

La forma de la canción en el rock. El caso de Charly García

Diego Madoery
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

Carlos Alberto García Moreno, Charly García, es uno de los pocos músicos protagonistas de la construcción del rock en la Argentina cuya obra se ha mantenido vigente ininterrumpidamente desde 1972. Este trabajo forma parte de una investigación de más amplio alcance que busca detectar, describir e interpretar los rasgos estilísticos del músico en el primer período comprendido entre los discos *Vida* (1973) y *Say no more* (1996). Dado que el énfasis de la investigación está puesto en el estilo del compositor, el corpus está integrado por 123 canciones firmadas por Charly García exclusivamente, por lo que fueron dejadas de lado las composiciones donde la autoría es compartida.

La forma en el rock ha sido tratada por Allan Moore ([1993]-2001), (2012); Walter Everett ([1999] - 2013), (2009); Jay Summach (2001) y Trevor De Clercq (2012) entre otros, como parte de sus rasgos característicos. En general, todos la describen desde las funciones formales de estrofa - estribillo (*chorus-verse*) y, en algunos casos, como los de Moore, Everett y Summach, también han aplicado los tipos formales de período y oración.

En este artículo estudio tanto estos tipos formales como las diferentes clases de organización formal en relación con el vínculo entre los dos primeros segmentos cantados (A) y (B). También observo cierto equilibrio entre los segmentos simétricos (de 4, 8 o 16 compases con grupos internos pares) y los segmentos asimétricos (de extensiones diferentes las mencionadas y los de 4, 8 o 16 compases con grupos internos impares). Dado que este equilibrio entre los comportamientos normativos y los que alteran la norma aparece en otros rasgos de la obra de Charly, lo considero como constitutivo de su estilo.

Form in rock songs. The case of Charly García

Abstract

Carlos Alberto García Moreno, Charly García, is one of few protagonists of the construction of rock music in Argentina whose songs have remained popular since 1972. This work is part of a broader research project that looks to detect, describe and interpret the stylistic features of the musician in his first period between the albums *Vida* (1973) and *Say no more* (1996). As the emphasis of the research is about the style of the

composer, the corpus is made up of 123 songs written exclusively by Charly García leaving aside other compositions whose authorship is shared.

Form in the rock has been studied by Allan Moore ([1993] -2001), (2012); Walter Everett ([1999] - 2013), (2009); Jay Summach (2001) and Trevor De Clercq (2012) among others, as part of its characteristic features. In general, they all describe it from the formal functions ‘chorus-verse’ and, in some cases, like those of Moore, Everett and Summach, they have also applied the formal types ‘period’ and ‘sentence’.

In this paper I study both these formal types and the different kinds of formal organization in relation to the link between the first two sung segments (A) and (B). I also observe, in addition, a certain equilibrium between the symmetrical segments (4, 8 or 16 bars with even internal groups) and the asymmetric segments (with different extensions those mentioned above and those with 4, 8 or 16 bars with odd internal groups). This balance between normative behaviours and those that alter the norm, appears in other characteristics of Charly's work, for this reason I consider it as constitutive of his style.

Este trabajo forma parte de una investigación de más amplio alcance que buscó detectar, describir e interpretar los rasgos estilísticos de las canciones de Charly García en el primer período comprendido entre los discos *Vida* (1973) y *Say no more* (1996). Dado que el énfasis de la investigación estuvo puesto en el estilo del compositor, el corpus fue integrado por 123 canciones firmadas por Charly exclusivamente, por lo que fueron dejadas de lado las composiciones donde la autoría es compartida.

La forma en el rock ha sido tratada por Allan Moore; Walter Everett; Jay Summach y Trevor De Clercq entre otros, como parte de sus rasgos característicos¹. En general, todos la describen desde las funciones formales de estrofa-estribillo (*chorus-verse*) y, en algunos casos, como los de Moore, Everett y Summach, también han aplicado los tipos formales de período y oración.

En el estudio de las canciones de Charly García cada pieza se analizó formalmente en función de las siguientes categorías: introducción, interludio, coda, segmento temático cantado (STC) y segmento temático instrumental.

Antes de comenzar con el análisis formal presentaré una clasificación según la cantidad de STC por pieza. La mayoría de las canciones se estructura con dos o tres STC (A-B: 37,4% o A-B-C: 34,1%). Las piezas con cuatro STC (A-B-C-D) constituyen el 20,3% del corpus, mientras que las de un solo STC y las de más de cuatro son minoritarias (4,9% y 3,3% respectivamente). El estudio estadístico también se realizó en relación con las dos etapas del músico en el período de la investigación: las agrupaciones, de Sui Géneris a Serú Girán (Ag en adelante) y la solista (S en adelante). Si bien las proporciones son similares en ambas etapas, no existen piezas con más de cuatro STC en la solista y sí en la de las agrupaciones.

¹ Moore, Allan. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Populal Song*, Ash Gate Publishing Limited, Surrey, 2012; Moore, Allan. *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Ash Gate Press, Buckingham, 2001 [1993]; Everett, Walter. *Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suede: Judy Blue Eyes"*, Oxford University Press Inc., New York, 2009; Summach, Jay. "The Structure, Function, and Genesis of the Prechorus", *Music Theory Online*, 17, 3, 2011; De Clerq, Trevor. *Sections and Successions in Successful Songs: A Prototype Approach to Form in Rock Music*, University of Rochester, New York, 2012.

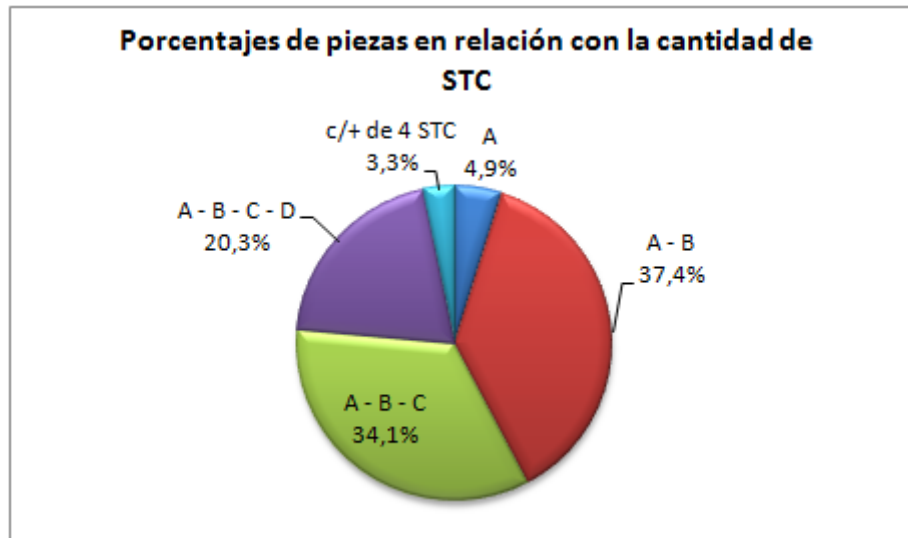


Figura 1

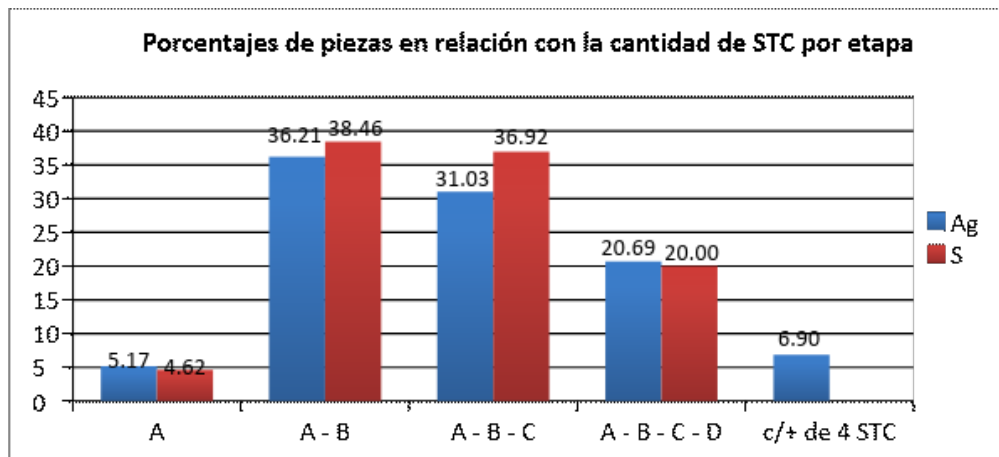


Figura 2²

A continuación, expondré la clasificación de los esquemas formales que surge de los vínculos entre los STC (A) y (B) y las distintas estrategias que Charly utilizó para reiterarlos o continuar con los STC (C) o (D) según los casos. Luego, presentaré los esquemas formales internos de los STC y los porcentajes de recurrencia de las formas período o SRDC³.

² A partir de aquí todos los porcentajes correspondientes a cada etapa han sido calculados tomando el total de piezas o de STC de cada una de éstas: cincuenta y ocho piezas en Ag y sesenta y cinco en S. 163 STC en Ag y 177 en S.

³ Me refiero aquí a la denominación que propuso Everett en su libro *Los Beatles como músicos. De Revolver a la Antología*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, [1999] 2013, p.42. En la traducción en español la sigla es ERVC pero aquí mantengo la original en inglés que significa: *Statement, Restatement, Departure, Conclusion*. Luego, el autor retoma este tipo formal en *The foundations of the rock: from 'Blue Suede Shoes' to 'Suite: Judy Blue Eyes'*, Oxford University Press, Inc., New York, 2009.

En relación con el vínculo entre los STC (A) y (B) he tipificado seis conjuntos⁴:

- 1) **n(aaB)**⁵ y derivaciones. Ejemplos: “Estación” (*Vida*, 1972), “Chipi chipi” (*La hija de la lágrima*, 1994)⁶:

En esta clase incluyo las piezas que comienzan con dos segmentos ‘a’ breves y luego un segmento ‘B’ cuya duración, generalmente, es el doble de los STC (A) y no excede los ocho compases. Este esquema se repite y finaliza⁷, o continúa con los STC (C) y (D). Una subclase en este grupo se caracteriza por incluir un interludio luego de las repeticiones (aaB) que se expresa como (aaBi).

Dadas las características de este esquema, un alto porcentaje de las piezas que comienzan de este modo presenta la forma SRDC en el segmento (aaB). También he incluido en esta clase algunas variaciones del esquema básico planteado. Una de ellas es la representación de las piezas que comienzan con dos STC ‘AB’ de la misma duración que luego reiteran (A), dado que mantienen la proporción (aaB) y que casi todos los STC (A) tienen forma período⁸.

Este conjunto reúne la mayor cantidad de piezas, un poco más de un tercio (35%) del corpus y el 45% de aquellas que tienen cuatro o más STC.

- 2) **2(AB)** o **2(aab)** y derivaciones, o **AAB** seguido de la repetición de al menos un A. Ejemplos: 2(AB) o 2(aab): “Dime quién me lo robó” (*Vida*, 1972), “No sugar” (*La hija de la lágrima*, 1994); AAB: “Cuando ya me empiece a quedar solo”^{§21} (*Confesiones de invierno*, 1973), “Cuchillos”^{§22} (*Say no more*, 1996).

En esta clase aparecen dos casos análogos: o bien el STC (B) es de menor extensión que el (A), o bien el STC (A) es repetido y luego de un STC (B) de similar extensión se vuelve al (A). Seguidamente aparecen una gran cantidad de variantes, tanto en las repeticiones de los dos STC iniciales como en la continuación con los STC (C)

⁴ Todos los esquemas formales se analizaron desde el primer STC dejando de lado la introducción que, en algunos casos, contiene uno o varios segmentos temáticos instrumentales como sucede con “A los jóvenes de ayer” (*Bicicleta*, 1980). Los interludios se designan con una letra i, ya sea un breve motivo de acompañamiento de tres o cuatro compases o una sección instrumental de mayor envergadura. En estas formulaciones solo se pretende indicar la suspensión momentánea de la canción.

⁵ Las letras representan los STC. En general, la letra minúscula significa la mitad de duración que la letra mayúscula. Esta diferenciación (mayúscula - minúscula) solo sirve para los esquemas formales de la totalidad de la pieza, mientras que para la denominación de cada uno de los STC utilizaré siempre la letra mayúscula entre paréntesis. Este contraste es útil porque muestra la proporción en la extensión de los STC. La letra n significa que los STC comprendidos en el paréntesis pueden ser repetidos en diferentes cantidades de veces. Quedan fuera de esta clasificación las seis piezas que solo tienen un STC.

⁶ En todos los conjuntos se presentan dos ejemplos, uno de los primeros discos y otro de los últimos.

⁷ “Confesiones de invierno” (*Confesiones de invierno*, 1973).

⁸ “Salir de la melancolía” (*Peperina*, 1981) es el único caso de esta subclase cuyo STC (A) no tiene forma período.

y (D). El interludio puede aparecer luego de las repeticiones del STC (A) o en cualquier otro lugar de la pieza pero no entre los primeros dos STC (A). Esta clase que contiene el 26,8% de las piezas se diferencia del primer conjunto por la asimetría que resulta de la combinación de dos STC de igual duración con otro diferente de igual extensión que cada uno de ellos.

- 3) **ABC, abc** con intercambios de las dos extensiones: **aBc**... Ejemplos: “Necesito” (Vida, 1972), “No me verás en el subte” (*Cómo conseguir chicas*, 1989).

Se diferencia de los anteriores porque el STC (C) aparece luego de la presentación de los STC (A) y (B) sin la recurrencia de (A) (independientemente de la presencia de un interludio entre ellos). La representación en mayúscula y en minúscula indica que han sido incluidas aquí piezas que poseen STC con diferentes extensiones, como por ejemplo “No toquen” (*Cómo conseguir chicas*, 1989), cuyo esquema es: aabiCiaabiDD. Luego de la aparición del STC (C) es posible la reexposición de algunos de los STC y que luego se presente el STC (D), como sucede en la pieza antes citada. Este conjunto de piezas constituye el 14,6% del corpus.

- 4) **AiA** o **AiB** y recurrencia de alguno de los dos STC. Ejemplos: “Mariel y el capitán” (Vida, 1972), “Andan [Complete]” (*La hija de la lágrima*, 1994).

En este conjunto se incluyen las piezas cuyo interludio separa la repetición inicial del STC (A), o aquellas que poseen un interludio instrumental entre el STC (A) y (B) y que luego del STC (B) reexponen alguno de éstos. El 8,9% de las piezas adoptan este esquema.

- 5) **AABB** y recurrencia de **A**. Ejemplos: “Quizás porqué” (Vida, 1972), “Víctima” (*La hija de la lágrima*, 1994).

Estas piezas presentan características similares al esquema 1), pero la extensión de los segmentos, además de ser igual entre los STC (A) y (B), es mayor (8 compases o más). El 6,5% (ocho piezas) participan de este esquema.

- 6) **AAb** y luego recurrencia de **A** o continuación con **C**. Ejemplos: “Amigo vuelve a casa pronto” (Vida, 1972), “Alguien en el mundo piensa en ti” (*Say no more*, 1996).

Este es otro esquema asimétrico, similar a 3) pero con una repetición del STC (A) que profundiza la asimetría. Sólo cuatro piezas (3,3%) forman parte de este conjunto.

En función de lo analizado, es posible concluir que un 61,8% de las piezas pertenecen a los dos primeros conjuntos [(aaB) x2 ... y AAB...] y el 33,3% restante a las

otras cuatro clases⁹. Si a las repeticiones del STC (A) ya mencionadas en los esquemas propuestos se suman las cuasi repeticiones (casos donde este segmento tiene forma período ‘abac’ y han sido representadas por sólo una A), se observa que, con excepción de seis piezas (4,9%), todas tienen al menos una recurrencia del primer grupo.

Me interesa enfatizar la diversidad de los esquemas formales debida a su escasa recurrencia (por ejemplo: sólo tres canciones adoptan ‘AABABA’) y que ya en el primer disco –*Vida* (1972) que contiene nueve piezas– aparecen ejemplos de los seis conjuntos de la clasificación realizada.

A continuación avanzaré sobre el análisis formal de los STC que fueron estudiados desde dos perspectivas: por un lado, se detectaron los esquemas formales de cada segmento; por el otro, se reconocieron aquellos que corresponden a las formas período o SRDC.

Los STC se analizaron individualmente para comprender tanto la estructura formal como la armonía y los atributos de la melodía. Esta fragmentación permitió, por un lado, caracterizar cada STC según su ubicación en la pieza (A, B, C o D), y por el otro analizar los rasgos de la totalidad de los STC independientemente del orden o función en la forma¹⁰.

En este sentido, se observa que el 68,2% de los STC tienen una duración de 4 u 8 compases, distribuyéndose del siguiente modo: 8 compases 34,1%; 4 compases x 2 25%; y sólo 4 compases 9,1%.

⁹ En el 4,9% remanente se encuentran las piezas con un solo STC. Véase Figura 1.

¹⁰ La relativa autonomía de los STC se fundamenta en el procedimiento utilizado en dos discos en los que algunos STC se citan exactamente en distintas piezas: “De mí” y “La canción del indeciso” (*Filosofía barata y zapatos de goma*, 1990) tienen el mismo STC (B); los STC (B) y (C) de “Andan [Complete]” son similares a los STC (C) y (D) de “Kurosawa” (*La hija de la lágrima*, 1994).

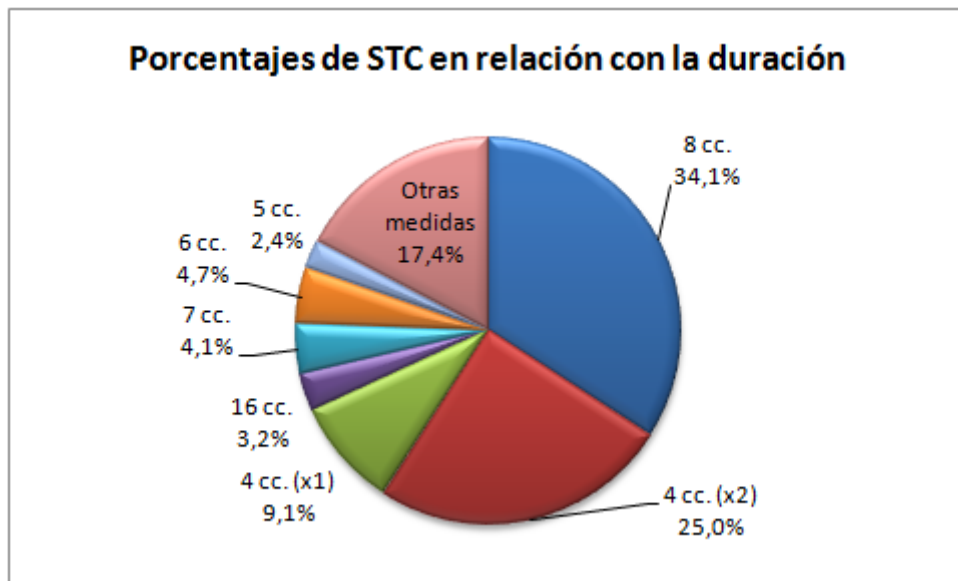


Figura 3

Este gráfico muestra también que más de un tercio de los STC posee otras duraciones pares diferentes de 4 y 8 compases, que se analizarán más adelante.

Al interior de los STC de 4 compases los grupos se organizan en tercios: un 35,3% posee una estructura a_2+b_2 ¹¹ (de máxima simetría), en un segundo tercio (31%) aparecen las estructuras a_1+b_2 ¹² y $a_1+a_1+b_2$ ¹³ y el último tercio se conforma con esquemas diversos: una sola idea de 4 compases, tres grupos internos diferentes ($a+b+c$), $a_1+a_1+a_1+a_1$ ¹⁴ o a_2+a_2 ¹⁵.

En relación con las formas período y SRDC se observan los siguientes resultados: el 24,4% de los STC tiene forma período y el 10,9% SRDC. Entre una y otra forma existen híbridos y otros esquemas formales que completan la totalidad de los STC¹⁶. Sin embargo, si se analiza un nivel superior de la estructura de agrupamiento

¹¹ Los esquemas formales de cada STC fueron codificados con letras minúsculas seguidas de un número que indica la cantidad de compases del grupo. En los casos en que el grupo finaliza con uno o más compases sin melodía (en la voz), éstos se indicaron luego de un punto. Así, por ejemplo, el STC (A) de “Autos, jets, aviones, barcos” (*Serú Girán*, 1978) se representa como: a_1+b_2 .l. Esto significa que dentro del STC de cuatro compases se encontraron dos grupos diferentes, de extensiones distintas y que el segundo tiene un compás final sin melodía.

¹² STC (A) “El fantasma de Canterville” (*PorSuiGieco*, 1976).

¹³ STC (A) “Peperina” (*Peperina*, 1981).

¹⁴ STC (A) “Chipi chipi” (*La hija de la lágrima*, 1994).

¹⁵ STC (B) “Ojos de video tape” (*Clics modernos*, 1983).

¹⁶ La forma período ha sido analizada de acuerdo a la noción de William E. Caplin [*Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York, 1998] con las salvedades en las relaciones armónicas (dado que se han admitido otros planes tonales) y las duraciones de los segmentos (algunos son asimétricos). Lo que se tuvo en cuenta para establecer que un STC tiene forma período es la recurrencia de la idea básica en el segundo grupo (consecuente), cuya cadencia es diferente a la del primero (antecedente): $a + b + a$ ó $a' + b'$ ó c . Ejemplo: STC (A) de “Marilyn, la cenicienta y las mujeres” (*Películas*, 1977). No fueron clasificados como períodos

resulta que casi un cuarto (24,4%) de las piezas presenta el esquema SRDC, ($a4+a4+b8$), entre los STC (A) y (B) que se vinculan sin mediar interludios.

Finalmente, los STC fueron clasificados de acuerdo con la simetría o asimetría que presentan. En la primera categoría se incluyen los STC de 4, 8 o 16 compases con grupos internos pares y en la segunda, los STC de extensiones diferentes a las mencionadas y los STC de 4, 8 o 16 compases con grupos internos impares.

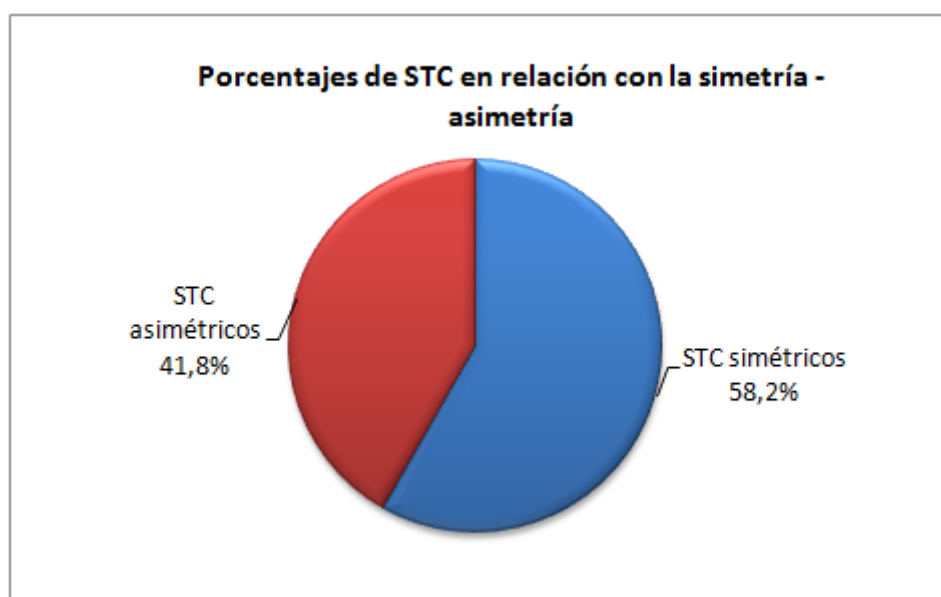


Figura 4

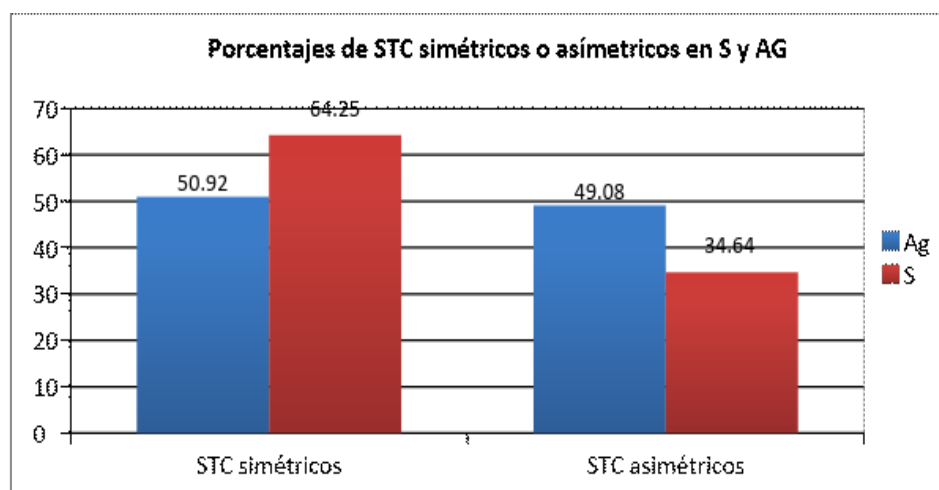


Figura 5

En ese sentido, me interesa resaltar la mayor presencia de STC simétricos en la etapa solista debido posiblemente a dos razones vinculadas entre sí:

los STC cuyo primer grupo presenta las características de antecedente pero en cuyo segundo la idea básica no recurre.

- a) el rock postprogresivo retornó a un formato «canción» más tradicional, dado que las piezas con múltiples partes dificultaban la escucha, complicaban la expansión comercial en radios y las ventas de discos;
- b) los estilos *new wave*¹⁷ utilizaron los nuevos secuenciadores que permitían la construcción de *loops*¹⁸ a partir de *patterns* de dos compases lo que potenció la construcción de grupos formales pares.

Al mismo tiempo, considero importante expresar la regla que caracteriza a una gran parte de los comportamientos de los rasgos estudiados en el corpus. Esta proporción, que he denominado “equilibrio diversificado”, se enuncia del siguiente modo:

En algunos de los rasgos estudiados, la mitad (entre 40% y 60%) se caracteriza por un comportamiento homogéneo y la otra mitad por la inclusión de varios subconjuntos heterogéneos con comportamientos diversificados.

Una variación de la misma regla se presenta dividiendo la totalidad en tercios, dos de los cuales presentan comportamientos distintos pero homogéneos, mientras que el tercero incluye los más diversificados.

La primera versión de esta regla ya se ha observado en relación con los porcentajes de simetría (58,2%) y asimetría (41,8%) en los STC recientemente analizados (Gráfico 4)¹⁹.

La segunda versión se verifica en la clasificación de los esquemas formales de las piezas que surge de los vínculos entre los STC (A) y (B) (n(aaB) 35%, 2(Ab) o 2(aab) 26,8%, los restantes esquemas 33,3%); en las medidas de los STC (8 compases 34,1%, 4 compases 34,1%, otras medidas 31,8 %); y en los esquemas formales en el interior de los STC de 4 compases (a2+b2 35,4%, {a1+b2.1 - a1+a1+b2} 31%, otros agrupamientos 33,6%).

Esta proporción en los comportamientos de los rasgos, que también aparece en otras variables, muestra cierto equilibrio entre la norma y el desvío que es clave en la caracterización del estilo compositivo de Charly García.

Finalmente quisiera expresar que encuentro en esta proporción algo que puede ser útil para intentar comprender las valoraciones estéticas en la música popular. Este

¹⁷ Hago referencia al conjuntos de estilos rock/pop surgidos a finales de la década de 1970 en el Reino Unido y Estados Unidos de América que se diferenciaron del punk y el rock progresivo.

¹⁸ El término *loop* significa bucle y se utiliza para expresar que un grupo de x cantidad de compases se reitera exactamente igual. Es propio del lenguaje de los secuenciadores y de los *softwares* de producción de música.

¹⁹ Los STC con asimetrías presentan una gran diversidad de duraciones.

equilibrio entre los rasgos más normativos y los que diversifican su estilo estaría presente en los artistas que podemos considerar como «diferentes».

Diego Madoery: Profesor Titular de la cátedra “Folklore Musical Argentino”, perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Egresó de la mencionada Facultad con los títulos de Profesor en Composición y Dirección Orquestal. Se doctoró en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en el año 2017, con la tesis: “Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical de las canciones del período 1972-1996”. Trabaja desde el año 1996 como investigador en proyectos relacionados a la Música Popular. Ha publicado artículos en la *Revista Argentina de Musicología y Música* del Instituto Superior de Música de la UNL. Es miembro de la IASPM-AL (Rama Latinoamericana de la Asociación de Estudios de Música Popular) y Presidente de la Asociación Argentina de Musicología por el periodo 2017-2018.