

El arreglo en la música popular¹

Diego Madoery

Prof. Titular de Conjunto Instrumental
y Prof. Adjunto de Folklore y
Etnomúsica, FBA U.N.L.P.
Docente Investigador
en el Programa de Incentivos

1- El Arreglo. La Versión.

Este artículo continúa la investigación planteada en el trabajo "Los Procedimientos de Producción Musical en Música Popular"¹. Deseamos, en esta segunda parte, avanzar sobre el *arreglo* como procedimiento característico de este ámbito musical. Nuevamente abordaremos la problemática desde un enfoque interpretativo que nos permita reconocer vínculos y sentidos en los modos de producción particulares de la música popular.

Coriún Aharonian en su artículo "Direccionalidad socio-cultural y concepto de versión en mesomúsica"² dice: "La musicología estudia habitualmente dos niveles de producción de un hecho musical que se dan habitualmente: la composición y la interpretación. Pero no ha definido, hasta ahora un tercer estadio, intermedio entre la composición y la interpretación, que se da en el terreno de la mesomúsica: el que proponemos denominar versión, estadio en el que se modifica en grado sumo la composición original sin que el consumidor deje de reconocerla (y

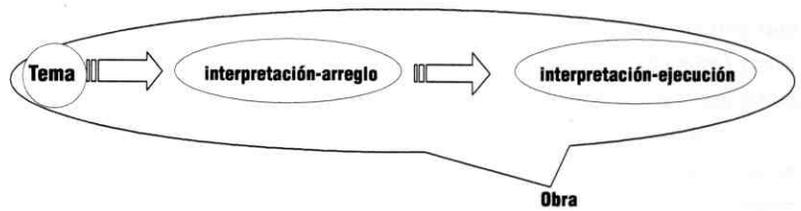
de reconocer a sus autores originales)" (Aharonian, 1990).

De aquí en adelante se hará referencia a este procedimiento en forma indistinta como *versión* o *arreglo*. Es claro que ambos términos se refieren a lo mismo, pero con matices: el término *versión* habla más bien del producto y el término *arreglo* nos acerca más al procedimiento. Sin embargo, no hay contradicción: existe un espacio intermedio entre el tema y el producto. A este espacio que involucra procedimientos operativos y estratégicos denominamos *arreglo* o *versión*.

1.1 El Arreglo como interpretación.

Antes de comenzar con el análisis del *arreglo* convendría aclarar dos términos ya utilizados: *interpretación* y *tema*.

Entendemos a la interpretación como un proceso cooperativo de significación. Si nos ubicamos en la cadena de comunicación, la obra musical, implica al menos un proceso de doble interpretación: "interpretación-ejecución" e "interpretación-recepción". En el primer caso se tra-



ta de músicos-intérpretes y en el segundo de oyentes-intérpretes. A este doble mecanismo, vamos a incorporar un tercero para el caso de la música popular: el *arreglo* como interpretación. A partir de aquí hablaremos de “*arreglador*” para indicar a la persona o conjunto de personas intérprete/s de un tema preexistente. La interpretación-*arreglo* conlleva procedimientos operativos y estratégicos relacionados a las instancias de creación y ensayo. (Madoery, 98)

Distinguimos, entonces, dos estructuras dentro del producto-obra: el *tema* y el *arreglo*.

El *tema* constituye una unidad de sentido musical y en muchos casos musical – textual. Los rasgos que definen el tema son realmente pocos, se vinculan con la secuencia de alturas y algunos rasgos rítmicos. Profundizando el párrafo antes citado de Aharonian el *tema* correspondería a aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presenta de otra manera. Corresponde a una configuración melódica. Dado que el núcleo característico de la música popular se caracteriza por la estructuración en función de contextos tonales o modal – tonales, esta estructura melódica (el *tema*) implica una armonía relacionada a su génesis. Es decir al contexto de la obra-arreglo en el que el *tema* aparece por primera vez.³

De este modo se entiende a la obra en el contexto de la música popular como el producto de una continua dinámica entre *tema*, *interpretación-arreglo* e *interpretación-ejecución*.

Entender el *arreglo* como interpretación significa que este procedimiento constituye un proceso semántico de base enciclopédica por lo que implica un contexto, una hipótesis de significación a partir del *marco-especie* y el *tema*, y una inferencia por parte del arreglador.

En otras palabras, el arreglo posee una semántica particular, estableciendo distintos tipos de vínculos con el *tema* y la *especie-marco* (Madoery, 98). Reconocemos la semántica temática y hemos abordado a la *especie* como manual de instrucciones, nos resta desarrollar al *arreglo* como productor de sentido, que como veremos más adelante, podrá incorporar nuevas significaciones respecto del *tema* y la *especie*.

A partir de este enfoque se desprende que el *arreglo* se encuentra condicionado por una gran cantidad de variables. Podemos diferenciar tres grupos:

_La *especie-marco*.

_La enciclopedia particular del arreglador (formación / enciclopedia cultural)

_El tipo de interpretación que desarrolle en función de:

demandas del mercado,
estructuras ideológicas.

Es claro que las demandas del mercado (público consumidor) están relacionadas con una estructura ideológica. Las estructuras ideológi-

cas condicionan el *arreglo* porque condicionan cualquier interpretación. También es cierto que muchos tipos de *arreglo* no se encuentran avalados por las demandas de los productores que inciden en el mercado. Los condicionantes antes citados no son excluyentes. En ciertos casos el arreglador tomará como criterio la *especie-marco*. Si su intención es modificar este *marco*, encontraremos condicionantes relacionados a su formación particular, a su enciclopedia cultural y a su estructura ideológica.

Analizando al *arreglo* como interpretación, podemos distinguir al menos tres situaciones, en función de los vínculos que se establezcan respecto al *tema* y la *especie* (siempre asumiendo la idea de continuo para todas las clasificaciones):

_ Interpretación dentro del *marco-especie*. Las especies implican como hipótesis un tipo de arreglo particular. Así como la especie se transforma, las reglas normativas para cada caso van transformándose a través del tiempo.

_ Interpretación metafórica del *tema*, del *marco-especie* o de ambos. La metáfora implica “marcas en común” (Eco, 1977, 3.8.3.) entre los elementos vinculados, es decir, algún nivel de semejanza entre *tema* y/o *marco-especie* de origen y nuevo producto en otro *marco-especie* o en una zona de innovación respecto de estos *marcos*. Para compren-

der este tipo de interpretaciones debemos considerar los aspectos semánticos que proponen tanto el *tema* (musical o musical-textual) como los *marcos-especies*.

La versión de Divididos sobre el tema de Atahualpa Yupanqui “El arriero”⁴, podría ejemplificar un caso de interpretación metafórica. Aquí la metáfora, entre la canción folklórica (origen del tema) y la versión – blues, aparece en marcas tales como el desamparo, la denuncia y lo austero, (como vínculo entre el contexto socio-cultural y la música).

— Uso del tema. En este caso el *tema* es utilizado como incrustación (cita) en contextos lejanos de su *marco-especie* o utilizado en función de estructuras estéticas – ideológicas. Algunos de los *arreglos* sobre temas de origen folklórico en Liliana Herrero podrían ubicarse en esta situación. La versión del tema recopilado por Leda Valladares “Ay, porque Dios me daría” puede ejemplificar este uso del tema.⁵

Los límites en esta clasificación son imprecisos. El caso de la versión de “Desencuentro” (Troilo/Castillo) por el grupo de rock metálico “Almafuerte”⁶, podría interpretarse como *uso del tema*. Sin embargo es posible que quienes produjeron y quienes consumen estos productos encuentren vinculaciones metafóricas como por ejemplo: la marginalidad, la dureza y otros.⁷

El *arreglo* como interpretación metafórica o como uso del tema permite arribar a la siguiente conclusión:

El tema supervive a la especie-marco que le dio origen.

Esta conclusión se observa con claridad en el caso citado de “Desencuentro”. Hasta en la versión

de Almafuerte, el producto–obra continúa llamándose “Desencuentro”. Mas allá que puristas del tango puedan negar esta filiación, el grupo intérprete y su público, la reconocen. Esta es una de las características fundamentales de la música popular: el grado de variabilidad de sus temas⁸. En este punto, resulta interesante observar, ciertas diferencias entre la música popular y sus estratos contiguos. El *arreglo* proviene de una forma particular de hacer música en contextos folklóricos. Ahora bien, la figura del “arreglador” es propia de la música popular. En contextos folklóricos la composición, el *arreglo* y la interpretación se encuentran fuertemente vinculados. En la música académica sucede algo similar con la salvedad que el “autor” es fundamental para este contexto y cualquier variación sobre un tema preexistente constituye una nueva obra.⁹

1.2 Momentos del Arreglo.

Podemos distinguir dos momentos en el proceso del *arreglo*:

a) La organización y realización del arreglo. Los procedimientos estratégicos de organización rítmica, textural, armónica y formal en función de una instrumentación determinada.

b) La interpretación–ejecución, de cada intérprete (solista – conjunto), de aspectos no traducibles a grafía simbólica. Nos encontramos con un conjunto de procedimientos operativos propios de la “performance”: Fraseo, dinámicas, colores tímbricos particulares, desvíos rítmicos, distintas formas de improvisación, etc., conforman este conjunto en donde intervienen también las variables que condicionan el arreglo expresadas anteriormente: la espe-

cie, la formación particular de cada intérprete, su enciclopedia cultural y el tipo de interpretación que desarrolle en función de demandas del mercado, o bien de estructuras ideológicas particulares.

La interpretación–ejecución culmina el *arreglo*. Y dado que este momento es variable, el *arreglo* se define en cada interpretación. Esta dinámica produce una dialéctica permanente. En esta ambigüedad residen rasgos característicos de la música popular y folklórica, que hacen de ellas un movimiento continuo, sumamente atractivo.

1.3 El Arreglo standard.

Una vez analizadas las características del *arreglo* como proceso interpretativo y de la *especie* como *marco*, estamos en condiciones de establecer ciertas características de la música popular, que tienden a constituir al *arreglo* como un estereotipo. Estas características no se refieren a una *especie–marco* determinada. Sí representan al núcleo característico de la música popular en cuanto a sus manifestaciones más relacionadas con la masividad y el gran consumo:

- _ Armonía Tonal - Funcional.
- _ Estructura Formal basada en dos o en tres temas sin elaboración.
- _ Instrumentación standard.

La instrumentación standard se constituye a través de tres planos, con sus respectivos instrumentos y funciones:

- a)** Voz y/o Instrumentos solista/s.
- b)** Instrumentos en función rítmico - armónica
- c)** Instrumentos de percusión

(acompañamiento rítmico)

a) Voz y/o Instrumentos solista/s.

En este plano se desarrollan los temas. Socialmente estos músicos poseen otra situación social respecto de los demás (De Menezes Bastos, 1977). Aquí se observa al *arreglo* como interpretación-ejecución. En este plano también distinguimos *instrumentos solistas* en contextos de grupos con *voces solistas*. Estos instrumentos poseen un status similar a la voz solista y poseen funciones de "solos" enmarcados en lo que cada *especie-marco* determina. Este es el estrato donde el músico posee mayor libertad de interpretación. Existen casos en el que los rasgos del *arreglo*-interpretación-ejecución son más pregnantes que los rasgos del *arreglo* como procedimiento estratégico de estructuración. La música popular se estructura sobre este plano textural donde la figura posee un papel determinante en el producto-obra.

b) Instrumentos en función rítmico-armónica.

Aquí encontramos a los instrumentos armónicos habituales como el piano, teclado/s, guitarra, guitarra eléctrica, él o los instrumentos que cumplen la función de bajo, como así también al conjunto de instrumentos que cumplen funciones de relleno, cuerdas, bronces¹⁰, etc. Cumplen funciones de acompañamiento rítmico-armónico. Configuran la armonía y contribuyen a la textura rítmica. Poseen distintos niveles de continuidad. Posiblemente en los casos de *especies-marcos* relacionadas a estratos folklóricos la continuidad rítmica es mayor. En productos de gran consumo también se observa

esta característica. En muchos casos, el arreglador se encuentra dentro de este sub-grupo instrumental.

c) Instrumentos de percusión.

Cumplen función de acompañamiento rítmico. Se caracterizan por ser soportes de una estructura métrica continua. Constituyen el plano de mayor regularidad en la pulsación. Este plano se estructura en función de fórmulas rítmicas que en virtud de la especie y la interpretación - arreglo poseen distintos grados de variación.

Es interesante notar como, en función de la marcada tendencia hacia la homogeneización de la cultura¹¹, este tipo de instrumentación tiende a eliminar diferencias entre agrupaciones que por su origen poseían otro tipo de organización e instrumentos. Estamos hablando de un grupo arquetípico que incluye:

Voz (voces), teclado, bajo (contrabajo o variantes), guitarra eléctrica, batería, percusión (accesorios y otros instrumentos de percusión de mayor vinculación regional - folklórica). A esta agrupación base podrán incorporarse una sección de bronces o bien un saxo o menos común, una sección de cuerdas. Con esta agrupación arquetípica es posible escuchar hoy producciones de tango, folklore nativista, salsa, tropical, rock - pop, y otros.

2. Conclusiones

Este análisis persigue dos objetivos relacionados:

_Servir de aporte a la incorporación de la música popular en Instituciones de formación musical, terciaria o universitaria, en nuestro país.

_Incorporar a los procedimientos de producción en el contexto del análisis musicológico en función de

posibilitar nuevas miradas sobre el análisis global de la música popular.

Respecto al primer objetivo es posible observar que si bien muchos músicos, musicólogos y educadores han escrito sobre las bondades de la incorporación de la música popular en la Educación Musical Institucional, esta incorporación sigue apareciendo como conflictiva en este contexto.

Carlos Vega en su "Mesomúsica. Un estudio sobre la música de todos" nos dice:

"Durante toda su vida el hombre común siente la influencia civilizadora de la mesomúsica, pues, por mucho que lo aficionados superiores intolerantes desdeñen esta expresión media, su nivel debe considerarse extraordinariamente adecuado para esa misión y además, ambientalmente obligatorio y socialmente inevitable(...).

La mesomúsica es -entre todos los de todas clases- el instrumento civilizador por excelencia." (Vega, 1965.)

En nuestro país, la especialización de las carreras de formación terciaria o universitaria condujo a una fragmentación de la música en función de los perfiles profesionales. Así, el campo de la música folklórica y popular quedó asignado, de hecho, a los Educadores Musicales, (formadores en los ciclos de la escolaridad formal), la música académica barroca - clásico - romántica a los Instrumentistas, Profesores de Instrumentos o a los Directores de Orquesta y la música académica contemporánea a los Compositores.

Las expresiones musicales situadas en la zona fronteriza entre el continuo popular - académico, no representan sólo hechos novedosos para la cultura. Constituyen un ejemplo evidente de los posibles vínculos entre los aportes significativos

que cada uno de los estratos mencionados posee. Hablan de la música por sobre un universo fragmentado en estereotipos, ya sean estos, productos de la "Academia" o propios del mercado.

Respecto al segundo objetivo, el estudio de los procedimientos y más precisamente de los vínculos entre los procedimientos operativos y los estratégicos y su vinculación con las producciones aporta una mirada diferente en el análisis musicológico.

El análisis de los procedimientos de producción vincula necesariamente contexto y obra, abre una mirada diferente sobre el análisis de la música popular, permitiendo reconocer estrategias y procedimientos que circulan culturalmente y que no aparecen valorizados por las Instituciones de enseñanza.

Los modos de producción musical se relacionan con los modos de apropiación cultural de la música en cada contexto.

Notas

1 Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Los procedimientos de producción musical en Música Popular», bajo la dirección del Prof. Mario Arreseggor.

2 Trabajo presentado en las XII Jornadas Argentinas de Musicología del INM y XII Conferencia Anual de la Asociación de Musicología. 6 al 9 de Agosto de 1998. Bs. As. Argentina

3 Trabajo presentado en las V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. 5 al 8 de Setiembre de 1990. Bs. As. Argentina

4 Posteriores versiones–arreglos podrán modificar la estructura armónica inicial produciendo diferentes niveles de innovación respecto al contexto original.

5 DIVIDIDOS, 1993, "La Era de la Boludez" Polygram Discos.

6 LILIANA HERRERO, 1989, "Esa fulanita", La Mar Records. En este caso, la melodía (tonada – baguala recopilada por Leda Valladares) se presenta superpuesta a una banda con un arreglo y sonido cercano al funky. Resulta difícil encontrar alguna marca en común entre esta base y su melodía que nos permita hablar de metáfora. La misma Liliana Herrero habla de choque de culturas. (Herrero 1996) Omar Corrado en "Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero" (1997) dice: "Así, el folklore tratado como cita y montaje se politiza al sustraerse a su mitificación, al obligar a repensar herencias, las identidades y las estructuras de poder." En este caso el arreglo adquiere una semántica particular ligada a una estructura ideológica que lo sustenta.

7 ALMAFUERTE, 1995, "Mundo Guanaco", DBN.

8 Fabián PINNOLA, en su trabajo "Retoques" (el "tango" y el "folklore" en el "rock nacional" argentino), (presentado en el segundo Congreso Latinoamericano del IASPM, Marzo de 1997), dice de Ricardo Iorio, bajista, cantante y principal compositor del grupo Almafuerte: "Iorio suele defender en el tango y en el folklore una suerte de condición nacional, popular, legítima, frente a lo que él suele definir, no sin cierto autoritarismo, como música "careta".

9 RODRIGUEZ KEES, Damián. "Caetano Veloso. Ente la mesomúsica y la música erudita del Siglo XX." En: Revista Nº 2 del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1990

10 Resulta conveniente aclarar que una gran cantidad de obras, en este contexto, que se caracterizan por diversos grados de apertura, no son tenidas en cuenta para esta afirmación.

11 En algunos contextos aparecen en función solista o bien generando una textura complementaria al tema principal.

12 JIMENEZ, José, "Sin Patria" En: Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad, Buenos Aires, Paidós, 1994

Bibliografía

ACOSTA **Leonardo**; WILKES, **Josué Teófilo**; LAVIN, **Carlos y otros**

1985 *Musicología en Latinoamérica*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.

AHARONIAN, **Coriún**

1990 "Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica". Presentado en V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Bs. As. Septiembre de 1990.

- 1992 *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo, Ombú.
- ARETZ, **Isabel**
- 1973 *El Folklore Musical Argentino*. Bs. As. Ricordi.
- ARETZ, **Isabel (Relatora)**
- 1977 *América Latina en su música*. Bs. As. Siglo Veintiuno Argentina Editores.
- CÁMARA, **Enrique**
- 1995 "Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del *erkencho* en la Argentina", En: *Texto y Contexto en la Investigación Musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia anual de la AAM. Agosto de 1993*. Bs. As. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- CORRADO, **Omar**
- 1997 "Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero", Presentado en el II Congreso Latinoamericano del IASPM. Santiago de Chile. Marzo de 1997.
- ECO, **Umberto**
1977. (Italia) 1985 (3ª edición cast.) *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.
- 1979 (Italia) 1993 (3ª edición cast.) *Lector in fábula*. Barcelona, Lumen.
- 1984 (Italia) 1990 (1ª edición cast.) *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*. Barcelona, Lumen.
- 1990 (Italia) 1992 (1ª edición cast.) *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- GONZALEZ, **Pablo Bernabé**
- 1990 "Un arreglo para el arreglo", En: *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral N° 2*. Santa Fe.
- HERRERO, **Liliana**
- 1996 "Interpretación y legado", En: Revista *La Grieta* N° 3, La Plata, La Grieta.
- JIMÉNEZ, **José**
- 1994 "Sin Patria" En: *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*, Buenos Aires, Paidós.
- MADOERY, **Diego**
- 1998 "Los Procedimientos de producción musical en Música Popular. La Especie como Marco", presentado en las XII Jornadas Argentinas de Musicología del INM y XII Conferencia Anual de la Asociación de Musicología, Buenos Aires.
- PEREZ BUGALLO, **Rubén**
- 1992 "Corrientes Musicales de Corrientes". *Revista de Música Latino Americana*. (editor Béhague, Gerard) Texas, University of Texas Press.
- PINNOLA, **Fabián Marcelo**
- 1996 "En Vivo" En: *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral N° 5*. Santa Fe.
- 1997 "Retoques: El tango y el folklore en el "rock nacional" argentino." Presentado en el II Congreso Latinoamericano del IASPM. Santiago de Chile. Marzo de 1997.
- RODRIGUEZ KEES, **Damián**
- 1990 "Caetano Veloso. Ente la mesomúsica y la música erudita del Siglo XX." En: *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, Santa Fe.
- 1997 "Joia", necesidad y factibilidad del análisis de la música popular." Presentado en el II Congreso Latinoamericano del IASPM. Santiago de Chile. Marzo de 1977.
- TAGG, **Philip**
- 1982 "Analysing popular music: theory, method, and practice" en: *Popular Music 2*, Cambridge University Press.
- VEGA, **Carlos**
- 1944 *Panorama de la música popular argentina*. Bs. As. Losada.
- 1979 "Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos". En: *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, Bs. As. UCA-FACM, año 3, N° 3.
- WAISMAN, **Leonardo J.**
- 1995 "Tradición, innovación e ideología en el cuarteto cordobés", En: *Texto y Contexto en la Investigación Musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia anual de la AAM. Agosto de 1993*. Bs. As. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".