

6.4. USO Y DISTANCIAMIENTO DEL ROCK EN CHARLY GARCÍA

Diego Madoery

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

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 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* (1972/3) hasta *Say no more* de 1996.

En esta investigación se observó que un conjunto de rasgos melódicos-armónicos característicos del rock atraviesan su obra de diferentes modos. En este trabajo me interesa destacar algunos procedimientos compositivos que muestran el uso y el distanciamiento de los materiales que denominé como 'propiamente rockeros'. En este sentido, en primer lugar, presento una síntesis de cuáles son estos rasgos a partir de un conjunto de investigaciones sobre el rock anglófono, para luego mostrar los diferentes usos de estos materiales en las canciones Charly.

Palabras clave

Rock; Charly García; uso y distanciamiento

En este trabajo presento parte de una investigación de mayor alcance y que forma parte de mi tesis de doctorado. El objetivo de esa investigación fue detectar, describir e interpretar los rasgos estilísticos de las canciones de Charly García en el primer período (1972-1996), durante el

cual registró la mayor parte de su producción como compositor. Entre las diferentes conceptualizaciones desarrolladas para comprender el estilo musical, adopté la propuesta por Leonard Meyer en su libro *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología* ([1989] 2000).

En este escrito quiero destacar algunos procedimientos compositivos de Charly García que muestran, por un lado, el uso y, por el otro, el distanciamiento¹ de los materiales propiamente rockeros. Para esta investigación fue necesario previamente definir cuáles son los rasgos musicales propiamente rockeros. En este sentido, los trabajos de Allan Moore (1992, 1993 [2001], 1995, 2012), David Temperley (1999, 2007, 2011) y junto a Trevor De Clercq (2011, 2013), como los de Walter Everett (2004, 1999 [2013], 2009) han servido de fundamentación para sintetizar estas cualidades, que las expreso de este modo:

- El rock puede ser comprendido en sentido amplio o restringido.
- La primera acepción incluye diversos estilos que se fueron desarrollando sincrónica y diacrónicamente en el Reino Unido y los 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:
 - 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),
 - el acompañamiento reiterativo en la batería como instrumento de percusión principal (y único en gran parte de los estilos),
 - 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 la 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

¹ Tomo por analogía los términos “uso y distanciamiento” del trabajo realizado por Melanie Plesch (2008) “La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino” en Plesch y otros: *Los caminos de la música. Europa y América*, Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

de variantes de acuerdo a los estilos y se complejiza 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 and blues y el blues, 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’ expresiva.² Estas melodías se estructuran sobre 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 7^a menor o sin terceras, del VII↓ o eólico y del enlace V - IV. También son comunes los *riffs*³ 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 la 3^a mayor y menor⁴ en un mismo segmento de base armónica mayor, las escalas pentatónicas menor y mayor (en algunos casos con el agregado de la 5^a descendida o la 4^a aumentada) y el modo mixolidio.

A continuación, describiré los usos en otros contextos de los materiales propiamente rockeros: la 7^a menor, las escalas pentatónicas, la doble 3^a y el recurso que denominé ‘armonía en primer plano’. Me interesa mostrar que la descontextualización de estos materiales es un procedimiento característico del estilo de Charly.

La 7^a menor en el modo mayor

En estos ejemplos la melodía no se organiza en un modo mixolidio puro sino utilizando ambas 7as (menor y mayor) en el modo mayor. Los STC incluyen la 7ma menor sobre el III↓, el VII↓ (en menos casos asociada al I o al Vm) que asciende cromáticamente hacia la 3ra de la dominante para evitar la falsa relación bajo-melodía.

² Me refiero a la interpretación vocal que enfatiza la crudeza y agresividad de la voz, a través del uso de diferentes recursos (incluso el grito) y puede prescindir de la afinación precisa y la voz blanca.

³El *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 dado que es susceptible de ser transportado en función de la armonía.

⁴ La sonoridad más ‘propiamente rockera’ resulta cuando la 3^a menor aparece sobre el IV (donde es la 7^a menor del acorde) o sobre el V (como 6^a menor del acorde).

$\text{♩} = 115$



Ya sé di-rán es i-lu sión_ es co - mo el pri mer_ a - mor_

Ho - lly-wood es - tá de - sier - to ten - go que vol - ver al sol_

Fig. 1: STC⁵ (B) de “Canción de Hollywood” (La grasa de las capitales, 1979)

$\text{♩} = 90$



Y aun - que di - gan que va ser muy_ fá -

- cil_ es muy du - ro po - der me - jo - rar

Fig. 2: STC (B) de “Confesiones de invierno” (Confesiones de invierno, 1973)

En todos estos casos, el ascenso cromático es acompañado por una relación de medianas en la armonía.

Escalas pentatónicas

En ciertas circunstancias, la escala pentatónica aparece junto a la escala diatónica completa produciendo diferentes relaciones entre rock y armonía de la ‘práctica común’.

En los primeros cuatro compases del STC (B) de “Lunes otra vez” (Confesiones de invierno, 1973) la melodía recorre el pentacordio inferior de la escala mayor de manera descendente y finaliza sobre el acorde IIM (como dominante del V). En los siguientes compases aparece la pentatónica mayor sobre una cadencia similar a la citada en los ejemplos anteriores: I – VII↓ – V – I.

⁵ STC significa Segmento Temático Cantado y expresa la sección de la canción con cierto grado de clausura y cuya melodía principal es cantada

Pentatónica M



So - bre el bos- que_ gris_ veo mo - rir_ al_ sol_ que ma
I II VI IV II M

ña - na so - bre la a - ve - ni - da na - ce - rá_
I VII↓ V I

Fig. 3: STC (B) de “Lunes otra vez” (Confesiones de invierno, 1973)

En este caso, como en otros que desarrollaré más adelante surge otra constante: la sonoridad rockera, ya sea la escala pentatónica, el VII↓ o el IV7m, o la tercera menor en el contexto mayor, aparecen hacia el final del segmento.

En el STC (B) de “Peperina” (Peperina, 1981) el contraste es mayor. En los grupos iniciales la melodía desarrolla una secuencia ascendente por semitono (no idéntica), con una

armonización desarrollada en función de la conducción de voces por grado conjunto en el bajo y alguna de las voces internas. Estos primeros tres compases, que finalizan en el V del 4° compás, muestran recursos propios de la armonía de la ‘práctica común’ que contrastan con el motivo melódico siguiente en la escala pentatónica menor al unísono con los demás instrumentos. En este caso el cambio de modo también colabora para la oposición de los dos lenguajes.⁶

⁶ Si bien no he profundizado en esta investigación los vínculos semánticos entre texto y música, este STC parecería ser un ejemplo donde la música apoya al texto. El mundo idílico y romántico del personaje de la canción (Peperina), expresado en los primeros compases por los cambios de acordes por grado conjunto, aparece en oposición al “te amo, te odio, dame más” apoyado por el cambio de modalidad tonal y la escala pentatónica.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

♩ = 56

Ro-mán-ti-ca en to - na - ba los po - e - mas más bri-llan-
I V⁶5a

tes su - su - rran - do al o - í - do de mi re - pre - sen - tan -
V⁶m I⁶ IV VII⁴(5j) VII⁷M(5j)

- te te a - mo, te o - dí - o, da - me más -
V Im VII↓ I

Fig. 4: STC (B) de "Peperina" (Peperina, 1981)

El STC (B) de "Curitas" (*Filosofía barata y zapatos de goma*, 1990) se articula de un modo similar: los dos primeros compases en modo eólico y los dos siguientes en la pentatónica menor.

♩ = 114

La chi-ca que es-pe-ra-ba e-ra in-fi - ni - ta co-mo el ba-jo que per dí -
I VI III IV

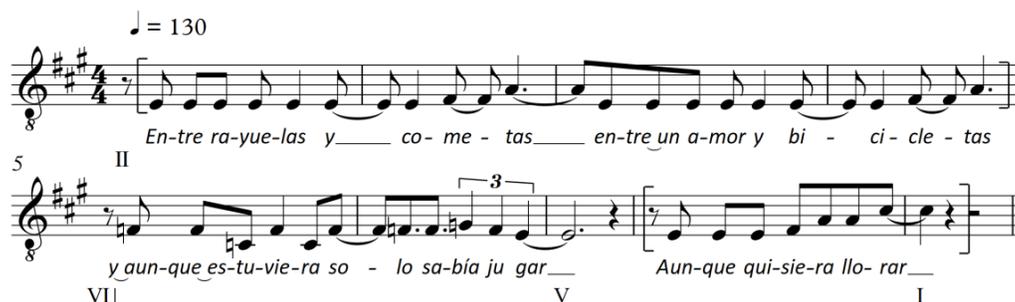
Pe - ga - ba las can - cio - nes con cu - ri - tas hay
I VI III

al - go san - gra - do hay al - go que san - gra por-que
IV

Fig. 5: STC (B) de "Curitas" (*Filosofía barata y zapatos de goma*, 1990)

Un caso diferente es el STC (B) de "Reloj de plastilina" (*ibídem*) donde la melodía despliega un motivo con tres notas de la pentatónica mayor de la tonalidad, sobre un pedal del II y es interrumpida por un cambio melódico que se articula en el VI↓ (con la 6ª y la 7ª menores en la melodía) con dirección al V produciendo una sonoridad fría. El segmento finaliza nuevamente con la escala pentatónica ascendente.

♩ = 130



En-tre ra-yue-las y co-me-tas en-tre un a-mor y bi-ci-cle-tas

5 II

y aun-que es-tu-vie-ra so-lo sa-bía ju-gar Aun-que qui-sie-ra llo-rar

VI↓ V I

Fig. 6: STC (B) de “Reloj de plastilina” (ibidem)

También es diferente el uso de las escalas pentatónicas en el STC (B) de “Canción de Alicia en el país” (Bicicleta, 1980). Este segmento comienza modulando desde el STC (A) que finaliza en el VIM de la tonalidad de La M como dominante del STC siguiente. De esta manera, el STC (B) comienza con una tónica transitoria de Si M con un motivo melódico en la escala pentatónica que se traslada secuencialmente por semitono a Do M en el compás siguiente, tónica del nuevo segmento. Luego de estos dos primeros compases la melodía se despliega sobre la escala mayor.

♩ = 58



La M Do M

El tra-ba-len-guas tra-ba-len-guas El a-se-si-no te a-se-si-na

3 II VII^{m(5)} I VI

Y es mu-cho pa-ra tí se ca-bo es e jue-go que te ha-cía fe-liz

IV V I V VI V IV

Fig. 7: STC (B) de “Canción de Alicia en el país” (Bicicleta, 1980)

Para finalizar este apartado expondré un ejemplo donde la escala pentatónica es enmascarada por la armonía.

En el STC (B) de “Separata” (Serú Girán, 1978) comienza con una modulación al relativo mayor de la tonalidad inicial (Sol m) que ocupa quince de los diecisiete compases del STC. La melodía se organiza en torno de la escala pentatónica mayor sobre una armonía que incluye acordes mayorizados y disminuidos. Luego, en los dos últimos compases vuelve a la tonalidad original.

Sib M $\text{♩} = 100$

Y tal vez no tu-ve ga nas de ver - los de es
IV V I I° IV I III° IV

7
tar con us - te des Y que dé so - lo en mi - cuar -
IIM V IV V I I° IV I

13
-to le - yen - do de un a - ve que vue - la y no mue - re uh
III° IV IIM I° V V° I

Sol m

Fig. 8: STC (B) de “Separata” (Serú Girán, 1978)

En los casos mencionados la escala pentatónica produce sonoridades diferentes de la rockera a partir de armonizaciones variadas no propias del subestilo.

Algo similar ocurre con el uso de las dos 3ras. de la escala en un mismo STC.

La doble 3ª

Este recurso melódico rockero es descontextualizado para configurar algunas de las sonoridades propias del estilo de Charly. La 3ª Menor de la escala incluida en una melodía en

el modo 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.

Este procedimiento se da desde el primer disco de Sui Generis en el STC (B) de “Canción para mi muerte” §185 (Vida, 1972) y aparece también en su etapa solista.

La melodía del STC (B) de “Perro andaluz” §186 (*La grasa de las capitales*, 1979), en la tonalidad de Sol M, es una secuencia ascendente sobre un motivo descendente que finaliza en la 3ra. menor sobre el VI↓. El desvío producido por la cadencia rota es resaltado por el descenso del VI, la 3ª menor de la melodía y el desvío de la progresión armónica (IIM – VI – V – VI↓). El contraste con el STC (C) que continúa en el levare del próximo compás es un ejemplo de la oposición

‘armonía – rock’: la melodía se despliega en el modo eólico con la 5ª disminuida al unísono con los instrumentos, ambos rasgos propiamente rockeros.

♩ = 81 (B)



Te ha- cés_ mi- a- mi - ga_ si es- tás_ con- mi_ go_

III M VI V VI↓

5 (C)



Pe- ro cuan - do es- tás_ con o - tro me des- ha- cés_ eh_

Fig. 9: STC (B) y (C) de “Perro andaluz” (La grasa de las capitales, 1979)

Otra sonoridad aparece cuando la 3ª menor en la melodía se articula sobre el III↓.

En los primeros cuatro compases del STC (A) de “Marilyn, la cenicienta y las mujeres” (Películas, 1977) producto del uso del III↓, la melodía finaliza sobre el Sol natural en lugar del Sol sostenido (3ra. de la tónica mayor), lo que provoca un fuerte cambio de la expectativa tonal.

♩ = 59



Ma- ri- lyn to- mó_ de- ma- sia - das pas- ti - llas a - yer,_

I V VI↓

la ha- bían de - ja - do so - la le ha- bían men- ti - do._

II V III↓ m

Con la po- lle - ra blan- ca flo- tan - do en el vien - to la ves,_

I V VI↓

so- bre los sub - te - rrá - neos ha- bía na - ci - do_

II V IV I

Fig.10: STC (A) “Marilyn, la cenicienta y las mujeres” (La máquina de hacer pájaros, 1976)

A continuación analizaré algunos STC donde la doble 3ª es estructural porque se vincula con una construcción melódica austera que la deja más fuertemente expuesta al articularse siempre rearmónica en torno de una nota pivote.

En “Tuve tu amor” (*Piano bar*, 1984) la melodía se desarrolla principalmente a partir del descenso desde la 3ª menor hacia la tónica que funciona como pivote. Luego de este motivo, en el STC (A) se despliega el acorde de tónica en modo mayor que finaliza en el 6º grado melódico, para luego terminar con la doble repetición del primer motivo. De este modo, la 3ª menor aparece sobre el I, el IV y el V. Este grupo de 4 cc recorre 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 3ª 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 3as es estructural.



♩ = 116

Tu-ve tu a-mor tu-ve tu a- mor en mi ya tu-ve tu a-mor Tu ves

I V₄ I⁶_m IV_{s3}

Fig. 11: STC (A) “Tuve tu amor” (*Piano bar*, 1984)

En el STC (A) de “Suicida” (*Cómo conseguir chicas*, 1989) el procedimiento es similar: la repetición de un sonido mientras cambia la armonía y el uso estructural de las 3as. Aquí me interesa destacar que la melodía primero desciende al Si (3ª mayor de la tonalidad), luego

de la repetición del Re pivote al Sib sobre el acorde de VI↓ para finalizar con la recurrencia de la 3ª mayor Si. La melodía es austera, utiliza cuatro notas del pentacordio inferior (falta el Do) y la 3ª menor del modo.



♩ = 99

To-do el mun-do en la ciu-dad es un sui - ci-da tie ne u-na he - ri - da y es la ver - dad

IV⁹ III VI↓ VII↓ I

Fig. 12: STC (A) de “Suicida” (Cómo conseguir chicas, 1989)

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

$\text{♩} = 61$



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

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

IV^{7M} V^{5a}

VI⁴ VII \downarrow 4 V⁶ I

Fig. 13: STC (B) de “Canción de 2 por 3” (Yendo de la cama al living, 1982)

El STC (B) de “Llorando en el espejo” (Peperina, 1981) combina dos escalas pentatónicas distintas (Mi menor/Sol mayor y Re menor) en los motivos iniciales de cada grupo de dos compases y el uso de las dos 3as de la tonalidad.

♩ = 52



La lí-nea bla-ca se ter-min-nó... no hay se- ña- les en tus o- jos-y es- toy...
llo-ran-do en el es-pe- jo y no pue- do ver...

Fig. 14: STC (B) de “Llorando en el espejo” (Peperina, 1981)

En el STC (B) de “No soy un extraño” (Clics modernos, 1983) el procedimiento es inverso a los anteriores porque el segmento, que fluctúa modalmente, está en modo menor. Por ello, primero aparece la 3ª menor de la tonalidad (Sol menor) y en el 4º compás el ascenso al modo mayor.

♩ = 120



Y yo los mi-ro sin que- rer mi- rar... en- cien-do un fa- so pa- ra
des- pis- tar... Me que- do pio- la y em- pie- zo a pen- sar... que no hay que...
pes- car... dos ve- ces con la mis- ma red...

Fig. 15: STC (B) de “No soy un extraño” (Clics modernos, 1983)

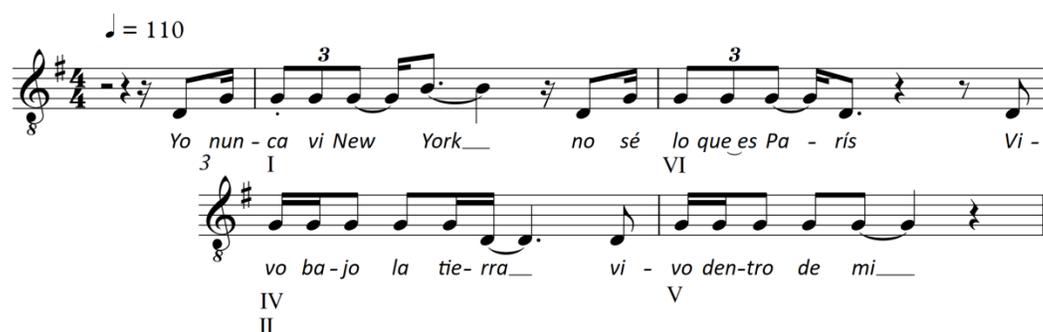
La armonía en primer plano

Esta idea se refiere los cambios armónicos durante la repetición o sostenimiento de una nota o de un mismo motivo que generan variaciones melódicas aparentes. Probablemente, “Samba de una nota só” (1959) de Tom Jobim sea el ejemplo típico de este procedimiento.

Este recurso se vincula con el uso de las notas extrañas al acorde y que no resuelven según las reglas de la armonía de la ‘práctica común’, porque al cambiar de acorde manteniendo la/s misma/s nota/s de la melodía es probable que alguna/s de ellas queden fuera de la nueva armonía. Se observa en algunos de los STC con rasgos propiamente rockeros como el STC (A) de “Mr. Jones, o pequeña semblanza de una familia tipo americana” (*Confesiones de invierno*,

1973), el STC (C) de “Peperina” (*Peperina*, 1981) y el STC (B) de “Necesito tu amor” (*Parte de la religión*, 1987). Sin embargo, también aparece en otros segmentos generando resultados sonoros particulares como en los ejemplos que siguen.

Algunos STC están contruidos en su totalidad con esta idea como sucede con el STC (A) de “Chipi chipi” (*La hija de la lágrima*, 1994). En este caso se podría pensar en una broma musical dado que la melodía alterna las notas del acorde de tónica exclusivamente y la armonía articula la ‘progresión doo-wop’ (I – VI – IV – V).⁷ Pareciera que Charly, conociendo que sobre esta sucesión de acordes se han compuesto una gran cantidad de melodías, intenta una con muy pocas notas.



♩ = 110

Yo nun - ca vi New York no sé lo que es Pa - rís Vi -
vo ba - jo la tie - rra vi - vo den - tro de mi

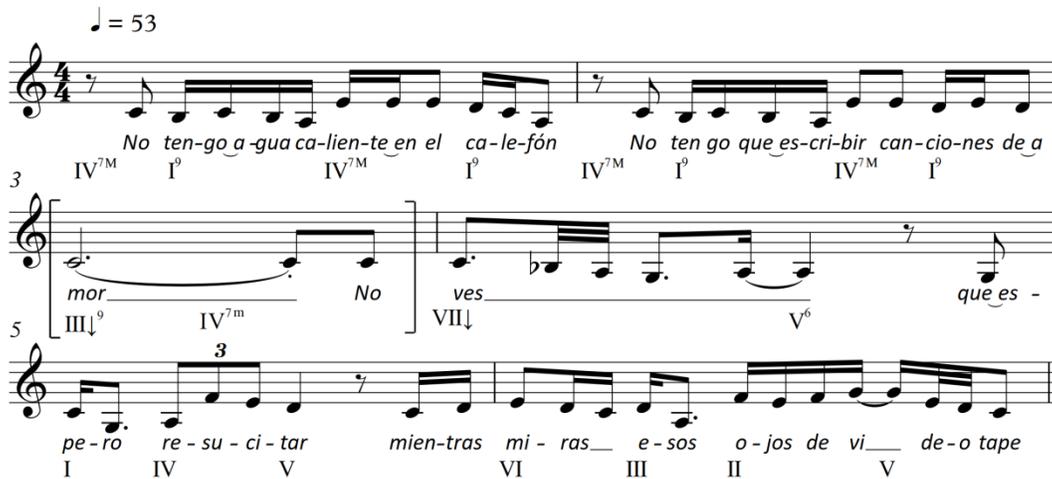
3 I VI
IV V
II

Fig. 16: STC (A) de “Chipi chipi” (*La hija de la lágrima*, 1994)

Una situación similar a las anteriores sucede cuando la armonía cambia sobre una nota tenida como en el STC (A) de “Ojos de video tape” (*Clics modernos*, 1983): a partir del 3° compás se produce una cadencia hacia al VII↓ (Sib) en la que el Do de la melodía sirve de enlace.

⁷Esta progresión, común en el repertorio actual, es característica de la música popular estadounidense de los años 1950, precisamente del estilo llamado doo-wop.

$\text{♩} = 53$



3 IV^{7M} I° IV^{7M} I° IV^{7M} I° IV^{7M} I°

5 III° IV^{7m} VII^{\downarrow} V^6

pe-ro re-su-ci-tar mien-tras mi-ras e-sos o-jos de vi-de-o tape
I IV V VI III II V

Fig. 17: STC (A) de “Ojos de video tape” (Clics modernos, 1983)

En algunos casos, la rearmonización se produce sobre la repetición de una misma nota, como sucede en el STC (A) de “Viernes 3 AM” (*La grasa de las capitales*, 1979). Ésta se desarrolla en la tonalidad de Do Mayor, sobre la nota Re con bordaduras y una escala ascendente pentatónica. La sonoridad particular se produce porque sólo forma parte del primer acorde (II).

$\text{♩} \approx 95$



La fie-bre de un sa-ba-do a-zul y un do-min-go sin tris-te zas_
II IV I

Fig. 18: STC (A) de “Viernes 3 AM” (*La grasa de las capitales*, 1979)

Un procedimiento análogo sucede cuando la recurrencia de un motivo melódico es rearmonizada. El STC (C) de “Raros peinados nuevos” (*Piano bar*, 1984) se articula en dos grupos de 4 cc cuya melodía sólo cambia en la nota final (primero Do, luego Do sostenido), sin que coincida con ninguno de los acordes.

♩ = 111

Da-me un po-qui-to de a- mor no quie-ro un to-co

5 VI Vs3 III⁶m IVM

Quie-ro al-go de ra-zón no quie-to un lo-co

V_m I II M 5_a

Fig. 19: STC (C) de “Raros peinados nuevos” (Piano bar, 1984)

Consideraciones Finales

Como es posible observar, estos procedimientos aparecen tanto en el período de 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 segmentos presentan una consistencia constructiva singular. Su particular uso y distanciamiento de los materiales propiamente rockeros han configurado un estilo que cuestiona y adhiere, es decir, tensiona sus fuentes musicales: la armonía tonal que proviene de sus estudios en el piano clásico-romántico y las variantes que produjo el rock. Su

particular mixtura resulta de una clara comprensión de estos “mundos” y de las posibilidades compositivas que pudieran surgir. Probablemente, estas características aporten algunas de las razones que ubican a Charly en un lugar diferenciado en la escena del rock local

Bibliografía

- De Clercq, Trevor y Temperley, David (2011). “A corpus analysis of rock harmony”. *Popular Music* 30/1, pp.47-70.
- De Clercq, Trevor y Temperley, David (2013). “Statistical analysis of harmony and melody in rock music”. *Journal of New Music Research*, Vol. 42 N° 3, pp. 187–204.
- Everett, Walter (2004). “Making sense of rock's tonal systems”. *Music Theory Online* Vol. 10 N° 4 [en línea]. Consultado el 17/05/2017 en http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett_frames.html >
- Everett, Walter (2009). *Foundations of Rock: from 'Blue Suede Shoes' to 'Suite: Judy Blue Eyes'*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Moore, Allan (1992). “Patterns of harmony”. *Popular Music* 11/1, pp. 73-106.
- Moore, Allan (1995). “The so-called 'flattened seventh' in rock”, *Popular Music*, 14/2, pp. 185-201.
- Moore, Allan (2001 [1993]). *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock* (revised edition). Buckingham: Ashgate Press.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Moore, Allan (2012). *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.

Temperley, David (1999). "Syncopation in rock: A perceptual perspective", *Popular Music* 18/1, pp. 19-40.

Temperley, David (2007). "The melodic-harmonic divorce in rock", *Popular Music* 26/2, pp.323-342

Discografía

Sui Generis. C.D. *Vida*. 1972. Talent – Sony Music.

Sui Generis. C.D. *Confesiones de Invierno*. 1973. Talent – Sony Music

Sui Generis. C.D. *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. 1974. Talent – Sony Music.

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

PorSuiGieco. C.D. *PorSuiGieco*. 1976. Talent – Music Hall

La máquina de hacer pájaros. C.D. *La Máquina de hacer pájaros*. 1976. Sony Music.

La máquina de hacer pájaros. C.D. *Películas*. 1977. Sony Music.

Serú Girán. C.D. *Serú Girán*. 1978. Music Hall.

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

Serú Girán. C.D. *Bicicleta*. 1980. SG. Polygram.

Serú Girán. C.D. *Peperina*. 1981. SG. Polygram.

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

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

Charly García. C.D. *Clics Modernos*. 1983. Interdisc - Polygram.

Charly García. C.D. *Piano Bar*. 1984. Interdisc - Polygram.

Charly García – Pedro Aznar. C.D. *Tango*. 1986. Sony.

Charly García. C.D. *Parte de la religión*. 1987. Sony.

Charly García. C.D. *Cómo conseguir chicas*. 1989. Sony.

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

Charly García – Pedro Aznar. C.D. *Tango 4*. 1991. Sony.

Charly García. C.D. *La hija de la lágrima*. 1994. Sony.

Charly García. C.D. *Say no more*. 1996. Sony.