

El análisis estilístico. Aspectos rítmicos de las canciones de Charly García

Diego Madoery
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
✉

Resumen

El caso que se presenta en esta ponencia pertenece a una investigación más amplia que tiene por objetivo detectar los rasgos estilísticos de las canciones de Charly García desde el primer disco de Sui Géneris, *Vida* (1972), hasta el disco *Say no more* (1996), de su etapa solista. Dado que el énfasis de la investigación está puesto en el estilo del compositor, el corpus está integrado por ciento veinticuatro canciones firmadas por Charly García exclusivamente. El análisis se funda en la noción de estilo de Leonard Meyer y ha sido desarrollado en aspectos melódicos, armónicos, métrico-rítmicos y texturales/instrumentales. En esta oportunidad expondré los rasgos métrico-rítmicos mediante la utilización de tres criterios: las disonancias rítmico-métricas, la relación entre los acentos musicales y los propios del texto, y el vínculo entre las estructuras formales de texto y música en los segmentos cantados. Estos aportes tienen como fin contribuir al conocimiento de la música de Charly García y por extensión a una historia del rock en Argentina que aborde la música en sus relatos.

Palabras clave: Estilo – Disonancias rítmico-métricas – Síncopas – Relación texto-música

The Stylistic Analysis. Rhythmic Aspects of Charly García's Songs

Abstract

The case presented in this paper belongs to a wider research that aims to detect the stylistic features of Charly García's songs from the first Sui Géneris album *Vida* (1972) to the album *Say no more* (1996), of his soloist stage. Since the emphasis of the research is on the style of the composer, the corpus is integrated by one hundred and twenty four songs signed by Charly García exclusively. The analysis is based on Leonard Meyer's notion of style and has been developed in melodic, harmonic, metric-rhythmic and textural/instrumental aspects. This time I will expose the metric-rhythmic features by using three criteria: rhythmic-metric dissonances, the relationship between musical accents and those of the text, and the link between the formal structures of text and music in the sung segments. These contributions are intended to expand to the knowledge of the music of Charly Garcia and by extension to a history of rock in Argentina that addresses the music in their stories.

Keywords: Style – Rhythmic-metric dissonances – Syncopation – Text-music relations

Este trabajo forma parte de una investigación de más amplio alcance que tiene por objetivo detectar e interpretar los rasgos estilísticos de las canciones de Charly García desde el primer disco de Sui Géneris, *Vida* (1972) hasta el disco *Say no more* (1996) de su etapa solista. Dado que el énfasis de la investigación está puesto en el estilo del compositor, el corpus está integrado por las canciones firmadas por Charly García exclusivamente, por lo que fueron dejadas de lado las composiciones donde la autoría es compartida. Este primer período en la trayectoria del músico se divide en dos etapas: las agrupaciones y la etapa como solista. En la primera, Charly García grabó diez discos de estudio con Sui Géneris, PorSuiGieco, La máquina de hacer pájaros y Serú Girán.¹ Como solista produjo otros nueve, incluyendo a *Say no more* (1996).

La investigación se funda en la noción de estilo de Leonard Meyer² y en los estudios sobre el rock desarrollados por Nicole Biamonte,³ Walter Everett,⁴ Trevor De Clercq y David Temperley⁵ y el propio Temperley.⁶ El estilo musical de Charly García ha sido analizado en sus rasgos melódicos, armónicos, métrico-rítmicos y texturales/instrumentales.

¹ Con estos grupos editó además un disco triple *Adiós Sui Géneris I y II* (1975), *Adiós Sui Géneris III*, (1978) y uno simple con Serú Girán: *No llores por mí, Argentina* (1982) de registros de shows en vivo. 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 Géneris (*Sinfonías para adolescentes*, 2000) no fueron incorporadas al corpus porque no se encuentra dentro del período analizado.

² Leonard Meyer: *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología* (Madrid: Pirámide, 2000).

³ Nicole Biamonte: "Formal Functions of Metric Dissonance in Rock Music", *Music Theory Online (Journal of the Society for Music Theory)* [en línea], 20(2) (2014), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

⁴ Walter Everett: "Making Sense of Rock's Tonal Systems", *Music Theory Online (Journal of the Society for Music Theory)* [en línea], 10(4) (2004), disponible aquí [última consulta: 1/12/2016]; Walter Everett: *The Foundations of Rock* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

⁵ Trevor De Clercq y David Temperley: "A Corpus Analysis of Rock Harmony", *Popular Music*, 30(1) (2011), pp. 47-70; Trevor De Clercq y David Temperley: "Statistical Analysis of Harmony and Melody in Rock Music", *Journal of the New Music Research*, 42(3) (2013), pp. 187-204.

⁶ David Temperley: "Syncopation in Rock: A Perceptual Perspective", *Popular Music*, 18(1) (1999), pp. 19-40; David Temperley: "The Melodic-Harmonic Divorce in Rock", *Popular Music*, 26(2) (2007), pp. 323-342.

En esta oportunidad expondré los rasgos métrico-rítmicos mediante la utilización de tres criterios: las disonancias rítmico-métricas,⁷ la relación entre los acentos musicales y los propios del texto,⁸ y el vínculo entre las estructuras formales de texto y música en los segmentos cantados.

El estilo puede ser descripto mediante los distintos niveles de recurrencia de un conjunto de atributos. Éstos, expresados proporcionalmente, no definen una unidad rígida sino más bien una diversidad que establece ciertos equilibrios. Esta diversidad de proporciones produce una imagen estructural que es útil para luego comprender conjuntos parciales, es decir, los diferentes momentos al interior de la historia del músico.

A pesar de las dificultades que conlleva esta tarea, determinar las tendencias generales del corpus es importante por la definición de los límites (qué elecciones no tomó Charly) más que por la precisión de aquéllas.

El corpus de esta investigación está constituido por 124 piezas distribuidas en diecinueve discos (LP y/o CD) y un simple, de las cuales cincuenta y ocho pertenecen a las agrupaciones (en adelante Ag) y sesenta y seis 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 un total de 342 STC, 163 pertenecientes a Ag y 179 a S.⁹

Una vez introducidos rápidamente el objetivo y las características generales de la investigación me centraré en el análisis del ritmo y el metro.

El compás predominante en las canciones de Charly García es el 4/4 característico del rock. Dado que las partituras utilizadas en esta tesis fueron transcritas a partir del audio la ubicación del nivel del *tactus* es relativa. En tal

⁷ Biamonte: "Formal Functions...".

⁸ Temperley: "Syncopation in Rock...".

⁹ Como se observa, la cantidad de piezas y STC se distribuyen casi por mitades en cada etapa respecto del total del corpus.

sentido, algunas canciones podrían escribirse o bien dividiéndolo o bien duplicándolo.¹⁰

Son pocas las canciones que se estructuran en otros compases. "Necesito" y "Quizás porque" (*Vida*, 1972) podrían interpretarse en 2/4 por las características de sus motivos. En la etapa de las agrupaciones aparecen también compases vinculados al blues, al jazz o al folk estadounidense: 12/8 en "Toma dos blues" (*Vida*, 1972), "Un hada y un cisne" (*Confesiones de invierno*, 1973) y "El fantasma de Canterville" (*PorSuiGieco*, 1976); 9/8 en "Lunes otra vez", "Bienvenidos al tren" (*Confesiones de invierno*, 1973) y en "El show de los muertos" (*Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, 1974) y 6/8 en "Las increíbles aventuras del señor Tijeras" (*ibídem*). "Desarma y Sangra" (*Bicicleta*, 1980) es la única pieza en 3/4.

Si bien el cambio de compás al interior de una pieza es poco utilizado por Charly, aparece de dos maneras diferentes: para los segmentos instrumentales o como disonancia métrica al interior de un STC, tema que será analizado más adelante. Como ejemplo del primer caso puedo mencionar la sección de solos instrumentales en "Un hada y un cisne" (*Confesiones de invierno*, 1973), donde el 12/8 muta a 4/4 con la misma corchea de la división ternaria. En algunos casos, este cambio incorpora compases irregulares (aditivos y de amalgama), como por ejemplo el 7/8 del segundo interludio de "No puedo verme más" (*La Máquina de hacer pájaros*, 1976). En la introducción e interludios

¹⁰ De acuerdo a lo observado en transcripciones del ritmo en el rock y en los métodos de batería el nivel del *tactus* proviene del *pattern* de cuatro tiempos (bombo-tambor-bombo-tambor) en ese instrumento. Sin embargo, existen canciones con un tempo más lento en las es posible escuchar el golpe del bombo en el primer tiempo y el del tambor en el tercero, (half-time) y otras con tempos más rápidos en las que el *pattern* de la batería articula el tambor en los contratiempos de las corcheas. En estos casos no se cumpliría la regla de coincidencia entre el *pattern* y el *tactus*. El grado de variabilidad de la asignación del *tactus* aumenta cuando el tempo se encuentra en una zona intermedia (ni muy rápido, ni muy lento). Este aspecto también se trata en Trevor De Clercq: *Sections and Successions in Successful Songs: a Prototype Approach to Form in Rock Music* [tesis] (Rochester: University of Rochester, 2012), pp. 35-36, disponible aquí [última consulta: 1/12/2016].

de "Nos siguen pegando abajo (Pecado mortal)" (*Clics modernos*, 1983) el 4/4 del *pattern* de la batería se superpone a una secuencia de un compás de 2/4, uno de 6/8 y otro de 2/4 de la guitarra y el bajo. Sólo una pieza contiene un compás de este tipo en un segmento cantado: "No llores por mí, Argentina" (*No llores por mí, Argentina*, 1982), donde el STC (C) cambia a 5/4. Entonces, por regla general, los compases irregulares son usados por Charly en las partes instrumentales y mayormente en su etapa de las agrupaciones, en consonancia con las búsquedas del rock progresivo.

El segundo caso mencionado anteriormente (el cambio de compás transitorio en un STC), se encuadra en un marco más extenso, que Nicole Biamonte denominó 'disonancias rítmico-métricas'.¹¹

El análisis en los tres niveles que plantea Biamonte dio como resultado que prácticamente la totalidad de los STC tienen alguna disonancia (96,2%) ya sean estas en el nivel del *tactus*, del metro o del hipermetro. Son muy pocos los casos donde las disonancias métricas o hipermétricas aparecen sin las del primer tipo (rítmicas según Biamonte), como la síncopa o los grupos rítmicos que producen desvíos al interior del compás (5,3%) y muy pocos segmentos no presentan disonancias (3,8%). El resto de los STC (91%) que incluyen síncopas fueron clasificados de la siguiente manera:

- a) STC con síncopas en diferentes lugares de las melodías (32,8%).

El STC (A) de "Canción para mi muerte" (*Vida*, 1972) comienza sin introducción con la melodía cantada y el acompañamiento de la guitarra. En la repetición de este segmento inicial se define con mayor claridad el ritmo de la

¹¹ Biamonte: "Formal Functions...". En este artículo, la autora desarrolla la siguiente categorización utilizadas en esta investigación:

(1). 'Disonancia rítmica': se refiere tanto a los desplazamientos rítmicos acentuales (síncopas) como a las disonancias producidas por los grupos rítmicos que en el *subtactus* contradicen la organización métrica. (2). 'Disonancia métrica': aquí incluye tanto cambios métricos transitorios como desplazamientos acentuales entre melodía y acompañamiento que superan el compás y generan dos posibles interpretaciones métricas. (3). 'Disonancia hipermétrica': ésta se produce cuando los grupos hipermétricos son asimétricos.

melodía en relación con el del acompañamiento. Ahí la melodía sincopada pareciera adelantarse al ritmo armónico, tema que trataré más adelante en la relación acentos musicales y texto.



Fig. 1. STC (A) "Canción para mi muerte" (Vida, 1972)

- b) STC con síncopas sólo al final de cada grupo o al final del segmento (18,4%).

En el STC (B) de "No soy un extraño" (Clics modernos, 1983) las síncopas aparecen en los finales de verso o grupo.



Fig. 2. STC (B) de "No soy un extraño" (Clics modernos, 1983)

- c) STC que combinan diferentes tipos de disonancias (39,8%).

- c.1). Síncopas junto a agrupamientos que desvían el metro.

En el STC (A) de "Los sobrevivientes" (La grasa de las capitales, 1979), las síncopas en la armonía y la melodía configuran grupos rítmicos de 4, 3 y 9 corcheas.

♩ = 120

Es - ta - mos cie - gos de ver... can - sa - dos de tan - to an - dar

es - ta - mos har - tos de hu - ir... en la ciu - dad

Fig. 3. STC (A) "Los sobrevivientes" (*La grasa de las capitales*, 1979)

c.2). STC con síncopas junto a disonancias métricas.

En el STC (A) de "Promesas sobre el bidet" (*Piano bar*, 1984) la melodía, el bajo y la batería parecen adelantarse una corchea al compás que se regulariza en el séptimo de este segmento.

♩ = 111

Por fa - vor... no ha - gas pro - me - sas so - bre el - bi - det... Por fa vor... no me a - bras mas los so - bres

Por fa - vor... yo te pro - me - to te es - pe - ra - ré... si es que pa - ro de co rrer

Fig. 4. STC (A) "Promesas sobre el bidet" (*Piano bar*, 1984)

Existen varios casos donde, además de las síncopas, aparecen cambios transitorios de compás, como en el siguiente ejemplo que incorpora un compás de 2/4 para organizar el metro del segmento.

Fig. 6. STC (A) "Superhéroes" (Yendo de la cama al living, 1982)

c.3). La combinación de las disonancias hipermétricas con las del primer nivel las ejemplificaré en alguno de los casos que presentaré más adelante.

La síncopa ha sido estudiada también por David Temperley en su relación con la acentuación del texto, en el artículo "Syncopation in Rock".¹² El autor propone que estos desplazamientos del ritmo de superficie en el rock no alteran la estructura profunda que cumple con las reglas métricas propuestas por Lerdahl y Jackendoff en su *Teoría generativa de la música tonal*.¹³ Temperley encuentra como rasgo característico del rock (y posiblemente de otros géneros de la música popular) que las sílabas tónicas se articulan en las partes débiles del nivel del *tactus* o de su subdivisión, adelantándose a su lugar métrico estructural.¹⁴

Para clasificar estos desplazamientos utilicé categorías que muestran la magnitud y el lugar donde aparecen en los STC:

¹² Temperley: "Syncopation in Rock..."

¹³ Fred Lerdahl y Ray Jackendoff: *Teoría Generativa de la Música Tonal* (Madrid: Akal, 2003 [1983]).

¹⁴ Los diferentes modos de acentuación del texto y el uso de la síncopa no deberían entenderse como propios del rock dado que en muchos otros géneros sucede este comportamiento. Asimismo, considero que se trata de una variable estilística importante a la hora de analizar los rasgos de estilo.

- 1) Desplazamiento total (o casi total) (18,7%). En este caso, todas o casi todas las sílabas acentuadas del segmento se encuentran en partes débiles del metro o de su subdivisión.

The musical score for 'Curitas' is in 4/4 time with a tempo of 120. It consists of two staves of music. The lyrics are: 'Yo te ex-tra ño, yo te ex-tra - ño, me ex-tra-ño a mí, es-toy so - lo, es-toy so - lo, no es-tás a- qui'. Vertical lines above the notes indicate the placement of accents, showing that all accented syllables fall on weak parts of the meter.

Fig. 7. STC (A) "Curitas" (*Filosofía barata y zapatos de goma*, 1990)

- 2) Desplazamiento indeterminado (36,3%). Este tipo reúne las situaciones en las que no es posible establecer una regla para el lugar de los desplazamientos y no todos los acentos del texto se encuentran en partes débiles.

The musical score for 'Ella es bailarina' is in 4/4 time with a tempo of 160. It consists of two staves of music. The lyrics are: 'E - lla se sa-ca la es-to - la de vi- sión. y el sou-tien do-ra-do, y el sou-tien do-ra-do, él po-ne fue-go en el ca-le fón. y jun-tos se ba-ñan los dos'. Vertical lines above the notes indicate the placement of accents, showing that some accented syllables fall on weak parts of the meter while others do not.

Fig. 8. STC (B) "Ella es bailarina" (*Cómo conseguir chicas*, 1989)

- 3) Desplazamiento final (25,4%). Aquí se agrupan los STC cuyos desvíos se ubican en los finales del verso o del segmento.

The musical score for 'Necesito tu amor' is in 4/4 time with a tempo of 103. It consists of one staff of music. The lyrics are: 'Yo ten-go el vi-cio de de - jar-me lle- var. y po-ner mi ca-be-za en mar - te'. Vertical lines above the notes indicate the placement of accents, showing that the accented syllables fall on weak parts of the meter, particularly at the end of the phrase.

Fig. 9. STC (C) "Necesito tu amor" (*Parte de la religión*, 1987)

- 4) Sin desplazamiento inicial (5,6%). Este tipo se diferencia del anterior porque todas las sílabas tónicas se articulan en partes débiles salvo la primera del verso o del segmento.



Fig. 10. STC (C) "Canción de 2 x 3" (*Yendo de la cama al living*, 1982)

- 5) Sin desplazamiento (12,6%). Los STC de este tipo tienen todas las sílabas tónicas en partes fuertes del metro o de la subdivisión.

Fig. 11. STC (A) "El show de los muertos" (*Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, 1974)

A partir del estudio realizado, es posible concluir que Charly desplaza frecuentemente los acentos del texto en relación con la estructura métrica, rasgo que ubica a su música dentro del rock. Sin embargo, estos desplazamientos no alteran la prosodia del texto. Esto sucede porque, por lo general, la síncopa alarga la sílaba acentuada y en el caso de las palabras graves, la sílaba posterior a la tónica también se ubica en parte débil. De este modo, sus textos se articulan fluidamente y son pocas las canciones donde aparece un tipo de acentuación musical que contradiga la propia del texto, como sucede cuando las palabras graves son acentuadas como agudas. En el siguiente

ejemplo se produce la sensación de acentuación incorrecta porque la sílaba 'ran' (posterior a la tónica) aparece sobre el 1er. tiempo del compás con una duración más larga que la sílaba tónica 'quie', que se articula en la parte débil de la subdivisión del *tactus*.



Fig. 12. Fragmento del STC (B) "Bienvenidos al tren" (*Confesiones de invierno*, 1973)

Los vínculos más evidentes entre texto y música, en las canciones, aparecen en el ritmo, sobre todo cuando el estilo es mayormente silábico como ocurre en Charly. Así como se analizaron los desplazamientos de las sílabas tónicas, proseguiré con la relación entre texto y música. La hipótesis aquí es que, a una poesía con versificación regular le correspondería cierta regularidad formal manifiesta en la simetría de la melodía y, análogamente, la irregularidad poética implicaría cierta asimetría formal.

El tema en cuestión es la influencia de la estructura métrica de la poesía en el ritmo y estructura de la melodía. Si bien la diferencia de una sílaba entre un verso y otro parece poco significativa, en el estilo silábico ampliamente utilizado por Charly implica un sonido más y por lo tanto un cambio en el ritmo.

La clasificación de la versificación resultó de acuerdo a los siguientes gráficos 1 y 2. Como es posible observar, la versificación regular apenas supera a la irregular y los porcentajes son prácticamente los mismos para cada una de las etapas.

Si comparamos estos valores con los de la simetría o asimetría formal parece haber cierta correspondencia entre las formas simétricas y la versificación regular. Surge entonces la pregunta: ¿todos los STC con estrofas con versificación regular tienen una estructura simétrica formal y a la inversa? El

estudio realizado muestra que un 57,6% de los STC concuerdan en la hipótesis planteada, pero un 42,4% tiene otros vínculos.

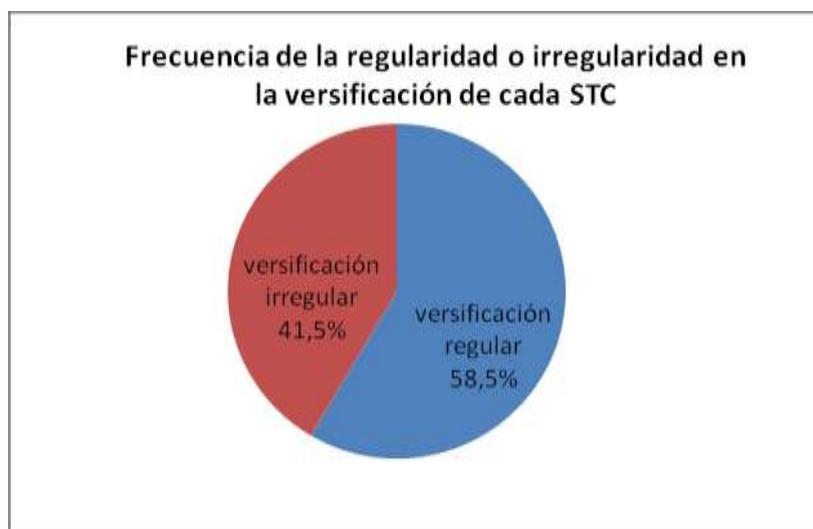


Gráfico 1. Frecuencia de la regularidad o irregularidad en la versificación



Gráfico 2. Frecuencia de la regularidad o irregularidad en la versificación

De este modo, resultan cuatro tipos de segmentos con características rítmicas propias en relación con la versificación:

- a) versificación regular – forma simétrica (39,5%). Este es el caso de las melodías cuyo ritmo se organiza más fuertemente sobre paralelismos motívicos.

El STC (A) de "Canción para mi muerte" (Vida, 1972)¹⁵ es un ejemplo de este tipo, cuya estrofas (coplas octosilábicas) se articulan en un ritmo con alto paralelismo motivico.

Como también incluí dentro de la versificación regular las estrofas de tres versos, en las que los dos primeros poseen la misma métrica y difieren del tercero, quiero presentar el STC (B) de "Nuevos trapos" (Clics modernos, 1983). Aquí los dos primeros versos se articulan en los primeros 4 compases en dos grupos rítmicos iguales y el último verso, que posee menos sílabas que los anteriores, ocupa los últimos cuatro compases produciendo cierto efecto de aumentación rítmica.



Fig. 13. STC (B) "Nuevos trapos" (Clics Modernos, 1983)¹⁶

b) versificación irregular – forma simétrica (19%). Las melodías aquí conforman grupos simétricos y el ritmo presenta variaciones producto del ajuste de las diferencias en la versificación. El STC (A) de "Llorando en el espejo" (Peperina, 1981) muestra como los dos primeros versos que poseen la misma métrica también mantienen un paralelismo motivico. Luego, el ritmo transcurre adaptando las variaciones de la métrica textual a la simetría musical. Son pocos los casos en los que dos versos

¹⁵ Ver Figura 1.

¹⁶ "Y aunque cambiemos de color las trincheras [12] / Y aunque cambiemos de lugar las banderas [12] / Siempre es como la primera vez [10]".

continuos con la misma métrica no mantienen similitudes en el ritmo, incluso en las estrofas de versificación irregular.

Fig. 14. STC (A) "Llorando en el espejo" (Peperina, 1981)¹⁷

c) versificación regular – forma asimétrica (22,8%).

En el STC (D) de "Anhedonia" (Cómo conseguir chicas, 1989) Charly produce un segmento asimétrico sobre una cuarteta octosilábica, independizando la métrica del ritmo.

Fig. 15. STC (D) "Anhedonia" (Cómo conseguir chicas, 1989)¹⁸

d) versificación irregular – forma asimétrica (18,7%). En este tipo se agrupan los STC opuestos a los mencionados en a) y reúne las formas más libres y de menor paralelismo en los motivos rítmicos melódicos. Las asimetrías, por lo general, se producen por el uso de grupos de duración impar de compases.

¹⁷ "Te siento respirar [7] / lejos de tu lugar [7] / hoy tuve un sueño con vos, [8] / ¡Qué locos éramos los dos [9] / en los buenos tiempos! [6]".

¹⁸ "Ah, no hay que vivir así [8] / porque antes que tu madre [8] / mucho antes que el dolor [8] / el amor cambia tu sangre [8]".



Fig. 16. STC (B) "Antes de gira" (PorSuiGieco, 1976)¹⁹

Casi el 40% de los STC mantiene la concordancia 'regularidad – simetría' mientras que el 60% restante presenta algún tipo de irregularidad, ya sea en la métrica del texto en la simetría formal o en ambas. Si bien en el primer grupo (regular-simetría) es posible conjeturar que el texto precede a la música, la mayoría restante permite suponer cierta libertad de la música frente al texto.

Este aspecto estructural en ambos lenguajes muestra una relativa independencia de la música y el texto en las canciones de Charly a partir del estudio de una relación cuyos rasgos se manifiestan más unívocamente que las interpretaciones semióticas. Ahora bien, este vínculo entre texto y música como los desplazamientos de los acentos no menoscaban la comprensión del texto debido al equilibrio entre regularidad e irregularidad y el desplazamiento de la sílaba post-tónica como se analizó anteriormente. Tal vez, sea posible interpretar que al conjunto de desvíos mencionados anteriormente Charly los denominó como 'polirritmia' en su libro *Líneas paralelas*.²⁰

Los rasgos analizados permiten observar un especial tratamiento del ritmo en los que texto y música no compiten en relevancia, sino que se articulan en un conjunto diversificado de recursos que tanto afirman la regularidad de la estructura métrica como la cuestionan momentáneamente.

¹⁹ "Y tendré sus brazos [6] / a través de mi alegría [8] / por volverte a ver [6]".

²⁰ Charly García: *Líneas paralelas* (Buenos Aires: Planeta, 2013). Si bien este término no se ajusta a todos los casos mencionados se observa en la introducción de "Nos siguen pegando abajo (Pecado mortal)" (*Clics modernos*, 1983), que mencioné anteriormente.

Finalmente, las conclusiones de este trabajo son parciales en función de la totalidad de los rasgos estilísticos que he abordado en toda la investigación. Sin embargo, esta parcialidad muestra alguna de las características presentes en los demás rasgos: diversidad y equilibrio y su pertenencia idiomática al rock.

Diego Madoery es Profesor Titular de la cátedra Folklore Musical Argentino de 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. Actualmente es Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su tema de Tesis es "El estilo musical de las canciones de Charly García durante el período 1972-1996". Como investigador, trabaja desde el año 1996 en proyectos relacionados a la Música Popular. Ha publicado artículos en la Revista de la Asociación Argentina de Musicología y del Instituto Superior de Música de la U.N.L. Es miembro de la IASPM-AI (Rama Latinoamericana de la Asociación de Estudios de Música Popular) y ha presentado ponencias en los Congresos de la Asociación desde año 2000. Actualmente dirige el proyecto de investigación: "Música popular en la Argentina. Análisis e Historia en el Folclore, Rock y Tango" (2013-2016) en la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P.