde Europa, potenciado por filtros de *reverb* o *delay*; la percusión en esta tipo de música se polarizaba entre un poderoso bajo y líneas de ritmos de golpes de platillo y sonidos agudos de sintetizadores que por procesos electrónicos se percutían a enorme velocidad.

En los últimos éxitos de Stock, Aitken & Waterman se percibe una paulatina acumulación de estos elementos que le dieron un aspecto más electrónico y moderno a las producciones hechas en los discos de Kylie Minogue en particular. El patrón rítmico del *house* se completa siempre con *hi-hat* en la tercera parte de cada tiempo, y un golpe de caja en la división fuerte del segundo o cuarto tiempo que complementa las síncopas de las divisiones débiles. Este patrón se utiliza con gran variedad y genera un aspecto más vertiginoso, casi vanguardista, audible en *bits* netamente discotequeros

como “What Do I Have to Do” de Kylie Minogue en 1991 o la versión de “Baker Street” de Undercover (coproducido con Peter Mac en 1992).

La asociación del *house* al tecno característico de Stock, Aitken & Waterman dieron una nueva modernidad al sonido por la utilización de sintetizadores cada vez más modernos y sutiles en la utilización de sonidos producidos por ondas simples y combinados. Canciones como “Step Back in Time” (1990) de Kylie Minogue o “Happenin All over Again” de Lonnie Gordon (1990) combinan el tecno que, si bien evita la sonoridad de música en vivo o el sonido explícitamente ‘*funkey*’ y ‘*house*’, lo sugieren por la emisión de patrones de este tipo de influencia con sonidos de tipo más sintético.

En el aspecto melódico su música se apoya en el reconocimiento de ciertos patrones, aunque nunca caen en una imitación obvia o simple de ellos. Es posible distinguir la repetición de cierto patrón de bordadura sobre el segundo grado melódico de la escala que se encuentra repetidamente en muchas de las canciones de Stock, Aitken & Waterman, así como la utilización del descenso melódico luego de un ascenso en todos los estribillos, con lo cual se crea una sensación de emotividad particular que recuerda a las viejas melodías pop de comienzos de la era de la música de rock de los años 60 en Gran Bretaña. Es notable la manera en que se presenta una división de la melodía en tres sectores muy respetados: copla, puente y estribillo, que paulatinamente ascienden en registro y que, por una serie de clichés como los mencionados, dan una pertenencia estilística característica, que es fácil de reconocer al comparar en grandes hits como “Love in the First Degree”⁹ de Bananarama (1987), “Too Many Broken Hearts”¹⁰ de Jason Donovan (1988), “You’ll Never Stop Me Loving You” de Sonia Evans (1989) o “This Time I Know It’s for Real” de Donna Summer (1989), entre muchos otros. En cuanto a la melódica del bajo, se encuentran claramente diferenciados un motivo de bajo *punk* con componente melódico y un tipo de bajo secuenciado de nota repetida más parecido al de *synth* pop y en ocasiones cercano al tecno.

3. El proceso de producción

La forma de trabajo de Stock, Aitken & Waterman, fue definida como *hit factory*, y fue una forma de elaboración calculada, metódica, pasando de la primera fase de composición de canciones que recaía principalmente en Mike Stock en lo musical, a la de arreglos, letras y acompañamientos tanto musicales como corales, tareas asociadas a Matt Aitken, y finalmente llegando a una fase de producción, mezcla y estilo adecua-

⁹ En: <http://www.youtube.com/watch?v=liy5HO4VKEA>

¹⁰ En: <http://www.youtube.com/watch?v=CR3pQpgeqSc>

dos a cada *hit* de lanzamiento que realizaba Pete Waterman. Esto estaba unido también a una fase de marketing y producción llevada a cabo por la asociación de los productores con la revista más vendida del pop británico y europeo *Smash Hits* (por ejemplo, 700.000 copias en 1987) oponiéndose a la tradicional *Melody Makers*, considerada más seria.

Los coros eran realizados siempre por el mismo grupo de cantantes: Mike Stock, Miriam Stockley y Mae McKenna junto con Lan Erdington. Este cuarteto vocal acompaña a todos los artistas y destaca un mismo tipo de coro para cualquiera de los productos de Stock, Aitken & Waterman. Es cierto que los responsables de mezcla y editado de sonido, Ian Curnow y Pete Hammond, aportaron su experiencia tecnológica y se trabajó durante ocho años de una verdadera forma metódica en la cual a último momento se generaban los cambios al estilo sobre una base general que readaptaba el estilo frecuente en las producciones anteriores: una forma de reconocimiento del trabajo anterior que redundaba en un trabajo posterior apenas diferente pero lo suficientemente personal como para asegurar un nuevo éxito. De ahí que se haya dicho que los Stock, Aitken & Waterman tuvieron un solo *hit* ciento un veces en el mercado británico y no que tuvieron ciento un éxitos.

La manera de producción lo revela como un proceso que también se ha dado en música clásica, como la producción de *bel canto* italiano de la ópera del siglo XIX, y por otra parte, pone en evidencia una forma moderna de producción de canciones donde la individualidad viene en último plano, sobre una base de patrones reconocibles que, desde el punto de vista del análisis musemático¹¹ o de los fonemas, atraían a un mismo tipo de público de una manera que ha sido caracterizada como prácticamente hipnótica.

Podemos decir, como afirma Chanan, que el sistema de multitrack de grabación ha sido uno de los factores más importantes para la aparición del estilo de Stock, Aitken & Waterman. Así, el cantante se reunía con los productores sólo unas horas durante el proceso de producción artística. Incluso la composición se realizaba fuera del estudio de grabación. Kylie Minogue en su autobiografía se refiere que “te daban las líneas para cantar y te decían: «ésta es tu estrofa» y después «andá a tu casa y nos vemos cuando esté toda la canción terminada», y uno no escuchaba su canción hasta el último minuto”.

En ese sentido, el sistema de grabación con diferentes tracks conformaba una producción que en Stock, Aitken & Waterman resultó fructífera; el equipo se mostró sólido y unido durante todos esos años, con la asistencia de los mencionados inge-

¹¹ Término adoptado por Philip Tagg a partir de Charles Seeger, que se basa en unidades mínimas de significado musical llamados “musemas” a través de los cuales es posible establecer lazos entre la música como estructura y sus “significados”, es decir, entre una estructura musical y su recepción.

nieros de sonido Hammond, Harding y Curnow que desarrollaron una sofisticada y meticulosa tarea de mezcla y de filtro de sonido y una elección cuidadosa en la parte final de la remezcla donde se agregaban agentes sonoros que conformaban las excepciones o las personalidades particulares de los diferentes artistas producidos, manteniendo el estilo general de la línea de producción de la PWL y configurando una de las más exitosas compañías de composición de la historia de la música pop. Durante los años 1987 a 1989 la canción más vendida del *chart* británico correspondió a una composición del trío de productores: “Never Gonna Give You Up” de Rick Astley en el 87, “I Should Be So Lucky” de Kylie Minogue en el 88 y “Too Many Broken Hearts” de Jason Donovan en el 89.

Cabe aclarar que, a la serie de éxitos que ocuparon los primeros puestos del *chart* británico hay que agregar una serie de temas producidos por Stock, Aitken & Waterman para otros países y mercados, como la canción “Turn It Into Love” para Kylie Minogue, que fue N° 1 durante once semanas consecutivas en Japón y “The Locomotion” para la misma artista que fue diecisiete semanas N° 1 en el *chart* australiano, o “It Would Take a Strong Man”, para Rick Astley, para el mercado norteamericano, que alcanzó también el primer lugar, producciones que contribuyeron a dar un énfasis internacional a las canciones que primero salían de Inglaterra y que luego copaban el mercado internacional; en los casos mencionados, el producto fue directamente confeccionado según los gustos musicales de los mercados aludidos.

4. Análisis de la música

En líneas generales podemos decir que, tomando los sistemas de análisis propuestos por Tagg y Hawkins y algunos criterios de Chanan, encontramos que la música de Stock, Aitken & Waterman es fiel representante de la cultura de los 80, con un grupo o varios grupos de receptores característicos que sostuvieron una producción que se extendió en cuanto a su popularidad en una cantidad de tiempo extraordinaria para las pocas variables que ha presentado en su estilo general durante el período 1984-1991.

Teniendo en cuenta el procedimiento de recepción aplicado por Tagg en sus métodos analíticos podemos decir que los Stock, Aitken & Waterman de alguna manera habían aplicado este sistema empíricamente al producir un tema tras otro con características de repetición de patrones que sometían a la experimentación en el propio mercado. En la entrevista concedida por Pete Waterman a la revista *Rock and Pop* argentina de 1989 lo admitió al decir que la canción de Rick Astley “Never Gonna Give You Up” de 1987, ya estaba compuesta y producida a fines del 86, pero que habían tenido que esperar a que el mercado estuviera preparado para poder recibirla y así asegurar que alcanzara los primeros lugares. En una palabra, decidieron generar canciones simi-

lares, previas a que “Never Gonna Give You Up” con la voz de Rick Astley y su marcada personalidad saliera al mercado. La idea de preparación del mercado podría de este modo estar asociada —si observamos la cronología de composición— a un marco de repetición previo que los productores utilizaron en el mercado angloamericano: canciones como “In Love With Love” para la consagrada Blondie —que alcanzó el Nº 1 en el *chart* bailable norteamericano a comienzos de 1987—, “Respectable” de Mel & Kim, en el primer lugar a ambos lados del Atlántico en marzo de 1987, “I Heard a Rumour”, con la cual las ya famosas chicas de Bananarama renovaron su permanente éxito en el Nº 4 en USA y Nº 14 del *chart* británico en julio del mismo año y “Nothing's Gonna Stop Me Now”, un *top 10* para la exuberante Samantha Fox en Inglaterra y Europa en la misma época, preceden a la canción más exitosa del trío (“Never Gonna Give You Up”) y presentan patrones armónicos, rítmicos y de esquemas notablemente similares entre sí.

Es curioso que el segundo *hit* de Rick Astley, “Whenever You Need Somebody” ya había sido producido para la cantante afro italiana Occhi Brown un año antes de que este la reversionara y, mientras la primera versión pasó desapercibida por los *charts*, una versión ligeramente más rápida y con la voz e imagen de Astley la transformó en un éxito mundial.

Podemos advertir cómo una insistencia inusitada de creación y una presencia en las discotecas muy importante, permitió el testeo de la relación receptor-emisor que fue realizado por los productores *in situ* durante la composición y producción de las canciones, llegando a testear al público particularmente británico, que siempre había tenido fama de ser uno de los más volátiles y cambiantes del mercado de la música internacional.

Es interesante observar cómo una cierta cantidad de eventos sonoros pudieron ser reconocidos por un público y aceptados durante todo el tiempo de producción y composición, cuando la presencia de estos productores fue hegemónica en el *chart* británico, irritando más de una vez a la prensa especializada como de revistas como *Musical Mirror* o *Melody Maker*. Al mismo tiempo, se nota en estas fuentes gráficas y otras la sorpresa ante la frescura, elegancia de producción y enganche inmediato de las mejores producciones del trío.

Es posible seguir, durante toda la trayectoria de canciones de Stock, Aitken & Waterman determinados elementos musemáticos y proponer una serie de unidades de sonido mínimas que se repiten con cierta periodicidad. En los elementos de fusión que hemos observado en las influencias para la formación del estilo de Stock, Aitken & Waterman paulatinamente para 1987 fueron quedando elementos apelativos a estos estilos, identificables, y que se repetían en una tras otra canción, particularmente en el aspecto rítmico y tímbrico.

También es posible encontrar marcadores episódicos que generan en el estilo una dicotomía interesante. En algún punto estos marcadores tienen elementos de similitud, en especial en la aparición de fonemas rítmicos a una cierta distancia unos de otros, pero que tienen coincidencia en todas las canciones, como por ejemplo, las líneas de figuras de cuerdas sintetizadas o la utilización de células rítmicas que aparecen con cierta periodicidad relacionadas al mundo del *synth* pop o de la música *house*. Es claro que, dependiendo del artista —entre Kylie Minogue y Sonia o entre Jason Donovan y Rick Astley— cambian algunos focos de emisión sonora, caracterizando leve pero fácilmente un artista del otro y con esas pequeñas marcaciones se podía distinguir el grupo de pertenencia a la cual iba mayormente dirigida la música de uno u otro artista.

Es posible encontrar en la música de Stock, Aitken & Waterman una cantidad de ejemplos de *cinchords*, elementos pertenecientes a un género musical absolutamente distanciado del género en el cual estaban escribiendo. En el caso de Kylie Minogue se dan en el clásico “Never Too Late” de 1989, una serie de elementos que enriquecen al género tecno pop pero provienen de la música disco como, por ejemplo, la utilización de un piano a la manera de la música de ABBA durante toda la canción o la utilización de armonías derivadas francamente del jazz, los cuales básicamente eran más comunes en la música disco que en el tecno pop. Lo mismo sucede en el *single* “Step Back Time” (1990), de la misma artista, en donde se apela a ritmos del sector del *hi hat* y la percusión aguda de mediados de los 70 y se alude al estilo de canto en los coros que hacía James Brown.

Es decir: en todos los artistas podemos encontrar *riffs* pertenecientes al rock, en canciones para Debbie Harry (Blondie), Sigue Sigue Sputnik, Carol Hitchkok o la Jason Donovan, o cierta tendencia a ritmos *country* en la música para Rick Astley, para quien también incorporaron una cantidad de elementos armónicos del *blues* dentro de una base rítmica poderosamente electro pop. La habilidad con la cual utilizaban el *multi tracking* para tal fin es considerada de las más elegantes de la época. Esta habilidad de mezcla, acompañada por una utilización de la sonoridad estereofónica y un efecto de *reverb* realmente impresionante, generaron un tipo de sonido de ‘cámara’ que hacía que el *multi tracking* resultara convincente además de elegante.

Entre los marcadores indicados por Hawkins que nos permiten identificar códigos musicales, figura en un lugar destacado el concepto de identidad. En este sentido, la música de Stock, Aitken & Waterman presenta una serie de constantes en cuanto al uso de ciertos esquemas musicales que le confieren una alta dosis de identidad al producto que le dan esa característica de producción en serie a las canciones del trío. Incluso han reversionado canciones de la década del 50 o del 60 en versiones *cover* que luego resultaron clásicas, como la canción “Little Eva” de Locomotion que, en la versión de Kylie Minogue resultó más vendida que la original (que es del 64 y la de Kylie Minogue se produjo entre 1987 y 88, desde el mercado Australiano y luego

internacional, alcanzando el primer lugar en las listas de casi todo el mundo); esto ocurrió también con otros *singles* reversionados como “Venus” para Bananarama, “I Only Wanna Be with You” para Samantha Fox y “Sealed with a Kiss” para Jason Donovan, versiones que eclipsaron u opacaron a las originales, suplantándolas.

Se tratará de identificar estos gestos de identidad en las canciones que se describen más adelante.

40 Otro de los aspectos importantes que marca Hawkins es el sentido de ironía. Este elemento se presenta en las producciones de Stock, Aitken & Waterman en la utilización de fragmentos musicales que no pertenecen al género del pop y pueden estar incorporados en la canción pop. En esta idea se presentan discursos irónicos porque se asocian a la música de los 80 gestos pertenecientes a otras décadas —incluso contrarios al criterio de diversión y entretenimiento que tenía que tener según los preceptos del pop, diferentes a los del rock del 70—, con lo cual los textos, a veces altamente románticos, son contrarios a una música bailable o lo contrario: canciones muy irónicas proceden de una manera divertida.

Por último, el intertexto pop redondea estas dos ideas y en Stock, Aitken & Waterman es lo que se presenta y lo que permite la diferenciación de los artistas que ellos produjeron, en un rango mínimo pero existente. Dentro de los rasgos comunes, los intertextos posibles diferencian el género masculino del femenino, el producto dedicado a un público *under* del destinado a un público *mainstream*, así como los diferentes cambios de registros vocales, que pueden ir desde lo operístico hasta lo típico del pop destinado a los *teenagers*.

4.1. “You Spin Me Round (Like a Record)”

Año: 1985

Artista: Dead or Alive

Hemos elegido esta canción por ser el primer N° 1 que compusieron y produjeron Stock, Aitken & Waterman.

Fue creada en el contexto del auge del ídolo disco en el momento en que en la música de baile se iba suplantando progresivamente la música disco tocada por personas que ejecutaban instrumentos por el sonido hecho con sintetizadores. En este sentido, las tendencias de los comienzos de los 80 lentamente alcanzaron éxito en las listas de popularidad: se mantenían como éxitos de discoteca o de bares, no vendiendo demasiado pero sí lentamente abarcando un sector de la música pop.

Con las influencias marcadas anteriormente, los productores se lanzaron en 1984 a producir tres artistas: Hazell Dean, una cantante de culto del mundolésbico británico, el cantante transexual Divine y el grupo gay Dead or Alive.

La utilización de bandas que pertenecían a un segmento segregado de la cultura pero altamente atrayente para lo que significaba la rebeldía propia de los primeros tiempos de Thatcher en el poder, fue probablemente una estrategia de inserción en el *under* y en la cultura juvenil más rebelde de la Londres de los inicios de los 80.

La simbiosis estilística que se realizó para estos artistas priorizó la alta velocidad del ítalo disco mezclado con el electro disco y se le añadió una dosis de *high energy*, de tal forma que la velocidad fuera superior a la habitual en la música de los años 70 y genera una sensación de vértigo y energía mucho mayor y un sonido más electrónico, dado que supera la pulsación de 126 o 130 pulsaciones por minuto, lo cual constituía una novedad dentro de las discotecas.

Inmediatamente los sectores más segregados lo tomaron como un símbolo de rebeldía, lo cual muy probablemente fue aprovechado por los productores.

La versión tomada es la publicada como *single*.¹²

Letra:

Yeah I, I got to know your name
Well and I, could trace your private number baby
All I know is that to me
You look like you're lots of fun
Open up your lovin' arms
I want some
Well I...I set my sights on you
(and no one else will do)
And I, I've got to have my way now, baby
(and no one else will do)
And I, I've got to have my way now, baby
All I know is that to me
You look like you're havin' fun
Open up your lovin' arms
Watch out, here I come

¹² La mecánica del mercado era publicar la canción en un disco de 45 o 33 revoluciones que contenía la edición para la radio (abreviada a 3'20" con coplas-puente-estribillo repetido dos veces con diferente letra, una sección instrumental, y la repetición de solamente el puente y el estribillo. La canción que se ha tomado venía en el lado A; en el lado B generalmente venía con la canción extendida a 8' preparada para ser utilizada en discotecas). En la versión extendida puede escucharse con mayor claridad que en la versión para radio o para álbumes la utilización del *multi tracking*. Se tomó para el análisis la versión extendida.

*You spin me right round, baby
right round like a record, baby
Right round round round
You spin me right round, baby
Right round like a record, baby
Right round round round

I, I got be your friend now, baby
And I would like to move in
Just a little bit closer
(little bit closer)

**All I know is that to me
You look like you're lots of fun
Open up your lovin' arms
Watch out, here I come
[*Repeat]

I want your love
I want your love

[**Repeat]

Una alta dosis de ironía en la letra, por ejemplo en cuanto a interferir y conseguir a toda costa el teléfono de alguien, gestos arrebatados de pulsión sexual o amorosa obsesiva, se representa con la alta velocidad de la canción aumentada por el sonido sintetizado que le da una sensación de electricidad, de pertenencia a un mundo urbano iluminado con luces de neón.

En la versión extendida, el primer sonido que se escucha es un gran vidrio que se rompe, que obviamente alude a una violencia juvenil, a una situación de quiebre, de agresión. Aquí podríamos, tomando la idea de Tagg, considerar este sonido como un marcador episódico.

Inmediatamente aparece la repetición permanente en semicorcheas sometidas a sínkopas a toda velocidad de un sonido de pulsación en latas vacías sintetizadas o sobre un elemento metálico de evoca algún desecho que pueda haber en la ciudad y que refiere a un paisaje urbano lleno de basura, a un sector peligroso de la misma.

Estos dos sonidos pueden ser considerados un musema que, en la mínima expresión, aluden como fonema a lo que es la sensación de vértigo de la noche.

Este sonido de repetición en el minuto 0.16 se combina con un *slapp* de guitarra eléctrica sintetizado característico del tipo de bajo de ítalo disco¹³. El bajo armónico de descenso, en modo menor, enfatiza la atmósfera oscura, casi sacra, proveyendo información musical proveniente de diferentes mundos, uniéndose así a la idea de la ironía marcada por Hawkins entre los elementos musicales utilizados.

¹³ Bajo que enfatiza el salto de octava; mucho más simple que el de la música disco porque se realiza directamente con el sintetizador y el salto de octava permite una fuerte marcación del bombo que también está hecho con síntesis y marca permanentemente la rítmica de negra a la velocidad de 132 y permite el movimiento más rápido que en el disco tradicional.

En el minuto 0.28 aparece un sonido de aplausos sintetizados que es otro marcador episódico de la canción junto al sonido típico de máquina de escribir que marca, también en semicorcheas, acompañando el sonido de latas dando otro grupo sonoro perteneciente a la ciudad, lo urbano, lo moderno, que se completa con una especie de sonido de *hi hat*¹⁴ en el minuto 0.37, que aparece cíclicamente en forma rapidísima, al doble de velocidad y, en la combinación del multi tracking, se van repartiendo la densidad de pulsación.

En el minuto 0.48 y 0.50 aparecen marcadores estilísticos que completan la sensación de identidad de la época: un sonido que podría denominarse ‘sonido de las esferas’, que es muy común en películas de guerras espaciales que se relaciona con una idea ultramoderna, o las cuerdas sintetizadas como guitarra rítmica a partir del minuto 0.50. Incluso en 0.55 aparece una sonoridad que podría relacionarse con personajes como Darth Vader¹⁵, marcando algo más oscuro, un sonido de una caverna o de un viento galáctico, que marca un nuevo sector formal.

Desde el minuto 1, la batería electrónica aparece utilizada con marcadores rítmicos de aceleración que emulan al instrumentista tradicional pero están hechos de manera sintetizada. Se perciben aquí dos grupos: uno realizado con una batería electrónica y otro basado en una mezcla de un *sampler* de la voz del cantante con el ritmo de *hi hat* y teclados a lo lejos. Al entrar las voces del coro y luego la voz del cantante se nota una mezcla de elementos de la tradición clásica de la música: la voz operística que plantea Peter Burns, a la manera de un gran barítono de ópera, contrasta con lo visual que presenta el video¹⁶: un ser andrógino de un porte físico muy viril pero una ropa femenina y un cabello rizado con una gran permanente a la manera de las señoras de los años 80 y un ojo vendado al estilo de un pirata. Esta mezcla bizarra es característica del pop pero en Dead and Alive adquiere la sensación de una fiesta de disfraces realmente amenazadora.

La canción en sí se plantea como monotonal. No tiene modulaciones; se mantiene durante todo el tiempo en Mi bemol menor; solamente el puente plantea un movimiento de bajos que ronda la relativa, que es característico de la modalidad, aunque hay que aclarar que la melodía de bajos es mucho más continua que la quebrada melodía de la copla y el puente, que parecen como órdenes hechas de frases muy

¹⁴ El *hi hat*, uno de los instrumentos más agudos de la batería clásica, al ser hecho por sintetizador permitía una velocidad inaudita, muy difícil de ser tocada en vivo, enfatizando así tanto el sector agudo como el grave.

¹⁵ De *La Guerra de las Galaxias* de George Lucas (1977).

¹⁶ En <https://www.youtube.com/watch?v=PGNiXGX2nL.U>

cortas, que acompaña la letra¹⁷. El bajo, que tiene una línea larga, y el estribillo son muy similares.

Luego hay una variación, que es una vocalización operística. Sin duda este es un juego que ya había iniciado Queen, un producto de los años 70, pero dentro de un ambiente más cercano al rock sinfónico. Acá también hay un juego de identidades entre el mundo del rock, que permitía este tipo de cosas, y el pop que las ironizaba. El grupo de referencia de jóvenes londinenses muy modernos o pertenecientes al colectivo homosexual de Inglaterra, en lo fáctico se sintió absolutamente identificado.

Esta canción fue imitada por otras tales como “A quién le importa”, en España, de Alaska y Dinarama, o más sutilmente en “Master and Servant” de Depeche Mode, por el sentido de tonalidad menor, sonoridad de *high energy* a alta velocidad e instrumentación llena de musemas similares pertenecientes al mundo de lo juvenil y lo rebelde, gran cantidad de elementos percusivos agudos y una relativa escasez de línea y de sonidos suaves. No obstante, el énfasis puesto en la satisfacción que brinda el estribillo, que está diferido y otorga plenitud a la canción y cierta relajación.

El enorme éxito de esta canción puede deberse tanto al acercamiento a la estructura tradicional de canción con estribillo, como al hecho de que ya desde el comienzo plantea una sonoridad que en ese momento era la más moderna del mercado del pop por síntesis: el *high energy*, unido a una paleta instrumental de multi tracking muy dirigida al público juvenil y ya perteneciente a determinado segmento de la sociedad. También contribuyó el hecho de que el video que apareció con la canción también exhibía un toque de humor tanto en la relación entre el protagonista y la letra como con sus compañeros de banda, que aparecen atados a una gran cinta de grabación y parecen como atrapados en los pensamientos del cantante. Ese cierto humor que tiene la canción además de su tremenda violencia resultó tan atractivo para el público a quien era dirigida como para el gran público, transformándose en el primer N°1 que lograron colocar en el *chart* británico, siendo también un enorme éxito en el *chart* norteamericano. Puede observarse en canciones como ésta el surgimiento de un estilo de música e imagen desde un ambiente realmente *under* y controversial de la sociedad.

4.2. “Together Forever”

Año: 1987

Artista: Rick Astley

¹⁷ La letra alude a un amante que busca desesperadamente al objeto de su amor como una presa intentando atraparlo a toda costa; quiere conseguir su teléfono y prácticamente invadirlo de una manera obsesiva.

Letra:

If there's anything you need
All you have to do is say
You know you satisfy everything in me
We shouldn't waste a single day

So don't stop me falling
It's destiny calling
A power I just can't deny
It's never changing
Can't you hear me, I'm saying
I want you for the rest of my life

Together forever and never to part
Together forever we two
And don't you know
I would move Heaven and earth
To be together forever with you

If they ever get you down
There's always something I can do
Because I wouldn't ever wanna see you frown
I'll always do what's best for you

There ain't no mistaking
It's true love we're making
Something to last for all time
It's never changing
Can't you hear me, I'm saying
I want you for the rest of my life

Together forever and never to part
Together forever we two
And don't you know
I would move Heaven and earth
To be together forever with you

So don't stop me falling
It's destiny calling
A power I just can't deny
It's never changing
Can't you hear me, I'm saying
I want you for the rest of my life

Together forever and never to part
Together forever we two
And don't you know
I would move Heaven and earth
To be together forever with you
Together forever and never to part

Together forever.

45

Fue lanzada como *single* del entonces muy joven y talentoso vocalista Rick Astley. Formó parte de su álbum debut *Whenever You Need Somebody* que salió al mercado a fines de 1987. "Together Forever" el tercer *single* del mismo y se lanzó para su venta en formato de versión extendida y edición para radio e instrumental en marzo de 1988. La canción fue un éxito rotundo, alcanzando el primer lugar en los EEUU, el segundo en el Reino Unido y también el segundo lugar en el *chart* australiano; fue N° 1 en casi todos los *charts* latinoamericanos y europeos, constituyéndose en una canción que inclusive fue *demo* en el teclado Roland 80.¹⁸

Durante los años 1986-87 el estilo de los Stock, Aitken & Waterman, como se ha visto, se había enriquecido con aportes de la música afroamericana y afro europea,

¹⁸ Probablemente éste haya sido el sintetizador utilizado por el trío para sus producciones.

pero sobre todo con elementos provenientes del mundo del *soul* y particularmente de la música del R&B.¹⁹

La voz de Rick Astley, que era un atractivo joven inglés como cualquier otro —hecho muy importante en cuanto al producto que se quería lanzar— pero con una voz fuera de lo común, con una cierta similitud con artistas consagrados de otros géneros más adultos, notablemente Frank Sinatra, con quien se lo llegó a comparar, constituyó una de las voces más características de la década del 80, convirtiéndose en un verdadero ícono. De hecho, en 2009 la cadena de videos MTV lo ha elegido como el suceso más grande de su historia por su canción “Never Gonna Give You Up” (Nº 1 en todos los charts mundiales en 1987), anterior en unos seis meses a “Together Forever” pero perteneciente al mismo álbum.

Los elementos nuevos en esta canción se sincretizan con los básicos del estilo *high energy* e ítalo disco o *synth pop*.

Siguiendo a Tagg y a Hawkins y teniendo en cuenta la idea del *multi tracking*, se puede observar cómo la canción fue construida —como todo este álbum— con estas influencias, pero también revela estar dirigida a un público más amplio, y de hecho, los dos álbumes para Rick Astley marcan el momento clásico de la producción de Stock, Aitken & Waterman y el sonido por el cual la energía que se manifestó en sus primeras producciones se unió a un criterio de elegancia tímbrica proveniente del mismo pop o de otros géneros musicales.

Aquí podemos detectar musemas muy característicos.

Para el análisis se utilizará la edición completa de 7'30" compuesta para discotecas y para poder ser mezclada con otra, en la cual puede escucharse el *multi tracking*. No obstante, hay que aclarar que la versión para radio, la utilizada en el video y la que apareció en el disco de 3'30", se inicia con un redoblante en una especie de fanfarria militar característico de una marcha —hecho por los metales y el redoblante en un primer plano— haciendo alusión tanto a la figura del joven enérgico y modélico para los jóvenes británicos así como también al chico clásico perteneciente a un mundo que transiciona desde el final de la secundaria al comienzo de la universidad o liceo militar. También hay que destacar que el reverso del disco decía: “el sonido de una brillante juventud británica”, señalando una segmentación del grupo al cual se dirigían los primeros discos, que era el público de la discoteca, asociándolo a un campo mucho mayor que abarcaba un grupo de jóvenes identificados con un sistema de vida más tradicional pero a la vez moderno.

¹⁹ R&B= *Rhythm and Blues*, género surgido como variante rítmica del blues negro a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta

Por otra parte, el aspecto de Rick Astley²⁰ y el mensaje de sus canciones, letras y videos es claramente heterosexual, dirigida a chicas jóvenes llenas de ilusiones tanto románticas como de futuro de vida y terminó siendo un ídolo para muchas chicas y también para muchachos que se veían identificados con él. De ahí que el espectro de éxito fue mayor y se mantuvo más tiempo que el de Dead and Alive.

Tomando para el análisis, como se ha dicho, la versión completa, encontramos que en el minuto 1 aparece nuevamente la división breve que deriva de la *high energy* del comienzo del trabajo de los productores - que evidentemente se había transformado en un cliché de los mismos, nunca quebrado, que asegura la pertenencia a la discoteca. Esta figura de semicorcheas está realizada aquí en un motivo de síntesis que más bien parece una cuerda de guitarra hecha por sintetizador batida a toda velocidad y mezclada con un sonido de teclado de sintetizador, pero hecha tan rápido que adquiere un carácter percusivo y eléctrico: es decir, es mucho menos violenta que la sonoridad que se utilizó para “You Spin Me Round” pero no menos rápida y moderna, ni menos enérgica.

En 0.3 aparece como sonido musemático el taquígrafo que aparecía en “You Spin Me Round”, pero de manera más clara, aludiendo a la misma velocidad de semicorcheas pero de forma espástica, por segmentos, unido al redoblante militar, que se asocia probablemente a la idea de energía y masculinidad. La batería está mucho más presente. Aparenta haber dos tópicos de batería electrónica: uno que realiza el bombo característico y el *hi hat*, y una batería, que siendo electrónica, se acerca mucho más al sonido de los parches del rock.

También hace su aparición el aplauso, en 0.16, escuchado de una manera muy clara, que va marcando el contratiempo. Este aplauso sintetizado es una imagen de diversión y alegría mucho más clara que la energía arrebatadora del producto anterior.

A partir del minuto 0.20 escuchamos la aparición de sonidos de *wood-block* y de sincopaciones pertenecientes a otro agente rítmico que llamaremos “segunda batería” que muestran cómo para esta época la inclusión de elementos latinos o afroamericanos dentro de un producto británico señalaban una inclusión dentro de la *high energy*. También la velocidad de la canción es menor a la de “You Spin Me Round” —entre 116 y 120. El concepto de *swing* está muy enfatizado en la mezcla de estos elementos y se asocia nuevamente a música proveniente del R&B.

²⁰ Rick Astly fue un descubrimiento de Pete Waterman. Cantaba en el colegio, con una banda juvenil y más adelante trabajó de cadete en la compañía de discos. Su relación con ésta se remonta a fines de 1986 y culmina en 1989; en ese lapso se produjeron dos álbumes completos y nueve *singles*, todos con un éxito extraordinario, que le permitieron luego realizar una carrera por su lado hasta su retiro voluntario en 1992. Por esos discos se transformó en una gran leyenda del pop de los 80, manteniéndose hoy como un clásico de la época.

Lo mismo puede decirse del momento marcado por el minuto 0.27 cuando se plantea la base armónica del estribillo, basado en una tradición típica del rock y del pop de utilizar la rueda de acordes IV-V-VI-III-VI. Esta rueda, que Stock, Aitken & Waterman utilizaran como clichés en varias canciones, en la estructura de la canción se vuelve mucho más compleja. Esta rueda de acordes, que es la acompañante del estribillo de la canción, se oye con un sonido de sintetizador —como un colchón de cuerdas sintetizadas— que le da a la tradicional secuencia armónica un sonido que surge del banco sonoro del sintetizador Roland de la época.

En el minuto 0.45 volvemos a tener un elemento característico del R&B que tiene que ver con el bajo móvil tocado en vez de sintetizado, tomado de la música negra en cuanto a la movilidad mucho más rápida que el bajo rítmico macado por el bombo. Tanto la trompeta como en el 0.51 el *slapp* de guitarra y los metales indican una tendencia al sonido de las *big bands* del jazz, mientras que también las cuerdas en 0.55 indican una cierta sofisticación, una relación con un sonido más placentero, una mayor pertenencia a la tradición, asociada a un cambio de las posibilidades de trabajo orientado más a las empresas privadas que a la Inglaterra industrial de los 60 o 70. De hecho, Rick Astley aparece en el video²¹ vestido de traje o con saco y *jeans*, en una mezcla de lo juvenil y lo adulto, convirtiéndose en un auténtico modelo para los jóvenes de la época.

Luego se presenta la canción, como estructura musical en sí, la cual tiene una secuencia armónica mucho más compleja no sólo que la canción anteriormente analizada, sino también que muchas canciones de la época. De hecho, la primera estrofa se presenta en modo menor y el estribillo es altamente modulante con sofisticados acordes de oncenaria y cromatismo. Incluso el estribillo, la segunda vez que se repite, modula al cuarto grado, en un final sorprendente y abierto que da pie a la sección instrumental, y la vuelta al puente se produce por otra modulación, con lo cual, tonalmente la canción explota la capacidad y versatilidad vocal del cantante y un camino tonal mucho más audaz pero también más elegante y cercano a las viejas canciones del jazz. Esta relación de un electro pop unido a un sistema tonal más complejo pero a la vez más cercano a las tradiciones clásicas, puede tener alguna conexión con la comparación que se hizo en la prensa²² entre Rick Astley y Frank Sinatra, comparación que también puede leerse en la contratapa del disco.

En el minuto 3.55, con la canción en cuanto a estructura melódica terminada, el *multi tracking* saca una serie de elementos —los coros, la voz de Astley y algunos ritmos— y escuchamos lo que hemos denominado “segunda batería” como una serie de campanas de madera realizadas a gran velocidad en una relación de la velocidad que tiene el andamiento de semicorcheas más la relajación que presenta el sonido de madera en

²¹ En: <http://www.youtube.com/watch?v=yPYZpwSpKmA>

²² Ver revista *Smash Hits*, Nº 22, 1987.

lugar del punzante sonido inicial y los *samplers* que hay en la voz de Astley recuerdan también el mundo robótico de la época como un musema de tecnología, dentro de un marco melódicamente más tradicional.

Lo antedicho se vuelve también muy evidente cuando se escucha el *track* de los acordes envolventes de cuerdas en el minuto 4.46, realizados con un teclado, con un sonido de emisión lenta, con gran cámara, con un sonido semejante al utilizado en el jazz más moderno de los años 60 y en el rock. Tal vez sea ésta una evocación de la atmósfera del *night club* o de *pub* más que solamente de un medio *under* o peligroso.

El producto para Rick Astley tiene una connotación que sigue muy relacionada y es perteneciente al género del electro pop por su realización, por su rítmica, por su mezcla, por su velocidad y por sus *feelings* rítmicos, pero la presencia de síncopas presentan guiños sonoros que incluyen lo afro americano, los R&B, incluyen por la melodía y estructuras armónicas la canción clásica del *blues* o jazz, y un elemento más que observamos en la línea de cuerdas que aparece como flotante en los sectores agudos y contrapunteada entre la voz del cantante y los bajos.

Esta sensación tridimensional y el uso del sonido estéreo que enfatiza tanto en lo rítmico como en las cuerdas la multidireccionalidad de las líneas, genera una elegancia sonora que tiene su origen probablemente en la música disco, pero está utilizada dentro de un marco plenamente electro pop.

4.3. “Better The Devil You Know”

Año: 1990

Artista: Kylie Minogue

Letra:

Better the devil you know
Better the devil you know
Woh
Better the devil you know
Better the devil you know
Woh woh woh

Say you won't leave me no more
I'll take you back again
No more excuses no, no
'Cos I've heard them all before
A hundred times or more

I'll forgive and forget
If you say you'll never go
'Cos its true what they say
It's better the devil you know

Woh woh woh
Our love wasn't perfect I know
I think I know the score
If you say you love me, oh boy
I can't ask for more
I'll come if you should call

I'll be here every day
Waiting for your love to show
Yes it's true what they say
It's better the devil you know

Woh woh woh
I'll take you back
I'll take you back again
I'll take you back
I'll take you back again.

Oriunda de Australia, Kylie Minogue fue también un descubrimiento de Stock, Aitken & Waterman; trabajó con ellos desde 1987 hasta 1992, produciendo ya para 1991 un récord de ventas del *chart* británico.²³ “Better The Devil You Know” es la décima canción lanzada como *single* dentro de las producciones del trío para la cantante y pertenece al tercer álbum de ésta: “Rhythm of Love” (1990). Este álbum puede ser visto como el que concluye, de alguna manera, el período del apogeo y evolución de los productores. Chris True en la revista *All Music Guide* sentencia “Rhythm of Love es la obra maestra de toda la era Stock Aitken & Waterman”. Los cuatro *singles* de este disco fueron clásicos de la músicaailable a comienzos del 90. Para la carrera de Minogue representó un momento de quiebre y de transformación de un producto juvenil en un producto considerado como el inicio de una carrea madura dentro de lo que es el pop y que perdura hasta hoy con fuerte presencia en los medios en al menos tres generaciones, particularmente en Europa, Japón y naturalmente Australia.

“Better The Devil You Know” fue un éxito contundente. Alcanzó el Nº 2 en el *chart* británico, número 1 en varios países europeos y asiáticos, y *top 5* en Australia. Pero lo más importante fue el recibimiento crítico de la prensa internacional, en general favorable, y el reconocimiento del mundo musical pop, lo que asentó desde entonces la frágil figura de Kylie en el camino a convertirse en ícono pop.

En el análisis de la estructura de esta canción hay que decir primeramente que mantiene varios de los elementos que hemos descrito, tales como la continuidad rítmica, la utilización del *multi tracking* con múltiples baterías y una alta velocidad de ritmoailable, pero podemos definir a esta canción como una mezcla de elementos del período de la primera canción que describimos —por ejemplo la utilización de un

²³ En 1991, Kylie Minogue entró al libro Guinness por ser la primer artista del *chart* que había colocado sus primeros trece *singles* consecutivamente en el *top 10* británico, récord aún no superado en cuanto a popularidad. Después de su período con Stock, Aitken & Waterman se transformó en un ícono internacional. Vive en Australia y continúa en actividad . Entre el 200 y el 2005, bajo la firma PolyGram el disco multi-venta *Fever*, se consagró el más vendido de la década 2000-2010.

tempo algo más rápido y la presencia de un espectro agudo en la rítmica percusiva mucho más incisiva que en “Together Forever”, pero también una estructura de canción mucho más sofisticada armónicamente, con una forma definida tonalmente por sectores distintos, a la manera de un tema de jazz o una canción clásica como la de Rick Astley.

De hecho, la canción, en cuanto a estribillo, puente y coplas, se divide ya no solamente en cambios de modo, sino también en cambios tonales muy acusados. Empieza en Si bemol menor en la introducción e inmediatamente pasa a Si bemol mayor y el puente, modulante por ascensos cromáticos, lleva al estribillo en Re bemol mayor, en relación de tercera, lo cual produce un espectacular ascenso de la tensión, efecto que los Stock, Aitken & Waterman habían experimentado en otras canciones, como la anteriormente descrita, pero nunca en una forma tan sofisticada como en esta canción. En ese sentido, ha quedado como un ejemplo único del estilo del trío, y por otro lado, ha quedado como muy aplicado al estilo de Kylie Minogue, que posee una voz muy aguda, en la tradición de Olivia Newton Jones o Judy Garland. Este rango vocal agudo fue extendido hacia el grave en su segundo disco y un poco más al agudo en éste, según las tonalidades, lo cual recuerda el sistema de la música operística donde, según el cantante, se iban adaptando las tonalidades del aria.

En la versión extendida que utilizamos para analizar vemos que el patrón de velocidad está hecho con sonido de pandereta, lo cual acerca a una sonoridad tan frenética como la de “You Spin Me Round” pero con un sonido más vivaz, pero a la vez está repartida la figura de semicorcheas en varias zonas del espectro de sintetizadores: es decir, se reparte estereofónicamente en forma espástica por diversos agentes de producción que se alternan de una manera que presentan un ritmo ternario sobre el binario general de la canción, en forma de hemiolas que colorean a este ritmo perpetuo hecho en panderetas.

Tiene dos bajos fundamentales. El bajo rítmico-melódico, de notas fundamentales y el bombo, puede ser caracterizado como con menos cámara, lo cual da la sensación de un sonido mucho más electrónico y sofisticado que se asocia a la música *house* de la época y dispara la imagen inmediata de una nueva juventud inglesa, una nueva época en la cual ya había una presencia de componentes socioculturales y étnicos diversificados, con gente de las colonias africanas que habían generado la música *house*. No obstante, también la armonía está enfatizada por este bajo móvil que, como en la canción anterior, tira la información jazzera.

Como elemento de marcación, el más interesante es el que da el piano, tan relacionado con el *house* como con la música disco y la música pop tradicional europea que se había popularizado con canciones como “Dancing Queen” de ABBA en los años 70. Por otra parte, la línea de violines que en la canción de Rick Astley era pura, acá está reforzada por el sonido del *full orchestra*, un sonido que traían los teclados Roland en

1989 y que como imagen musical puede ser musemática de lo que es un enorme espectáculo para una figura brillante o hollywoodense.

Los elementos producen un intertexto pop tan fuerte y diversificado como lo fue la camaleónica figura de Kylie Minogue en su carrera que abarcó desde el musical hasta la música electrónica.

52

En el minuto 3.48 la percusión africana, con gran presencia de campanas de madera, *wood-blocks*, xilófonos y sincopaciones que van del registro medio al grave y con un bombo desafinado que se percibe con toda claridad, es reforzada por el video²⁴ que tiene toda una historia en la cual ella es novia de un hombre de color y los bailes que acompañan esta historia están llenos de movimientos de danzas sudafricanas que hacen que se haga una conexión inmediata con lo tribal. Es decir, la identidad y la ironía de esta canción son muy altas porque se mezclan una serie de géneros realmente difíciles de unir.

El piano al que referíamos aparece como un isótopo que escuchamos en el minuto 4.26 a la manera de ABBA y en el 4.33 a la manera de repeticiones rítmicas sincopadas del *house*.

Los *feelings* rítmicos muestran en el minuto 4.37 una sincopación de baterías en estilo de rulo del rock y podemos allí distinguir hasta tres grupos de baterías; el sonido estereofónico está maximizado y creemos distinguir que las sincopas largas evocan la música disco, mientras los rulos cortos, el rock.

Ni bien empieza la canción, aparece como marcador sistemático un grupo de voces que evoca también el canto tribal y contrasta absolutamente con la característica de la canción, que es muy melódica y ha tenido hasta versiones lentas.

En el minuto 4.48 tenemos el patrón de sintetizador utilizado como colchón rítmico pero entrecortado, que se asocia al ritmo del cascabel pero a destiempo, y la rueda del ritmo del sintetizador con el ritmo de la sección aguda de la percusión (cascabel, pandereta, platillo), genera una enorme velocidad y vértigo, pero la melodía se mantiene mucho más estable y, sobre todo la línea de violines, cuando es pura, es como un colchón sonoro a la manera de los musemas planteados en la canción “Together Forever” más clásica. Esto se aprecia con claridad en el minuto 6.34 en donde tenemos sectores de sintetizadores en gran polirritmia y, cuando van saliendo los *multi tracking* vemos cómo los diversos sonidos de batería se pueden distinguir — particularmente en el minuto 6.57, donde se imbrica la sensación de timbres del electro pop más sofisticado del *house* con la percusión de origen afro que domina la obra que, como estructura melódica, es una de las canciones de línea más larga que com-

²⁴ En: <https://www.youtube.com/watch?v=OgvhvaSQZcE>

pusieron y, por lo tanto, más relacionada con la canción tradicional popular del siglo XX de música tanto de jazz como de comedias musicales.

Conclusión

A través de estos tres ejemplos hemos creído comprobar el condicionamiento que el entorno sociocultural ejerce sobre el producto que se quiere lanzar al mercado y la importancia de considerar el momento histórico en el que se desarrolla una producción musical en relación directa con las influencias que, sobre determinado género, ejercen otros géneros que le son contemporáneos.

Por otra parte, hemos constatado que el estilo de Stock, Aitken & Waterman se basó en dos premisas fundamentales: por un lado, el mantener ciertos rasgos estilísticos perfectamente identificables que le eran característicos; y por el otro, lograr para cada artista elementos identitarios por medio de la incorporación de pequeñas diferencias.

Aplicando el análisis musemático es así posible afirmar que el público al cual fueron dirigidas sus producciones captó y se sintió identificado con los guiños que, desde lo musical, enviaban el mensaje esperado; indudablemente, ésta fue la fórmula de su éxito comercial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHANAN, Michael. 1995. *Repeated Takes*. London-New York: Verso.
- HAWKINS, Stan. 2002. *Settling in Pop Score. Pop texts and identity politics*. USA: Ashgate.
- HOBBSAWM, Eric. 2008. *La Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- MINOGUE, Kylie. 2004. *La, la, la*. London.
- SMITH, Sean. 2002. *Kylie*. Londres: Simon & Schuster.
- _____. 2006. *Historia del pop de los años 80*. Londres: Simon & Schuster.
- TAGG, Philip y CLARIDA, Bob. 2003. *Ten Little Title Tunes. Towards a musicology of mass media*. New York & Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press.
- CHIN, Rita. 2009. *After the Nazi Racial State: Difference and Democracy in Germany and Europe*. Ann Arbor.

ANTONIO FORMARO

Revista del IIMCV Vol. 34, Nº1, Año 34 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article



ANOTNIO FORMARO

54

Doctor en música, especialidad musicología e interpretación por la Universidad Católica Argentina. Graduado como Profesor Superior de Piano del Conservatorio Nacional “López Buchardo” y Licenciado en Composición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Se desempeña como docente y ejerce la dirección del departamento de Licenciatura en Piano en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Brinda Seminarios de Maestría en la Universidad Nacional de Rosario, Universidad de Talca (Chile) y varias instituciones educativas de Europa, Estados Unidos y Canadá. Su tesis doctoral, sobre la obra para piano de Mendelssohn, le valió el reconocimiento de la Mendelssohn-Gesellschaft de Berlín, de la cual fue nombrado miembro en 2017. Recibió el Diploma al Mérito Premio Konex 2009-2019 “Mejor pianista”.