

*Charly García:
entre el rock y la armonía clásico-romántica*

*Charly García:
between rock and classical-romantic harmony*

por

Diego Madoery

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina
diegomadoery@gmail.com

El presente trabajo forma parte una investigación de más amplio alcance que se propuso detectar, describir e interpretar los rasgos estilísticos de las canciones del músico de rock argentino Charly García en su primer período. Esta etapa, en la que registró la mayor parte de sus composiciones, abarca desde el primer disco del grupo Sui Géneris, *Vida* (1972/73) hasta *Say no more* de 1996.

En esa investigación se observó que un conjunto de rasgos melódicos-armónicos característicos del rock atraviesan su obra de diferentes modos. En esta publicación muestro cómo la preocupación de Charly de ser considerado un músico de rock es uno de los impulsos de su estilo y se manifiesta en la combinatoria entre los rasgos propiamente rockeros y los de la armonía de la “práctica común”.

Palabras clave: Charly García, análisis, melodía, armonía.

The present work is part of a wider research that was proposed to detect, describe and interpret the stylistic features of the songs of Argentine rock musician Charly García, in his first period. This stage, in which he recorded most of his compositions, cover from the first album of the group Sui Géneris, Vida (1972/3) to Say no more of 1996. In this research it was observed that a set of melodic-harmonic distinctive characteristic of the rock traverse its work in different ways. In this publication I show how Charly's concern to be considered a rock musician is one of the impulses of his style and it is manifested in the combination between the properly rock's features and those of the harmony of 'common practice'.

Keywords: Charly García, analysis, tune, harmony.

INTRODUCCIÓN

Carlos Alberto García Moreno, Charly García, es uno de los pocos músicos protagonistas de la construcción del rock en Argentina cuya obra se ha mantenido vigente ininterrumpidamente desde 1972. Su trayectoria musical es susceptible de fragmentarse en tres grandes momentos; el primer período (que denominé “Charly García y la máquina de hacer música”) abarca desde 1972/73 con la grabación del disco *Vida* y se extiende hasta el disco *Say no more*, editado en 1996. El segundo, “Say no more”, desde 1996 hasta 2008 (momento de su última internación) y el tercero, comienza en el 2009 luego de su recuperación y se extiende hasta la actualidad.

El presente trabajo forma parte de una investigación de más amplio alcance¹ en la que el objetivo fue detectar, describir e interpretar los rasgos estilísticos de las canciones de Charly García en el primer período, durante el que registró la mayor parte de su producción como compositor². En este artículo me interesa mostrar cómo la música de Charly está atravesada por su intención de ser considerado un músico de rock y al mismo tiempo por sus influencias provenientes de la formación en el piano clásico-romántico y su impulso innovador. Las relaciones establecidas entre estas motivaciones e influencias permiten también distinguir las dos etapas de su obra en el primer período: aquella de las agrupaciones y la de su carrera como solista. En la primera, Charly García grabó diez discos de estudio con Sui Generis, PorSuiGieco, La Máquina de Hacer Pájaros y Serú Girán³. Como solista produjo otros nueve, incluyendo a *Say no more* (1996)⁴.

El corpus de estudio y las herramientas metodológicas utilizadas en esta investigación se establecieron de acuerdo con los siguientes criterios:

- La investigación se centró en el estudio estructural del estilo musical, lo que no supone el desconocimiento de las otras posibles perspectivas. Una caracterización totalizadora desbordaría los límites de este trabajo.
- El análisis estilístico se desarrolló exclusivamente sobre las canciones, las piezas instrumentales y las “rapeadas”⁵ no han sido incluidas. Si bien estas son minoritarias dentro de la obra musical de Charly, constituyen un conjunto estilístico que, por su envergadura, necesitaría una investigación específica.
- El corpus está compuesto por 123 canciones interpretadas por Charly García y sus agrupaciones y firmadas exclusivamente por él. Para establecer con mayor precisión el estilo del compositor fueron dejadas de lado las piezas donde la autoría fue compartida y las compuestas para otros músicos.
- Se analizaron las primeras versiones de las canciones registradas en los discos de estudio. Por esta razón, no fueron tenidas en cuenta las versiones grabadas “en vivo”⁶.

¹ Me refiero a mi tesis doctoral “Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical de las canciones del período 1972-1996”, defendida el 25 de septiembre de 2017 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Argentina. Director: Edgardo Rodríguez.

² En este período produjo diecinueve discos grabados en estudio (entre las agrupaciones y su producción como solista), cuatro de música incidental (*Pubis angelical* de 1982, *Terapia intensiva* de 1984, *Lo que vendrá* de 1988 y *Funes, un gran amor* de 1993) y siete registrados en conciertos: *Adiós Sui Generis parte I, II y III* (1975), *Música del alma* (1980), *Yo no quiero volverme tan loco* (1981), *No llores por mí, Argentina* (1982), *En vivo* (1993), *Estaba en llamas cuando me acosté* (1995) y *Hello! MTV Unplugged* (1995). En 2012 Charly realizó varios conciertos en el Teatro Gran Rex de Buenos Aires denominados ‘60 x 60’, en cada show fue posible escuchar alrededor de veinte piezas de su trayectoria. El 70% de las piezas del repertorio elegido y posteriormente editado en tres DVD fueron grabadas en el primer período.

³ Luego fueron grabados discos de estudio y en concierto en los respectivos reencuentros de ambas agrupaciones: *Serú 92* (1992), *Serú en Vivo I y II* (1993), *Sinfonía para adolescentes* (2000), *SI I y II* (2001). Las piezas originales del disco de estudio de Sui Generis (*Sinfonías para adolescentes*, 2000) no fueron incorporadas al corpus porque ese fonograma no se encuentra dentro del período analizado.

⁴ Incluyo dentro de la etapa solista dos piezas del disco *Tango* (1986) grabado junto a Pedro Aznar y deajo de lado a *Tango 4* (1991) porque sus canciones tienen firma compartida o bien pertenecen a otros autores. Ver la totalidad de los discos en la discografía al final del artículo.

⁵ En este período solo dos piezas: “José Mercado” (*Peperina*, 1981) y “El rap de las hormigas” (*Parte de la religión*, 1987).

⁶ Por ejemplo, la versión de “Eiti Leda” que fue analizada es la que forma parte del primer disco del grupo Serú Girán. Esta misma pieza con el nombre de “Nena” fue grabada anteriormente en el disco *Adiós Sui Generis*, registro en vivo del recital despedida del grupo. La única excepción a esta regla es la canción “No llores por mí, Argentina” (nunca registrada en estudio) analizada a partir del registro en vivo en el disco que lleva el mismo nombre de 1982.

Entre las diferentes conceptualizaciones desarrolladas para comprender el estilo musical, he adoptado la propuesta de Leonard Meyer⁷. Este autor entiende al estilo como "...la replicación de modelos, ya sean de la conducta humana o de artefactos producidos por la conducta humana, que resultan de una serie de elecciones hechas dentro de un conjunto de constricciones"⁸. En esta definición se destacan la relación del estilo con la conducta humana, por un lado, y por el otro, el equilibrio propuesto entre las "elecciones" producto de la subjetividad del individuo y las "constricciones" propias del contexto cultural.

La idea de jerarquía que surge de los diferentes niveles de las constricciones (leyes, reglas, estrategias) permite establecer analogías con las diferentes definiciones del rock que explicaré más adelante.

Además Meyer entiende que el estilo surge de la interpretación estadística de un conjunto de datos: "La clasificación de dialectos, géneros, lenguajes particulares, etc., se basa en correlaciones observadas y concatenaciones repetidas de rasgos, es decir, se basa en muestreos estadísticos"⁹. En esta investigación el establecimiento de proporciones es fundamental para comprender las relaciones de los distintos rasgos en la totalidad del corpus. Así, el reconocimiento de estas proporciones posibilita, como bien reclama Moore en el análisis estilístico, "distinguir lo que es normativo de lo que no"¹⁰. Las tendencias recurrentes constituyen los aspectos normativos, distinguibles de los rasgos menos recurrentes que incorporan diversidad en el estilo.

La investigación parte de la hipótesis de que el estilo de las canciones de Charly García se puede explicar por la interrelación de sus características melódicas, armónicas y rítmicas, lo que establece ciertas diferencias con parte de la crítica periodística y de algunos teóricos¹¹ que tienden a otorgar mayor jerarquía a rasgos de superficie tímbrico-instrumentales.

En el presente artículo mostraré diversos modos de articulación de los rasgos melódico-armónicos propios del rock en el estilo de Charly. Asimismo, pretendo señalar que el vínculo entre estos rasgos y los propios de la armonía clásica-romántica se relaciona con su intención de ser considerado como un músico de rock en la escena local.

CHARLY Y EL ROCK EN SU PRIMER PERÍODO: LA MÁQUINA DE HACER MÚSICA

En el primer disco de Sui Generis intervino como productor el músico Giuliano Canterini (Billy Bond), cuya banda, La Pesada del Rock and Roll, congregaba a gran parte de los músicos de la escena naciente del rock local y, a la vez, funcionaba como soporte de otros artistas que Billy Bond producía. Charly recuerda la grabación de este modo:

Yo no entendía nada de cómo hacer un disco y a los músicos que tocaron en él les costaba horrores aprender una canción que tuviera muchos acordes pues estaban acostumbrados al blues. Fijate que cuando grabamos "Canción para mi muerte" estuvimos más de veinte horas en la sala de grabación porque tenía cuatro o cinco acordes. Claudio Gabis era más receptivo. Venía a mi casa para que yo le mostrara los temas antes de grabar. Creo que nuestra música era evolucionada para ese momento del rock argentino¹².

⁷ 2000 [1989].

⁸ "Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraint" (Meyer 1989: 3). La traducción es propia. Para la definición tomo como referencia la propuesta del autor en el idioma original porque tengo una leve diferencia con la traducción de 2000 realizada por Michel Angstadt.

⁹ Meyer 2000 [1989]: 95.

¹⁰ "From the analytical standpoint, what is key here is to distinguish what is normative from what is not. This is why style analysis is so important (Moore 2013: 8)". La traducción es propia.

¹¹ Me refiero a lo expresado por Moore (2012: 29), entre otros.

¹² Chirom 1983: 17.

En esta anécdota se observa que desde la grabación del primer disco de Sui Generis se estableció un vínculo curioso entre el dúo y los músicos de La Pesada –como representantes del núcleo más duro del rock local–: por un lado, de respeto y admiración por las cualidades musicales de Charly y, por el otro, de descalificación por considerarlos “blandos”. Fue Norberto Napolitano (Pappo) quien sentenció que Sui Generis había “ablandado” el rock¹³.

Su deseo de ser reconocido como un músico de rock, con todo el simbolismo que esto significa, aparece en diversas entrevistas y en el libro de Chirom:

A mí me gustaban los temas de La Pesada. Sui Generis fue un accidente, éramos cinco y de pronto quedamos dos, tuvimos éxito y todo salió bien. Pero en realidad, yo quería hacer otra cosa, un conjunto con más rock y más arreglos, porque no se pueden hacer muchas cosas con un piano y una flauta¹⁴.

Charly García, de Sui Generis a Serú Girán, participó del espíritu de los inicios del rock local influenciado por el hegemónico anglófono. En Argentina, el rock se constituyó como tal una vez que estableció su separación del “beat”, que por diferencias estéticas e ideológicas quedó vinculado al pop¹⁵. Ese rock de los primeros años fue denominado “música progresiva” por su tendencia a favorecer la creatividad, las búsquedas estéticas y la multiplicidad de estilos observables en Los Gatos, Los Abuelos de la Nada (1ª etapa), Almendra, Manal, Vox Dei y, posteriormente, Sui Generis¹⁶. El rasgo diferencial en el primer grupo de Charly fue la mezcla de los estilos de las agrupaciones acústicas del folk norteamericano y las que intentaban emular el rock sinfónico, con mucho menos presupuesto que las británicas, a partir de los nuevos teclados que comenzaban a circular en el país (como el Minimoog utilizado por primera vez en un disco en Argentina en *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* de 1974). Conviene recordar que Charly comenzó su carrera con dos rasgos inusuales para la escena: sus estudios de piano académico y el oído absoluto. El piano, hasta 1972 –momento en el que se grabó *Vida*–, era un instrumento exótico en el rock local –como puede observarse en el filme del primer Festival BA Rock realizado en 1971 donde Charly es el único músico que ejecuta un precario piano vertical–.

¹³ “–Mirá, cuando nosotros tratábamos de imponer el blues, el rock pesado, todo eso, salieron dos pelotuditos con una flauta y una guitarra acústica y nos rompieron el orto. Yo le tomé bronca desde ese momento, acapararon a todo el público al que nosotros tratábamos de entregar nuestra música. Desde el principio no me gustaron (*El blog de Charly García (hecho por Dios)* 2011)”. En otra entrevista Pappo insiste: “–Yo a Charly me lo crucé en la casa de Jorge Álvarez, el productor de Pappo’s Blues que también produjo a Sui Generis. Y pensé: ¿Cómo puede ser tan pelotudo este tipo? ¡Yo vengo luchando desde que tengo uso de razón para poder implantar y clavar la bandera como hicieron los norteamericanos en la Luna... clavar la bandera del rock en Buenos Aires! Yo vengo luchando, junto con Manal... junto con Almendra, que dentro de todo era rock, con una actitud muy piola. Y vienen dos tarados... Te digo lo que pienso yo: vienen dos tarados, uno de bigotitos y otro con menos gracia que una estatua, y yo no lo podía creer.

–¿La música de Sui Generis te indignaba?

–No, no era indignación, era decir: Dejate de joder, no hagas bromas pesadas. Fueron ellos los que ablandaron la milanesa, y me quedó la sangre en el ojo. Por eso hice Riff en los 80: para eliminar a Serú Girán. Y todo el mundo lo sabe: esa es la verdad. Serú Girán se tuvo que separar. Al salir Riff, no podía seguir tocando nadie más; después de escuchar el sonido de Riff no podía quedar más nada (Guerrero y Mora 2000: 64)”. Sin embargo, antes de su muerte Pappo compartió escenario con Charly en algunos conciertos reconciliando, de algún modo, este enfrentamiento.

¹⁴ Chirom 1983: 18.

¹⁵ Ver Díaz 2005 y Pujol 2007.

¹⁶ Ver además de Pujol 2007, Madoery 2010.

La Máquina de Hacer Pájaros y Serú Girán continuaron la corriente del rock progresivo-sinfónico local iniciada en *Pequeñas anécdotas...* (1974) prolongándola algunos años más que la hegemónica inglesa. En toda esta etapa Charly mantuvo relaciones conflictivas con el núcleo duro de los rockeros, con la crítica y con su público. *La grasa de las capitales* (1979) presentó varios cambios estilísticos y el índice más rockero del grupo luego de las dificultades de recepción del primer disco de Serú Girán (ver Gráfico 1). Lo mismo sucedió con el primero de La Máquina de Hacer Pájaros (cuyo índice rock es similar a *La grasa...*) que sigue a *Pequeñas anécdotas...* (1974) y que tampoco obtuvo una rápida repercusión luego de su edición. Estas situaciones parecen indicar que después de un disco de alta exploración estilística la presión comunicativa¹⁷ de la baja aceptación de la crítica provocó el incremento de los rasgos más rockeros en el siguiente.

Hacia fines de la década de 1970 la escena del rock internacional se amplía y aparecen diversos grupos que, bajo la nueva marca estilística de la *new wave*, reniegan tanto del rock sinfónico-progresivo como del punk. En nuestro país las influencias de este cambio en Gran Bretaña y Estados Unidos comienzan a advertirse en los primeros años de la década de 1980 con nuevos grupos como Virus y Los Abuelos de la Nada (en su 2ª etapa), entre otros. Estas transformaciones coinciden con el final de la dictadura militar, con la consecuente ampliación de la libertad de expresión y la explosión del mercado local producto de la guerra de las islas Malvinas¹⁸.

Esta conjunción de modificaciones en lo musical y en lo político-cultural concuerda con el comienzo de la carrera solista de Charly. Así, el cambio planteado en *Yendo de la cama al living* (1982) y consolidado en *Clics modernos* (1983) y *Piano bar* (1984) responde a esas nuevas constricciones culturales producidas por las modificaciones en los valores ideológico-estéticos de aquella época. Sin embargo, estos discos, que fueron criticados por su adhesión al crecimiento de la música pop bailable, propusieron transformaciones no tenidas en cuenta por la prensa del momento como las disonancias rítmicas y una armonía diferente a su práctica anterior. Los nuevos timbres y la regularidad de la caja de ritmos junto con la simplificación de la forma le permitieron ampliar su público e introducir cambios en su lenguaje armónico. Por aquellos años, en una entrevista de la revista *Pelo*, Charly justificaba sus cambios e insistía en sus deseos de pertenecer al rock:

Yo me considero un músico de rock y también me siento así. Pienso que hay que devolverle al rock la cuota de esparcimiento que antes tenía. Sería bueno que el rock incitara a algo, a bailar, a cantar y no solo a compadecerse de los pobres que sufren en este país. La historia del rock argentino hay que revertirla y aceptar que estamos como en la época de La Cueva. Tenemos que cambiar la mentalidad y actualizar las ideas. Acá nos manejamos con conceptos muy antiguos y en definitiva lo único que hacemos es jugar a hacer rock¹⁹.

¹⁷ La idea de “presión comunicativa” es tomada de Temperley (2004: 313): “El proceso comunicativo depende de un mutuo entendimiento entre productores (compositores e intérpretes) y oyentes acerca de cómo están relacionadas las superficies y las estructuras, –lo que podría ser considerado como las ‘reglas’ del estilo. Para que la comunicación tenga éxito, las estructuras deben ser recuperables desde la superficie [...] La ‘presión comunicativa’ surge entonces de la imposibilidad de los oyentes para recuperar las estructuras. Esa presión hacia los productores, para poder recobrarlas desde las superficies, actúa como uno de los impulsos más significativos del desarrollo de los estilos musicales” (la traducción es nuestra).

¹⁸ A partir de la guerra de las islas Malvinas se limitó la cantidad de música cantada en inglés en las radios, por lo que se expandieron las posibilidades de inserción de los grupos nacionales.

¹⁹ Revista *Pelo* 1983.

Si bien las modificaciones estilísticas producidas hasta aquí mantuvieron cierta relación con los cambios de época en el rock local e internacional, presentaron también un conjunto de rasgos particulares que lo ubicaron en el borde donde se encuentran lo masivo y lo singular, y continuaron su tensión con el núcleo duro del rock local. Son los años de Riff, y los comienzos del estallido de Los Redonditos de Ricota.

Aunque el cambio acaecido en *Parte de la religión* (1987) podría comprenderse a partir de la presión comunicativa mencionada para los casos de *La máquina de hacer pájaros* (1976) y *La grasa de las capitales* (1979) –luego de un disco experimental prosigue uno con rasgos más rockeros–, el contexto fue diferente. Hacia fines de la década de 1980 el rock en Argentina se consolidó como una escena que incluía diversos estilos (producto de la incorporación del reggae y el ska) y un conjunto de artistas que buscaba desacralizar el rock y masificarlo tanto como fuera posible²⁰. Fueron tiempos donde la innovación y la originalidad, dos de los ideales de la modernidad, quedaron relegadas, crecieron los grupos de *covers* y la estética predominante fue el *collage* de estilos anteriores. En este contexto no parece casual que Charly comenzara su etapa más rockera. Por ello, el cambio fue contracultural dentro de la misma escena del rock: frente a la diversidad, la fluidez y la masificación que había alcanzado el rock, el músico prefirió replegarse en esa mixtura de rock y armonía tonal. Sus valores estéticos-ideológicos, incompatibles con los nuevos estilos, y la búsqueda de una mayor estabilidad originaron este cambio innovador y conservador al mismo tiempo.

Los últimos dos discos estudiados en esta investigación (*La hija de la lágrima*, 1994 y *Say no more*, 1996) produjeron nuevos cambios en su estilo, tanto en el formato general del álbum como en las canciones. Estos retomaron la idea del disco “conceptual” del rock progresivo. En ambos, la consola de mezcla se convirtió en un instrumento más del armado de las texturas. Incluyeron una alta proporción de piezas instrumentales, que en el caso de *Say no more* (1996) parecen construidas como un *collage* por la mezcla de tomas de muy diversas fuentes. Si bien las canciones son distintas de las anteriores, profundizan la línea iniciada en *Parte de la religión* (1987): el repliegue sobre sí mismo y la diferenciación de las estéticas del rock local.

Mara Favoretto explica la construcción que Charly hizo de sí mismo como estrella de rock:

Contrariamente a lo que ocurre con los héroes alegóricos tradicionales, Charly es plenamente consciente de su cualidad “mítica” porque él mismo se encargó de construirla, alimentarla y explotarla. No se trata de un héroe moralista tradicional, sino de uno revolucionario que provoca y cuestiona si su arte rabioso se recibe como él desea: [...] Ahora bien, Charly no decidió convertirse en héroe la primera vez que se sentó a componer en el piano. Fue un proceso lento y paulatino cuyo desarrollo también puede observarse en sus letras. Antes de que Charly lanzara su carrera solista, antes de la creación de su personaje de estrella de rock, antes de la era “Say no more” y de “Mi capricho es ley”, Charly escribía frases que marcaban su distancia del resto (“mientras miro las nuevas olas, yo ya soy parte del mar”), aunque todavía sin el toque paródico que lo caracterizará después²¹.

Progresivamente su vida comenzó a formar parte de su obra: el Charly que se lanzó desde un 9º piso a la pileta de un hotel de Mendoza y el que fue detenido por última vez en esa misma ciudad para luego comenzar su recuperación en 2009, es la persona-personaje que, más allá de las modas y las tendencias estéticas, sigue actuando de “estrella de rock”.

²⁰ Ver Madoery 2010.

²¹ Favoretto 2014: 143.

Para continuar será necesario establecer cuáles son los rasgos musicales característicos del rock, con las dificultades que supone la diversidad de sentidos que el mismo término propone.

EL ROCK: RASGOS ARMÓNICOS Y MELÓDICOS

Previo a la definición de los rasgos propiamente rockeros en todos sus parámetros presentaré los marcos teóricos y las decisiones adoptadas en relación con la armonía, tema aún en debate en el mundo anglófono de los estudios de música popular. Dai Griffiths, luego de examinar sendos libros de Allan Moore, Philip Tagg y Walter Everett²², concluye:

En virtud de su variada presentación en estos tres libros, la armonía surge como una cuestión clave para el estudio de la música popular, y sobre la cuestión de la felizmente recóndita armonía modal subyace la pregunta de si la música popular necesita su propio idioma analítico o si puede ser incorporada al punto de vista de la música tonal en general²³.

Entre aquellos que proponen, como Philip Tagg, una nueva nomenclatura para la armonía y quienes afirman, como Allan Moore, que la armonía en estas músicas debe comprenderse a partir de la armonización de los modos gregorianos, existen posturas como la de David Temperley que expresan las particularidades armónicas en el rock desde la armonía tradicional de un modo más económico y con fundamentos estadísticos. Temperley aplica el modelo de la armonía de la “práctica común” (conjunto de reglas armónicas conformadas entre los períodos barroco y romántico) a la música popular. Luego de revisar los aportes de los autores antes mencionados realizó junto con Trevor de Clercq un estudio estadístico de 200 piezas de diversas épocas del rock²⁴. Esta metodología de trabajo les permitió establecer algunas diferencias entre la armonía de la “práctica común” y la armonía del rock: un mayor uso del IV y el VII↓ eólico y una disminución de la polaridad tónica-dominante a favor de otro tipo de oposiciones como I – IV – I o I – VII↓ – I.

Otra de las particularidades armónicas ya estudiadas en el rock es la que Allan Moore denomina *open-ended repetitive pattern*²⁵ o simplemente *loop*²⁶ que son aquellos segmentos cuya funcionalidad armónica queda parcialmente diluida como consecuencia de la repetición de dos, tres o cuatro acordes.

Un *pattern* puede durar una estrofa, un estribillo, o incluso una canción entera. Los casos más comunes tienen:

- cuatro acordes igualmente espaciados (cada uno de estos dura uno, o menos frecuentemente, dos compases);
- dos acordes igualmente espaciados (cada uno de estos dura dos compases o, menos frecuentemente, un compás); o
- tres acordes, uno de estos dura el doble que los otros²⁷.

²² Los libros a los que se refiere Griffiths son Moore 2012, Tagg 2009 y Everett 2009.

²³ “By virtue of its varied presentation in these three books, harmony emerges as a key issue for the study of popular music, and above the happily recóndite issue of modal harmony lies the question of whether popular music needs its own analytical language or can be incorporated into a view of tonal music in general (Griffiths 2012: 394)”. La traducción es propia.

²⁴ Me refiero aquí a la investigación presentada en De Clercq y Temperley 2011 y 2013.

²⁵ Moore 2001 [1993]: 55-56.

²⁶ Moore 2012: 76-77.

²⁷ “A pattern can remain in place for a verse, for a chorus, or even for an entire song. The most common arrangements are to have:

En este artículo el procedimiento ha sido denominado “circularidad armónica” en oposición a la direccionalidad armónica característica de la armonía funcional.

Allan Moore también propone otro rasgo adoptado en esta investigación: el “divorcio” entre melodía y armonía²⁸, es decir, la relativa independencia de las escalas de la melodía y la armonía (así como sucede en el blues, donde es posible encontrar melodías en modo menor superpuestas con una armonía en modo mayor). Por su parte, David Temperley²⁹ propone otra perspectiva para analizarlo: estudia las notas no estructurales del acorde que no resuelven por grado conjunto (en adelante notas NESR³⁰), es decir, que no cumplen con las reglas de conducción de las voces de la armonía de la “práctica común”. Estas posturas, al igual que los sistemas tonales del 2 al 6 propuestos por Walter Everett para el rock³¹, sugieren la necesidad del estudio por separado de ambos parámetros.

Los rasgos particulares de la armonía en el rock mencionados anteriormente y las reglas de la armonía de la “práctica común” son de fundamental importancia para esta investigación porque permiten comprender los dos idiomas musicales en los que Charly García basó su música.

En función de lo dicho, he tomado las siguientes decisiones:

- La herramienta adoptada para el estudio de la armonía es el análisis armónico funcional de la “práctica común”.
- Los modos mayor y menor de la armonía son considerados estructurales, salvo en algunos casos donde todos los acordes del segmento responden a un modo gregoriano específico, por ejemplo, el dórico (uso del sexto grado ascendido, cuarto mayor o segundo menor).
- Para la clasificación de las melodías utilizo las escalas mayores y menores tradicionales, los modos eólico, dórico y mixolidio, las escalas pentatónicas mayores y menores y mixturas producidas por la combinación de los modos anteriores.
- Al movimiento armónico reiterativo de dos, tres o cuatro acordes lo denomino circularidad armónica.

EL ROCK: RASGOS MUSICALES CARACTERÍSTICOS

A partir de los estudios acerca del rock anglófono que han sido desarrollados por Moore³² y Everett³³, así como otras publicaciones académicas como las de Temperley³⁴ o De Clercq

• four equally spaced chords (each lasting for one or, less often, for two bars);
 • two equally spaced chords (each lasting for two bars or, less often, for one bar); or
 • three chords, one of which is twice the length of the others” (Moore 2012: 77; la traducción es propia).

²⁸ Moore 1995: 189.

²⁹ 2007.

³⁰ No Estructurales Sin Resolución.

³¹ Everett explica a partir de seis sistemas la organización armónica-melódica en el rock-pop. Los sistemas del 2 al 6 diferencian el comportamiento melódico del armónico como por ejemplo: “3a. Sistemas en modo mayor o modales con mezcla de escalas modales. Los comportamientos dentro de la armonía y la conducción de voces dentro de la armonía de la ‘práctica común’ son habituales pero no necesariamente” (“3a. Major-mode systems, or modal systems, with mixture from modal scale degrees. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors would be common but not necessary”). En Everett 2004: 12 (la traducción es propia).

³² 2001 [1993].

³³ 2009.

³⁴ 1999, 2007 y 2011.

y Temperley³⁵, es posible establecer algunas conclusiones que sirven de marco para esta investigación:

- El rock puede ser comprendido en sentido *amplio* o *restringido*.
- La primera acepción (en sentido *amplio*) incluye diversos estilos que se fueron desarrollando sincrónica y diacrónicamente en el Reino Unido y Estados Unidos a partir de la década de 1960 y que rápidamente se expandieron alrededor del planeta influyendo en diversos grados los desarrollos locales. Muchos de los rasgos que caracterizan el sentido amplio del rock son compartidos con el “pop”. En algunos casos los límites entre uno y otro son realmente imprecisos y parecen provenir mayormente de consideraciones valorativas en función de la postura de los artistas frente a la cultura dominante y el mercado de la música. Estas músicas tienen las siguientes características comunes:
 - La instrumentación y el arreglo se desarrollan en los siguientes planos de la textura:
 - o la melodía principal en la voz/voces o instrumentos solistas como la guitarra o los teclados (o eventualmente, el saxo u otros instrumentos de viento),
 - o el acompañamiento reiterativo en la batería como instrumento de percusión principal (y único en gran parte de los estilos),
 - o el acompañamiento armónico-rítmico en el bajo, la guitarra (ambos mayormente eléctricos) y los teclados (en algunos casos el piano).
 - La estructura formal de las piezas se basa en la alternancia de dos o tres segmentos temáticos cantados derivados de las forma estrofa-estribillo, con introducciones e interludios donde, en algunos casos, aparecen temas o solos instrumentales.
 - La organización armónica procede de la armonía de la “práctica común” con la inclusión de intercambios modales y melodías que pueden presentar relativa independencia de la base armónica.
 - El ritmo se desarrolla, principalmente, a partir del compás de 4/4 sobre un *pattern* característico ejecutado en la batería que alterna los registros grave del bombo y agudo del tambor en los cuatro pulsos del compás. Este esquema presenta una gran cantidad de variantes de acuerdo con los estilos y se hace compleja con la línea del hi-hat o los diferentes tipos de platillos. Tanto en los *patterns* como en las líneas melódicas la regularidad de la estructura rítmico-métrica puede ser desviada por diversas disonancias rítmicas.
- La acepción *restringida* se basa en algunos rasgos derivados del *rock and roll*, el *rhythm & blues* y el blues, los que en esta investigación denominé “propiamente rockeros”:
 - La construcción del arreglo/instrumentación es similar al mencionado anteriormente, pero con cierta preponderancia de la guitarra eléctrica como instrumento solista y rítmico de acompañamiento. Además, el plano melódico de la voz se caracteriza por una búsqueda tímbrico-expresiva que debilita la definición del contorno melódico a favor de diversas formas de “vocalidad” expresiva³⁶. Estas

³⁵ 2011 y 2013.

³⁶ Me refiero a la interpretación vocal que enfatiza la crudeza y agresividad de la voz, por medio del uso de diferentes recursos (incluso el grito) y puede prescindir de la afinación precisa y la voz blanca. Este modo debe provenir del blues llamado canto *shouter* que literalmente significa gritón, chillón. Se les llamó “blues *shouter*” a los cantantes de blues, *rhythm and blues* y *rock and roll* que eran capaces de cantar sin amplificación.

melodías se estructuraron en un repertorio de alturas más restringido y una mayor repetición de notas.

- El uso preponderante del IV en lugar del V, de los acordes con séptima menor o sin terceras, del VII \downarrow eólico y del enlace V - IV. También son comunes los *riffs*³⁷ de acompañamiento y el movimiento de circularidad armónica sobre todo en los primeros segmentos cantados.
- Las melodías relativamente autónomas respecto del plano armónico utilizan característicamente las terceras mayor y menor³⁸ en un mismo segmento de base armónica mayor, las escalas pentatónicas menor y mayor (en algunos casos con el agregado de la quinta descendida o la cuarta aumentada) y el modo mixolidio.

Como es posible observar, las dos acepciones del rock son útiles para determinar lo propiamente rockero dentro de un lenguaje musical más amplio donde los límites del rock son algo más difusos.

Una vez explicitado el marco teórico avanzaré en la estrategia utilizada para describir cómo los rasgos musicales rockeros atraviesan la obra de Charly.

LOS SUBESTILOS ROCKEROS

Las 123 piezas estudiadas se encuentran distribuidas en diecinueve discos (elepés o discos compactos) y un sencillo, de estos, 58 pertenecen a las agrupaciones (en adelante Ag) y 65 a su trayectoria como solista (en adelante S). Cada pieza está compuesta por uno o varios *segmentos temáticos cantados* (en adelante STC), lo que da como resultado 340 STC, 163 pertenecientes a Ag y 177 a S³⁹.

El segmento temático cantado, sección de la canción donde se focalizó esta investigación, es un grupo con cierto grado de clausura cuya melodía principal es cantada⁴⁰. Luego de un análisis de cada STC en sus rasgos melódicos, armónicos y rítmicos fue posible construir un conjunto de *subestilos* para poder establecer alguna forma de organización respecto de la diversidad de rasgos musicales observados. De la clasificación de los STC resultaron cuarenta y tres subestilos organizados a partir de la jerarquización de la armonía y la melodía por sobre los otros parámetros. La primera división surgió de la modalidad tonal (mayor-menor), luego de los diferentes comportamientos de la armonía (circularidad o direccionalidad armónica, por ejemplo) y finalmente de las coocurrencias de los grados armónicos, todos ellos vinculados con ciertos rasgos melódicos (tipos de escalas utilizadas).

De la totalidad de los subestilos establecí un conjunto de doce en los que predominan los rasgos propiamente rockeros mencionados anteriormente:

³⁷ El *riff* es un motivo rítmico melódico que se reitera y que puede funcionar como introducción, interludio o base de la canción tanto en el bajo y la guitarra como duplicado por otros instrumentos en diferentes registros. De este modo no es un simple ostinato, ya que es susceptible de ser transportado en función de la armonía.

³⁸ La sonoridad “propiamente rockera” se acentúa cuando la tercera menor de la escala aparece sobre el IV (donde es la séptima menor del acorde) o sobre el V (como sexta menor del acorde).

³⁹ La cantidad de piezas y STC se distribuyen casi por mitades en cada etapa respecto del total del corpus.

⁴⁰ Evito el uso del término “tema” porque se confunde con el de “pieza” en el uso corriente de la música popular. Incluyo el adjetivo “temático” para diferenciar a los segmentos con cierto grado de clausura de los que los constituyen internamente.

- 1) Modo eólico con IV mayor.
Este subestilo se caracteriza por la ausencia del V mayor y el uso del dórico en las melodías, aunque algunas de ellas son pentatónicas. Predominan los STC de 4 cc con notas NESR y los giros melódicos más recurrentes en un tempo medio a lento. Los nueve STC de este grupo atraviesan Ag y S aunque predominan en S. Ejemplo: STC (C) de “Cinema verité” (*Peperina*, 1981)⁴¹.
- 2) Modo eólico con pentatónica menor + quinta disminuida.
El uso de la *blue note* (quinta disminuida) en la escala pentatónica menor agrupa estos cuatro STC con un fuerte sonido rockero producto de esta combinación melódico-armónica. Si bien este subestilo comienza con el SCT (C) de “Perro andaluz” (*La grasa de las capitales*, 1979) [Fig. 1], Charly lo utilizará particularmente en sus discos más rockeros de S.
- 3) Modo eólico solo con grados pilares y pentatónica menor.
Este es otro subestilo de sonoridad rockera producto de la combinación de grados pilares, pentatonía, séptima menor en algún acorde del STC y acordes sin tercera. Estos siete segmentos se organizan en duraciones de 4 u 8 cc., como el STC (A) y (B) de “Ella es bailarina” (*Como conseguir chicas*, 1989)⁴².
- 4) Modo eólico con pedal o circularidad armónica y final cadencial.
Estos siete STC mantienen similitudes con los dos subestilos anteriores salvo por la circularidad armónica de los primeros compases. Pueden contener otros acordes además de los pilares y en algunos aparece la pentatónica menor más la quinta disminuida. Ejemplo: STC (A) de “Gato de metal” (*Filosofía barata y zapatos de goma*, 1990).
- 5) Modo menor con pedal o circularidad armónica y final con semicadencia.
Los tres STC del subestilo se diferencian de los anteriores por la direccionalidad implícita en la semicadencia. Ejemplo: STC (B) de “Anhedonia” (*Cómo conseguir chicas*, 1989)⁴³.
- 6) Modo eólico con circularidad armónica.
Este subestilo es más amplio que los anteriores, reúne a quince STC desde Sui Generis al disco *Filosofía barata y zapatos de goma* (1990). Se caracteriza por el comportamiento reiterativo de dos o tres acordes (por lo general los acordes pilares) y el predominio de la pentatonía menor. Dentro de este podrían diferenciarse a su vez, aquellas melodías que tienen notas NESR (ocho STC) como el STC (A) de “Autos, jets, aviones, barcos” (*Serú Girán*, 1978), de aquellas que no (siete STC) como el STC (B) de “Cerca de la revolución” (*Piano bar*, 1984)⁴⁴.
- 7) Modo eólico con pedal armónico.
Las ocho melodías de este subestilo, característico de S, tienen grupos de duración par, mayormente de 4 cc, y evitan las notas NESR. Ejemplo: STC (A) de “Fanky” (*Como conseguir chicas*, 1989).

⁴¹ 2' 18" en la versión disponible en www.youtube.com/watch?v=2rJSpZzGhfg o www.youtube.com/watch?v=sf6ZirC66zc [acceso: 30 de mayo de 2019].

⁴² En los casos que ejemplifico con el STC (A) de la pieza no propongo versiones sonoras debido a que no caben dudas de su ubicación en la forma.

⁴³ 1' 03" en la versión disponible en www.youtube.com/watch?v=zCdZsK1GCX8 [acceso: 30 de mayo de 2019].

⁴⁴ 0' 43" de la versión disponible en www.youtube.com/watch?v=hoZVYHrIa4 [acceso: 30 de mayo de 2019].

- 8) Modo mayor con pedal armónico.
Estos seis STC (A) presentan poco desarrollo melódico, un ámbito inferior a la octava, grupos pares de 4 u 8 cc, algunos doble tercera o escala pentatónica mayor y todos son parte de S. Ejemplo: STC (A) de “No me dejan salir” (*Clics modernos*, 1983).
- 9) Modo mayor con circularidad armónica.
Las melodías de estos siete STC se articulan sobre dos o tres acordes, un ritmo armónico por mitad de compás o compás entero (cuatro STC presentan el ritmo: 1/2-1/2-1) y grupos de 4 u 8 cc. Utilizan la escala pentatónica mayor o la gama diatónica completa y, en pocas oportunidades, notas NESR. El STC (A) de “Perro andaluz” (*La grasa de las capitales*, 1979) anticipa este subestilo característico de S.
- 10) Modo mayor con circularidad armónica y mixolidio.
La sonoridad de estos nueve STC es más rockera que las anteriores debido al uso del mixolidio, la escala pentatónica mayor y, algunos, la doble tercera. También se diferencian por la utilización de notas NESR. Si bien la mayoría pertenece a S, este subestilo comienza en el último disco de Sui Generis con el STC (A) de “Música de fondo para cualquier fiesta animada” (*Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, 1974). Al igual que los subestilos anteriores, estos STC se organizan en grupos de 4 u 8 cc.
- 11) Modo mayor con desarrollos armónicos/melódicos rockeros (IV con séptima menor, doble tercera y escala pentatónica).
Las características mencionadas junto con las notas NESR tipifican este subestilo y producen las sonoridades más cercanas al núcleo tradicional del rock. Estos veintidós STC recorren toda su trayectoria pero la mayoría pertenece a S. Se destacan el uso de la doble tercera, el modo eólico sobre la armonía en modo mayor y los acordes mayores con séptimas menores. Aquí se ubican desde el STC (A) de “Toma dos blues” (*Vida*, 1972) hasta el STC (B) de “Fax U!” (*La hija de la lágrima*, 1994)⁴⁵.
- 12) Modo mayor con algún intercambio modal o mayorización y IV7m.
Estos seis STC presentan algunos de los rasgos del subestilo anterior pero combinados con materiales de la armonía de la “práctica común”. Por lo general, las sonoridades más rockeras aparecen hacia el final del segmento. Ejemplo: STC (D) de “Anhedonia” (*Cómo conseguir chicas*, 1989)⁴⁶.

Esta organización permite caracterizar cada disco y cada una de las etapas del período estudiado. En cada uno de los álbumes es posible establecer una proporción dividiendo la cantidad total de subestilos involucrados en el disco por el número de subestilos propiamente rockeros. A esta proporción la denominé “índice rock”.

En el análisis por etapas surge la primera diferencia: mientras que en Ag solo veinticinco STC pertenecen a los subestilos rockeros (15% de los STC de la etapa) en S aumentan a setenta y siete (43% de los STC de la etapa), aspecto que reafirma la tendencia rockera de S⁴⁷.

El gráfico siguiente confirma esto y muestra las variaciones del índice rock en esta etapa.

⁴⁵ 1' 08" de la versión disponible en www.youtube.com/watch?v=xOpLc7jLbrM [acceso: 30 de mayo de 2019].

⁴⁶ 3' 04" de la versión disponible en www.youtube.com/watch?v=Y4ZRDJxy-rc [acceso: 30 de mayo de 2019].

⁴⁷ Dentro de la investigación se analizaron también otros rasgos que reafirman esta característica y que por razones de espacio no son mencionados aquí.

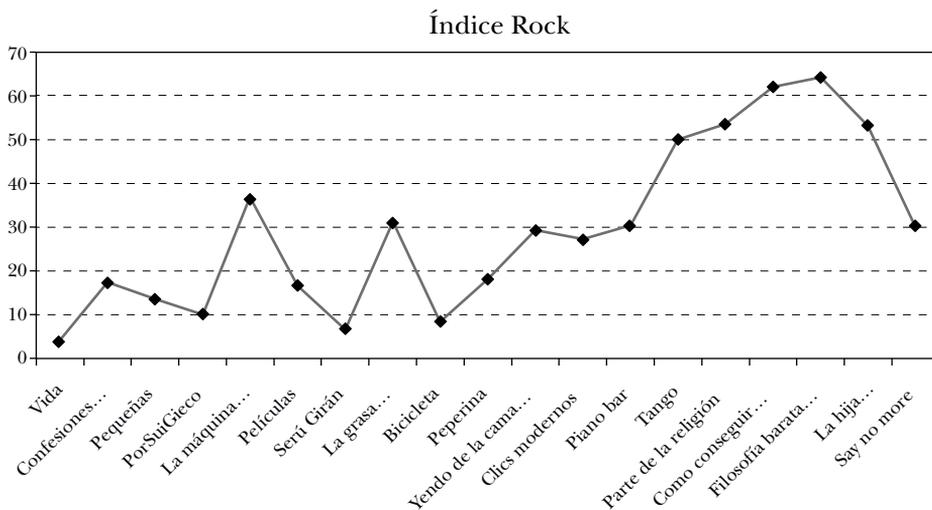


Gráfico 1

Este gráfico junto a otros datos resultantes de la investigación permiten interpretar el recorrido histórico de su primer período que presentaré más adelante. Antes, me interesa mostrar algunos procedimientos que ilustran otros vínculos con los materiales propiamente rockeros en el estilo de Charly.

MATERIALES ROCKEROS DESCONTEXTUALIZADOS

En este apartado quisiera destacar algunos procedimientos compositivos de Charly García que muestran, por un lado, el uso y, por el otro, el distanciamiento de los materiales propiamente rockeros⁴⁸. Un tercio de los STC se encuentra en la zona de los subestilos rockeros mencionados anteriormente, pero ¿qué sucede en el 68% restante? En esta gran parte de su obra aparecen diversos vínculos entre los materiales rockeros y los propios de la armonía de la “práctica común” que generaron su particular estilo.

A continuación describiré el uso en otros contextos de uno de los materiales propiamente rockeros: la doble tercera. Me interesa mostrar que esta descontextualización es un procedimiento característico del estilo de Charly para configurar algunas de las sonoridades propias de su estilo. La tercera menor del modo en una melodía mayor no produce el mismo efecto cuando es armonizada con un VI↓ o un III↓ o con los acordes más propiamente rockeros como el IV, el V o el VII↓. En los dos primeros casos es evidente el intercambio modal.

La melodía del STC (B) de “Perro andaluz” (*La grasa de las capitales*, 1979), en la tonalidad de sol mayor, es una secuencia ascendente respecto de un motivo descendente que finaliza en la tercera menor sobre el VI↓. El desvío producido por la cadencia rota es resaltado por el descenso del VI, la tercera menor de la melodía y el desvío de la progresión armónica (IIIM – VI – V – VI↓). El contraste con el STC (C) que continúa en la anacrusa del próximo compás es un ejemplo de la oposición “armonía-rock”: la melodía se despliega

⁴⁸ Tomo por analogía los términos “uso y distanciamiento” de Plesch 2008.

en el modo eólico con la quinta disminuida al unísono con los instrumentos, ambos rasgos propiamente rockeros.

Figure 1 shows two musical staves. The top staff, labeled (B), is in G major (one sharp) and 4/4 time, with a tempo of 81. It contains the lyrics: "Te ha - cés mi - ga - si es - tás con - mi - go". Below the staff are Roman numerals III M, VI, V, and VI ↓. The bottom staff, labeled (C), is in G minor (two flats) and 4/4 time, with a tempo of 81. It contains the lyrics: "Pe-ro cuan - do es - tás con o - tro me des-ha - cés eh".

Figura 1. STC (B) y (C) de “Perro andaluz” (*La grasa de las capitales*, 1979)

En algunos STC la doble tercera tiene una función estructural porque se vincula con una construcción melódica austera que la deja más fuertemente expuesta al articularse siempre rearmonizada en torno de una nota pivote.

En “Tuve tu amor” (*Piano bar*, 1984) la melodía se desarrolla principalmente a partir del descenso desde la tercera menor hacia la tónica que funciona como pivote. Luego de este motivo en el STC (A) se despliega el arpeggio ascendente de tónica en modo mayor que finaliza en el sexto grado de la escala, para luego terminar con la doble repetición del primer motivo. De este modo, la tercera menor aparece sobre el I, el IV y el V. Este grupo de 4 cc recurre otras tres veces con algunas variaciones rítmicas vinculadas al texto. Sobre el final del STC (B), que se presenta más claramente en modo mayor, aparece la tercera menor junto al V de la cadencia, luego el STC (C) repite el motivo inicial para terminar. Esta es una de las piezas más minimalistas de la obra de Charly donde la alternancia de las terceras es estructural.

Figure 2 shows a musical staff in G major (one sharp) and 4/4 time, with a tempo of 116. It contains the lyrics: "Tu-ve tu a-mor tu-ve tu a- mor en mi ya tu-ve tu a-mor Tu ves". Below the staff are Roman numerals I, V4, I^m, and IV^s.

Figura 2. STC (A) “Tuve tu amor” (*Piano bar*, 1984)

En los primeros dos compases del STC (B) de “Canción de 2 por 3” (*Yendo de la cama al living*, 1982) la tercera menor aparece cromáticamente sobre la nota re, la que funciona como pivote en todo el fragmento. En los dos siguientes, luego del motivo inicial anacrúsico, la melodía se dirige a la tercera menor sobre el VII[↓]4 desarrollando una secuencia descendente parcialmente enmascarada por el mismo motivo inicial y el bajo armónico que asciende cromáticamente por grado conjunto (en el 2° grupo). Charly combina dos procedimientos: la organización de la melodía a partir de las dos terceras de la tonalidad y el movimiento contrario en la conducción por grado conjunto de la melodía y el bajo.

♩ = 61

Las pá - li das fi - gu - ras sea - cer - ca - ron has - ta mi

IV^{7M} V5a

2

mi men - te tu - vo du - das y __ fin - gí que no __ las vi __

VI4 VII₄ V⁶ I

Figura 3. STC (B) de “Canción de 2 por 3” (*Yendo de la cama al living*, 1982)

En estos casos, la doble tercera, como otros materiales análogos (uso de las séptimas mayor y menor, escalas pentatónicas enmascaradas por su armonización, entre otros), son materiales descontextualizados que producen sonoridades diferentes de las propiamente rockeras.

Estos procedimientos aparecen tanto en las agrupaciones como en su etapa solista por lo que parecen inherentes a su modo de componer. Más allá de las diferencias estilísticas entre estos dos momentos, algunos STC presentan una consistencia constructiva singular.

De este modo he mostrado el vínculo entre los rasgos propiamente rockeros y su estilo particular resultante de su conocimiento de la armonía de la “práctica común” en dos sentidos: por un lado, en los subestilos rockeros que atraviesan su obra en diversas proporciones en parte o en la totalidad de algunas piezas; por el otro, mediante el uso descontextualizado de estos materiales rockeros.

CONSIDERACIONES FINALES

El presente trabajo muestra cómo la necesidad de Charly por ser considerado un músico de rock fue uno de los impulsos de su estilo. La caracterización de los rasgos musicales del rock anglófono por investigadores ingleses y norteamericanos resultó de gran utilidad para configurar los rasgos más propiamente rockeros y de este modo poder establecer los cruces estilísticos con la armonía de la “práctica común”.

A su vez, la clasificación en subestilos, a partir de la jerarquización de la armonía y la melodía de los segmentos temáticos cantados, permitió establecer vínculos entre las piezas del período estudiado. La proporción de segmentos temáticos cantados con rasgos propiamente rockeros posibilitó la construcción de un índice que caracteriza cada disco y muestra el crecimiento de rasgos rockeros en la etapa solista.

Las diferentes combinatorias a las que recurrió Charly para construir su estilo lo ubicaron en un lugar diferenciado en la escena del rock local. El equilibrio entre lo propiamente rockero y lo armónico-tonal fue y es parte de su estilo, posibilitó sus búsquedas creativas y fue una de sus preocupaciones permanentes.

BIBLIOGRAFÍA

CHIROM, DANIEL

1983 *Charly García*. Buenos Aires: El Juglar S.A.

DE CLERCQ, TREVOR Y TEMPERLEY, DAVID

2011 “A corpus analysis of rock harmony”, *Popular Music*, XXX/1, pp. 47-70.2013 “Statistical analysis of harmony and melody in rock music”, *Journal of New Music Research*, XLII/3, pp. 187-204.

DÍAZ, CLAUDIO

2005 *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino. (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.

EL BLOG DE CHARLY GARCÍA (HECHO POR DIOS)

2011 “La mañana aquella en que Pappo cargó duro contra Sui Generis”, *El blog de Charly García (hecho por Dios)* (10 de abril). Disponible en: www.charlygarcia.com.ar/2011/04/la-manana-aquella-en-que-pappo-cargo.html [acceso: 31 de mayo de 2019].

EVERETT, WALTER

2004 “Making sense of rock’s tonal systems”. *Music Theory Online*, X/4. Disponible en www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett_frames.html [acceso: 30 de mayo de 2019].2009 *Foundations of Rock: from ‘Blue Suede Shoes’ to ‘Suite: Judy Blue Eyes’*. Nueva York: Oxford University Press, Inc.

FAVORETTO, MARA

2014 *Charly en el país de las alegorías*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

GRIFFITHS, DAI

2012 “After relativism: Recent directions in the high analysis of low music” *Music Analysis*, XXXI/3, pp. 381-413.

GUERRERO, GLORIA Y MIGUEL MORA

2000 “Pappo is back”, *Rolling Stone Argentina*, III/27 (junio). Disponible en www.lanacion.com.ar/espectaculos/pappo-is-back-nid586329 [acceso: 30 de mayo de 2019].

MADOERY, DIEGO

2010 “Innovación y cambio en Música popular. El rock en Argentina”. XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología, Córdoba, Inédito.

MEYER, LEONARD

1989 *Style and music: Theory, history and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania.2000 [1989] *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide.

MOORE, ALLAN

1992 “Patterns of harmony”. *Popular Music* 11/1, pp. 73-106.1995 “The so-called ‘flattened seventh’ in rock”, *Popular Music*, 14/2, pp. 185-201.2001 [1993] *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock* (revised edition). Buckingham: Ashgate Press.2012 *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.2013 “An interrogative hermeneutics of popular song”, *El oído pensante*, I/1. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2201> [acceso: 31 de mayo de 2019].

PLESCH, MELANIE

2008 “La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en Melanie Plesch y otros, *Los caminos de la música. Europa y América*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, pp. 55-108.

PUJOL, SERGIO

2007 *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens Editores.

REVISTA PELO

1980 “Tracción a sangre”, XI/130. También publicada en el blog *Mágicas Ruinas*. Disponible en: www.magicasruinas.com.ar/rock/revrock163.htm [acceso: 30 de mayo de 2019].

1983 “Quiero un poco de energía”, XIV/191 (julio). También publicada en *El blog de Charly García (hecho por Dios)*. Disponible en: www.charlygarcia.com.ar/2014/04/quiero-un-poco-de-energia.html?m=0#more [acceso: 30 de mayo de 2019].

TAGG, PHILIP

2009 *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. Nueva York & Montréal: Mass Media Scholars' Press.

TEMPERLEY, DAVID

1999 “Syncopation in rock: A perceptual perspective”, *Popular Music*, XVIII/1, pp. 19-40.

2004 “Communicative pressure and the evolution of musical styles”, *Music Perception*, XXI/3, pp. 313-337.

2007 “The melodic-harmonic divorce in rock”, *Popular Music*, XXVI/2, pp. 323-342.

2011 “Scalar shift in popular music”, *Music Theory Online*, XVII/4. Disponible en: www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.4/mto.11.17.4.temperley.html [acceso: 30 de mayo de 2019].

Discografía

Sui Generis. CD. *Vida*. 1972. Talent - Sony Music.

Sui Generis. CD. *Confesiones de Invierno*. 1973. Talent - Sony Music.

Sui Generis. CD. *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. 1974. Talent - Sony Music.

Sui Generis. EP. *Alto en la torre*. 1975. Talent Microfón.

PorSuiGieco. CD. *PorSuiGieco*. 1976. Talent - Music Hall.

La Máquina de Hacer Pájaros. CD. *La Máquina de Hacer Pájaros*. 1976. Sony Music.

La Máquina de Hacer Pájaros. CD. *Películas*. 1977. Sony Music.

Serú Girán. CD. *Serú Girán*. 1978. Music Hall.

Serú Girán. CD. *La Grasa de las Capitales*. 1979. Music Hall.

Serú Girán. CD. *Bicicleta*. 1980. SG. Polygram.

Serú Girán. CD. *Peperina*. 1981. SG. Polygram.

Serú Girán. CD. *No llores por mí, Argentina*. 1982. SG. Polygram.

Charly García. CD. *Pubis angelical/Yendo de la cama al living*. 1982. Toca Records - Emi.

Charly García. CD. *Clics Modernos*. 1983. Interdisc - Polygram.

Charly García. CD. *Piano Bar*. 1984. Interdisc - Polygram.

Charly García – Pedro Aznar. CD. *Tango*. 1986. Sony.

Charly García. CD. *Parte de la religión*. 1987. Sony.

Charly García. CD. *Cómo conseguir chicas*. 1989. Sony.

Charly García. CD. *Filosofía barata y zapatos de goma*. 1990. Sony.

Charly García – Pedro Aznar. CD. *Tango 4*. 1991. Sony.

Charly García. CD. *La hija de la lágrima*. 1994. Sony.

Charly García. CD. *Say no more*. 1996. Sony.