

Los procedimientos de producción musical en música popular.¹

Diego R. Madoery

“Pero ocurría, a veces, que el parroquiano venía de tierras muy lejanas y distintas; de Huaraz, de Cajamarca, de Huancavelica de las provincias del Callao, y pedía que tocaran un huayno completamente desconocido. Entonces los ojos del arpista brillaban de alegría; llamaba al forastero le pedía que cantara en voz baja. Una sola vez era suficiente. El violinista lo aprendía y tocaba; el arpa acompañaba. Casi siempre el forastero rectificaba varias veces: ‘¡No; no es así! ¡No es así su genio!’. Y cantaba en voz alta tratando de imponer la verdadera melodía. Era imposible. El tema era idéntico, pero los músicos convertían el canto en huayno apurimeño, de ritmo vivo y tierno; (...) los del Callao se enfurecían (...) ‘Igual es, señor’, protestaba el arpista; (...). Ambos tenían razón.” José María Arguedas. *Los ríos profundos*, Casa de las Américas, La Habana, 1965.

76 | 77

Introducción

Nos proponemos el estudio de los procedimientos de producción en el campo de la música popular. Intentamos desarrollar una línea de investigación que profundice aspectos que aparecen en estado embrionario. Pretendemos, de este modo, realizar aportes que constituyan un marco de referencia para un posible camino en la institucionalización de la música popular, en la educación profesional del músico, como también profundizar un ángulo de análisis no siempre tenido en cuenta desde la perspectiva musicológica.

El estudio de los procedimientos nos permitirá analizar características comunes en la gran diversidad de producciones que componen este campo. En primer lugar, analizaremos el término “procedimiento” de manera de clarificar

¹ El presente trabajo se ha desarrollado en el marco del Proyecto de Investigación “Los procedimientos de producción musical en música popular”, llevado a cabo en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, bajo la dirección del Prof. Mario Arreseygor.

las significaciones y usos relacionados con el hacer musical. Para avanzar en el estudio de los procedimientos, abordaremos desde una perspectiva semiótica la noción de “especie musical”. Por último, analizaremos al “arreglo” como síntesis de los “procedimientos de producción” y la “especie”.

Procedimientos de producción

La realización de la música implica un complejo proceso anterior a su puesta en acto. Al escuchar una obra en vivo o grabada asistimos a la culminación de este proceso que se remonta al origen mismo de la obra. Este camino transitado desde el *antes* hasta el *presente del acto* conforma lo que denominamos *procedimientos de producción musical*. Estos procedimientos incluyen cuatro momentos: la creación, el arreglo, el ensayo y la grabación o presentación en público (Menezes Bastos, 1977) (*performance*).²

En este punto conviene reconocer cierta ambigüedad semántica en el término procedimientos,³ dentro del contexto “música”. Es común que se interprete por procedimientos a las estrategias constructivas de composición y/o arreglo. Por otro lado, la composición o el arreglo implican acciones en función de cómo se realizan estos procedimientos. Nos situamos ante dos planos que interactúan continuamente: un plano operacional primario y un plano profundo de estrategias constructivas. Es preciso establecer una tipificación que permita diferenciarlos.

Por esta razón, de aquí en más hablaremos de *Procedimientos operativos* y *Procedimientos estratégicos*.

Procedimientos operativos. Llamamos procedimientos operativos a los modos y formas que posibilitan llevar a cabo el proceso. Se relacionan con lo operacional y lo contextual de dicho proceso. A modo de ejemplo, cómo se procede en los ensayos para la realización de una obra, cómo se lleva a cabo la composición: mediante partitura, secuenciador, instrumento, etc.

² El término *performance* es tomado como sinónimo de cualquier tipo de ejecución-interpretación en vivo. En inglés sus significados son: ejecución, realización, acción, actuación. Es claro que esta secuencia puede desarrollarse en un mismo acto, por ejemplo, en una *performance* de creación en vivo.

³ *Procedimiento*: m. Acción de proceder. Método de ejecutar algunas cosas. *der.* Actuación por trámites judiciales o administrativos.

Proceder: m. Modo, forma y orden de proceder (comportarse). *intr.* Ir [algunas personas o cosas] unas tras otras guardando cierto orden: *los soldados procedieron a tres de fondo*. Seguirse, originarse una cosa de otra: *su enfermedad procedía de la mala alimentación*; tener por punto de partida, venir: *el barco procede de Génova*.

Procedimientos estratégicos. Llamamos procedimientos estratégicos a aquellos que construyen la obra musical en sus aspectos estructurales. En este caso podríamos citar a procedimientos de composición como el uso de la reiteratividad, de la simetría o asimetría, de ciertas construcciones armónicas, etc.

Los procedimientos estratégicos forman parte de la obra. Son aquellos reconocibles en audiciones o mediante métodos analíticos. Los procedimientos operativos no aparecen directamente en la obra. Se relacionan con ella. En el tema *Todo así*,⁴ del compositor Leo Masliah, se reconocen estrategias relacionadas con la oposición entre la repetición y variación. Lo que no resulta fácil suponer es cómo compuso este tema Leo Masliah, de dónde partió, si se encuentra escrito o no (en partitura), en definitiva, qué procedimientos operativos involucró en las distintas versiones que él mismo produjo de este tema.

La existencia de relaciones entre los procedimientos operativos, los procedimientos estratégicos y la obra, es nuestra hipótesis de trabajo. Si bien es probable su interacción, también es considerable la gran diversidad y complejidad de vínculos y no vínculos en esta relación.

Avanzaremos sobre la noción de procedimientos operativos ya que consideramos que los procedimientos estratégicos son tenidos en cuenta en los diversos tipos de análisis que se desarrollan sobre este repertorio como en otros campos de la música

78 | 79

Algo sobre los procedimientos operativos

La música popular se realiza, mayoritariamente, en grupo. Si bien existen casos aislados de intérpretes solistas, sin lugar a dudas, se apartan del núcleo característico que, en este caso, estaría definido por lo grupal.

Así como la música folclórica posee la particularidad de la oralidad como forma de transmisión entre pares de la información, la música erudita posee la particularidad de la escritura (partitura) como método de transmisión de su información. La música popular, en consonancia con su ubicación intermedia, posee ambas formas de transmisión en una gama infinita de posibilidades particulares que involucran la oralidad, la escritura de la grafía tradicional-simbólica, y formas especiales de grafías (cifrados, partes escritas como referencia, escritura parcial, ya sea de ritmos o alturas, etc.).

El ámbito del *ensayo* precisa de un estudio de campo complejo y sistemático que podrá aportar datos cualitativos sobre las relaciones entre los procedimien-

⁴ Leo Masliah, *Desconfie del prójimo*. RCA Víctor, 1985.

tos operativos involucrados, los procedimientos estratégicos y, consecuentemente, la relación de ambos con las producciones.

Por ahora, nos limitaremos a presentar la variedad de procedimientos operativos y variables a observar en ensayos, en relación con dos momentos de producción:

- Composición-arreglo.
- Génesis del producto.
- Ensayo y ajustes.
- Modificaciones en proceso tanto para la interpretación-ejecución como para la construcción del tema y/o arreglo.

En relación con la génesis de las producciones, podemos observar procedimientos relacionados con el punto de partida y con el modo de registro. Respecto del primero encontramos tres posibles disparadores: letra, música, letra y música conjuntamente. Dentro del ítem música podríamos discriminar: melodía sola, melodía y acompañamiento, fondo armónico, otros. Relacionados con los modos de registro: a) utilización de partitura/cifrados, b) secuenciadores, c) grabación analógica, d) otros medios.

Frente al arreglo, encontramos en primera instancia dos posibilidades relacionadas con quién lo realiza y cuándo:

a. Lo realiza el compositor o un arreglador (previo al ensayo). En este caso los procedimientos de registro se relacionan con los mencionados en la composición. Aquí resulta interesante analizar el procedimiento de transmisión de la información: partitura, grabaciones, oral-instrumental.

b. Si se realiza en el ensayo, aparecerán tres posibilidades:

- Composición y arreglo grupal en el ensayo. Aquí caben las posibilidades de punto de partida mencionadas en la composición. También cabría analizar si el arreglo se realiza conjuntamente con la composición o existen etapas diferenciadas.
- Composición previa al ensayo y arreglo realizado por los intérpretes. En este caso cabe el análisis de cómo se realiza el arreglo: ¿prueban todos juntos?, ¿por instrumentos?, ¿existe un intérprete que defina el arreglo en el ensayo?
- Composición previa al ensayo. Algunas partes del arreglo pre-determinadas y otras realizadas por los intérpretes. Esta posibilidad es una etapa intermedia entre las anteriores.

Finalmente, existen variables relacionadas con el ensayo a tener en cuenta, tales como la frecuencia de los ensayos en función de determinados objetivos,

tiempos de ensayo, existencia de un coordinador en los ensayos, organización de los ensayos, corrección de errores, entre otros.

A continuación, presentamos como ejemplo el caso de un grupo de la ciudad de La Plata *Traviatabosnialafortina*, donde se observó una secuencia de ensayos. Este caso nos servirá de enlace con el próximo tema a desarrollar.

El grupo elabora su trabajo sobre la base del uso predominante de la oralidad. La creación y la realización de arreglo se hacen grupalmente. Aquí se observó el uso preponderante, en el acompañamiento, de texturas homorrítmicas en movimiento paralelo. Conviene agregar que este comportamiento se encuentra convalidado por la especie, en este caso cierto tipo de *rock*.

Sintetizamos así las características observadas:

- Fuerte vinculación entre ejecución e interpretación. Cuando la parte (línea instrumental-vocal) se determina, adquiere un *status* sólido, donde es difícil encontrar errores de ejecución.
- Tendencia a comportamientos homorrítmicos en la textura.
- Ajuste rítmico preciso.
- Lo creativo, lo interpretativo y la concertación aparecen fuertemente vinculados.

80 | 81

Estos aspectos se producen bajo ciertas condiciones:

- Continuidad en el trabajo (ensayos).
- Vínculos fuertes sociales y culturales interpersonales.
- Intérpretes creativos y con cierto dominio instrumental.

Pareciera que, en el contexto antes mencionado, se refuerza todo tipo de vínculo (composición-arreglo-ejecución-estética-cultura) que desde una visión institucional podría desvincularse con facilidad. Por otro lado, la solidez en los vínculos, sumada a la exclusiva transmisión oral en el trabajo, condicionaría ciertas características mencionadas anteriormente: contextos texturales de instrumentación convalidados por la especie.

En ámbitos institucionales, y en trabajos desarrollados en condiciones similares a las analizadas anteriormente (composición grupal-transmisión oral), pero a partir de consignas precisas, se observan rupturas respecto de marcos estandarizados en el aspecto textural mencionado. No vamos a precipitar aquí una conclusión. No podemos avanzar sobre los procedimientos sin antes analizar el contexto en donde se desarrollan. En este momento resulta necesario analizar cómo funciona la especie en la producción musical.

La especie como marco

La Musicología adopta el término *especie* por analogía. Sus diversas acepciones aportan los elementos sémicos necesarios para construir la analogía en la música:

- especificidad en la variedad,
- conjunto de elementos que poseen a su vez diferencias individuales.

Dejamos de lado el término *género* por considerarse una categoría más extensa que incluye, obviamente, a las *especies*. En definitiva, hablamos de una categoría que permite agrupar elementos con características comunes. Eco, en referencia a la definición aristotélica, dice: "Género más diferencia específica circunscribe la *especie*" Eco, 1992, pp. 254.

Ahora bien, acordando que una especie se constituye como un conjunto de características comunes y que algunas de estas características representan la diferencia específica respecto de otras del mismo o distinto género, aparece la siguiente pregunta: ¿La especie musical se constituye como tal por ser una construcción cultural o un modelo de la musicología? Es decir, ¿deviene del hacer cultural o de análisis musicológicos *a posteriori*?

Intentaremos dar respuesta a estos interrogantes mediante el concepto de *enciclopedia* propuesto por Eco en el *Tratado de Semiótica General* (1977) y actualizado en sucesivas publicaciones como son: *Lector en fábula* (1979), *Semiótica y Filosofía del lenguaje* (1984) y *Los límites de la interpretación* (1992).

El concepto de *enciclopedia*, como *postulado semiótico* (Eco, 1984, pp. 133), permite comprender a la significación como un proceso inmerso en contextos históricos culturales y regionales. La enciclopedia incluye todas las situaciones contextuales. Es dinámica e *incluye interpretaciones contradictorias*. La enciclopedia expresa la competencia media de los hablantes de una cultura determinada.⁵

El concepto de *marco* deviene, en este contexto, del término *frame*. No es intención en este trabajo profundizar sobre estos términos. El término *frame* deviene de la Inteligencia Artificial. Eco, en *Lector in fábula*, dice que los *frames* circulan por la enciclopedia. El concepto de *frame* se aplica tanto para un conjunto de hábitos o usos determinados, como para marcos situacionales de tex-

⁵ "Por tanto, aun cuando desde el punto de vista de una semiótica general pueda postularse la enciclopedia como competencia global, desde el punto de vista socioeconómico es interesante determinar los diversos grados de posesión de la enciclopedia, o sea, las enciclopedias parciales (de grupo, de secta, de clase, étnicas, etc.)" Eco, 1984; pp. 134.

tos narrativos o bien esquemas de novela o reglas de género (Eco, 1979; secc. 4.6.6.). A estos últimos, Eco los denomina *frames intertextuales*. En estos casos fundamos la analogía con el concepto de *especie musical*.

Las especies circulan por la enciclopedia como conjunto de normas que las definen, tanto para los autores-compositores como para los oyentes medios de una cultura determinada. Así como el oyente medio no posee una competencia decodificatoria de los elementos que estructuran el discurso musical, sí posee la capacidad de reconocer de qué especie se trata si ésta se encuentra en su enciclopedia cultural. La no simetría en la relación oyente medio y compositor-intérprete, respecto del uso y comprensión de los elementos estructurantes de la música, no impide este reconocimiento.⁶

Podemos comprender, entonces, a las especies musicales como “marcos socialmente aceptados” implicados en una historia y región determinada.

En la circulación de estos marcos distinguimos dos procesos diferentes:

- La tradición oral (marcos originados o bien por descenso de estratos “superiores” (Vega, 1944), por ascenso de estratos étnicos, o bien por otro tipo de circulación).
- Los medios masivos de comunicación.

En el primer caso, obviamente ligado a contextos folclóricos y étnicos, tanto los procesos de generación y modificación como los procesos de validación son lentos. Esta validación es comunitaria y no se observa, en estos contextos, sobreabundancia de nuevos temas. Este proceso es difícil de encontrar en estado puro en la actualidad.

En los contextos donde se encuentran involucrados los medios de comunicación y, por lo mismo, los mecanismos del mercado, los procesos tienden progresivamente a acelerarse. Los modos de producción se caracterizan por la producción en serie y por la renovación permanente de los productos.

⁶ Eco, en *Los límites de la interpretación*, revisa el mito de Adán como el que “miraba las cosas y les daba un nombre” y dice: “Según mi versión revisada del mito, Adán no vio los tigres como ejemplares de un género natural. Vio a determinados animales, dotados de determinadas propiedades morfológicas, sólo por cuanto estaban implicados en determinados tipos de acción, interactuar con otros animales y con su ambiente natural. Después estableció que el sujeto x, que actuaba habitualmente contra determinados antisujetos para alcanzar determinados objetivos, y que aparecía habitualmente en las circunstancias tal y tal, era sólo parte de una historia, siendo la historia inseparable del sujeto y siendo el sujeto parte indispensable de la historia. Solamente en este estadio del conocimiento del mundo ese sujeto x-en-acción pudo ser bautizado como tigre Eco”, 1992, pp. 300.

De este modo, el mercado instala un producto, lo estratifica por clases sociales y estratos generacionales y, a su vez, se encarga de eliminarlo a través de un fuerte desgaste por saturación de audición. El vacío de un tema deja paso al siguiente, lo que genera una gran proliferación de temas. En este contexto, los diversos actores de la cadena involucrada en los medios (empresarios de radios y TV, productores, grabadoras, canales de videoclips, etc.) intervienen activamente en la regulación de los marcos-especies. Posiblemente por esto, el mercado produce continuamente nuevas especies (cf. Aharonián, 1990b).

El marco-especie implica:

- Formas particulares de procedimientos operativos de producción. Se observan en las diversas instancias de producción. En las *performances* intervienen rasgos distintivos en los tipos de emisión, formas de espectáculo, circuitos de difusión, etc.
- Jerarquías musicales. Particulares procedimientos estratégicos, instrumentación, organización armónica, textural, y rítmico-métricas, características melódicas, etc.
- Un contexto social cultural determinado, en donde artistas y público manifiestan sub-códigos comunes implicados en una *enciclopedia parcial*.

Estamos en condiciones, entonces, de replantear la pregunta inicial acerca de los orígenes de la especie. No nos interesa tanto saber quién bautizó o generó tal o cual especie, porque entendemos a la especie como un marco cultural que opera en continua dinámica. En este sentido, nos interesa preguntarnos acerca de cómo estos marcos operan en su doble función de contención cultural (el marco como estructura previsible) y, a la vez, como límites en la innovación (el marco como límite restrictivo). Podemos inferir que, en la medida que se produce una obra sin un marco-especie reconocible, estamos frente a una situación de innovación que no implica necesariamente un logro estético, pero sí un reacomodamiento en los oyentes.^{7y8}

⁷ La noción de marco es extensible a otros conceptos más amplios que la especie, como lo son la armonía tonal funcional, la métrica regular o irregular, las instrumentaciones características, etc. La especie regula estos conceptos más amplios acotándolos a sus características particulares. El concepto de innovación se encuentra ligado a la ruptura de marcos preestablecidos, sean estos marcos-especies o marcos más amplios.

⁸ No debe interpretarse, de lo dicho anteriormente, que el único modo de innovación resulta de la composición fuera de marcos-especies. Existen productos que generan innovaciones dentro de los marcos-especies, creando transformaciones en el interior de los mismos.

Por fuera de las especies encontramos dos categorías de productos:

- Fusiones: situaciones de combinación de algunas características de dos o más especies. En algunos casos las fusiones conllevan al establecimiento de una nueva especie como sucedió con el *samba-reggae*.
- Obras que se diferencian desde los procedimientos estratégicos: en este caso nos encontramos con productos que por intencionalidad, creatividad y/o formación de sus compositores, superan del ámbito de la fusión. Casos como el de Caetano Veloso de *Joia* (1975),⁹ Leo Masliah, Alberto Muñoz, Jorge Lazaroff, entro muchos otros ejemplifican esta situación.¹⁰

La especie implica una estrategia de arreglo. Cada especie conlleva instrucciones de realización que comprometen su diferenciación y reconocimiento frente a otras. Como veremos más adelante, la amplitud de tal determinación se encuentra relacionada con el tipo de interpretación que se realiza en cada caso. Por esta razón, continuaremos con el estudio del arreglo.

El arreglo. La versión

Coriún Aharonián, en su artículo "Direccionalidad socio-cultural y concepto de versión en mesomúsica" (Aharonián, 1990a), dice: "La musicología estudia habitualmente dos niveles de producción de un hecho musical que se dan frecuentemente: 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)".

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 mas bien del producto y el término arreglo nos acerca más al procedimiento. No hay contradicción: existe un espacio intermedio entre el tema y el producto. A este espacio que involucra procedimientos operativos y estratégicos lo denominamos *arreglo* o *versión*.

⁹ Resulta necesario aclarar que este tipo de producción, en Caetano Veloso, no se encuentra sólo en el fonograma *Josia*.

¹⁰ "Diremos entonces que en ese caso, el autor estaba instituyendo nuevos datos de código o de enciclopedia. El texto como acto de invención instituye un nuevo código, plantea por primera vez ciertas correlaciones entre elementos expresivos y datos de contenido que hasta entonces el sistema semántico aún no había organizado" (Eco, 1979; pp. 254).

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 trata 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 con las instancias de creación y ensayo.

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 a la secuencia de alturas y algunos rasgos rítmicos. Profundizando el párrafo antes citado de Aharonián, el tema sería aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presente 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 con su génesis; es decir, con el contexto de la obra-arreglo en el que el tema aparece por primera vez.¹¹

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.

Tema	Interpretación-arreglo	Interpretación-ejecución
		Obra

¹¹ Posteriores versiones-arreglos podrán modificar la estructura armónica inicial produciendo diferentes niveles de innovación respecto del contexto original.

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 semanticidad particular, estableciendo distintos tipos de vínculos con el tema y con la especie-marco. Reconocemos la semanticidad 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 ideológicas 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 las instrucciones que devienen de la especie-marco. Si su intención es modificar este marco, encontraremos condicionantes relacionados con su formación particular, con su enciclopedia cultural y con su estructura ideológica.

Analizando al arreglo como interpretación, podemos distinguir al menos tres situaciones en función de los vínculos que se establezcan respecto del tema y de 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; secc. 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 comprender este tipo de interpretaciones, debemos considerar los aspectos semánticos que proponen, tanto el tema (musical o musical-textual) como los marcos-especies involucrados. La versión de Divididos sobre el tema de Atahualpa Yupanqui, *El arriero*,¹² podría ejemplificar un caso de interpretación metafórica. Aquí la metáfora, entre la canción folclórica (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 estético-ideológicas. Algunos de los arreglos sobre temas de origen folclórico 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.¹³

Los límites en esta clasificación son imprecisos. El caso de la versión de *Desencuentro* (Troilo/Castillo), por el grupo de *rock* metálico Almafuerte,¹⁴ 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.¹⁵

El arreglo como interpretación metafórica o como uso del tema permite arribar a la siguiente conclusión: El tema sobrevive 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*. Más allá que puristas del tango puedan negar esta filiación, el

¹² Divididos, *La Era de la Boludez*, Polygram Discos, 1993.

¹³ Liliana Herrero, *Esa fulanita*, La Mar Records, 1989. En este caso, la melodía (tonada-bagualla 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 (1999) dice: "Así, el folclore 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.

¹⁴ Almafuerte, *Mundo Guanaco*. DBN, 1995.

¹⁵ Fabián Pínnola (1997) dice de Ricardo Iorio, bajista, cantante y principal compositor del grupo Almafuerte: "Iorio suele defender en el tango y en el folclore una suerte de condición nacional, popular, legítima, frente a lo que él suele definir, no sin cierto autoritarismo, como música *careta*".

grupo intérprete y su público la reconocen. Ésta es una de las características fundamentales de la música popular: el grado de variabilidad de sus temas (Rodríguez Kees, 1990). 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 de que el “autor” es fundamental para este contexto y cualquier variación sobre un tema preexistente constituye una nueva obra.¹⁶

Momentos del arreglo

Podemos distinguir dos momentos en el proceso del arreglo:

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

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., que conforman este conjunto en donde intervienen también las variables que condicionan el arreglo expresadas anteriormente: la especie, 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 que torna comprensible la conclusión del párrafo de Arguedas (epígrafe): *Ambos tenían razón*. En esta ambigüedad residen rasgos característicos de la música popular y folclórica, que hacen de ellas un movimiento continuo, sumamente atractivo.

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

¹⁶ Resulta conveniente aclarar que una gran cantidad de obras, en este contexto, que se caracterizan por diversos grados de apertura, no es tenida en cuenta para esta afirmación.

características de la música popular, que tienden a constituir al arreglo como un estereotipo. Estas características no se refieren a una especie-marco determinada. Representan al núcleo característico de la música popular en cuanto a sus manifestaciones más relacionadas con el consumo masivo:

- 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:

- Voz y/o instrumentos solista/s
- Instrumentos en función rítmico-armónica
- Instrumentos de percusión (acompañamiento rítmico)

Voz y/o instrumentos solista/s

En este plano se desarrollan los temas. Socialmente estos músicos poseen otra situación social respecto de los demás (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 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 los 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.

Instrumentos en función rítmico-armónica.

Aquí encontramos a los instrumentos armónicos habituales como el piano, teclado/s, guitarra, guitarra eléctrica, el o los instrumentos que cumplen la función de bajo, como también al conjunto de instrumentos que cumplen funciones de relleno, cuerdas, bronces,¹⁷ 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-*

¹⁷ En algunos contextos aparecen en función solista o bien generando una textura complementaria al tema principal.

marcos relacionadas con estratos folclóricos 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.

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 cómo, en función de la marcada tendencia hacia la homogeneización de la cultura (Jiménez, 1994), 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-folclórica). A esta agrupación base podrá 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, folclore nativista, salsa, tropical, *rock-pop*, y otros.

90 | 91

Conclusiones

Este análisis persigue dos objetivos relacionados:

- Servir de aporte a la incorporación de la música popular en las instituciones de formación musical, terciaria o universitaria, en nuestro país.
- Incorporar 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 del 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 continúa generando conflictos en el contexto de la República Argentina.

Por otro lado, 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 folclórica y popular quedó asignado,

de hecho, a los educadores musicales (formadores en los ciclos de la escolaridad formal), la música académica barroco-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 éstos productos de la "Academia" o propios del mercado.

Los diversos modos de producción musical aportan elementos enriquecedores para la práctica de cualquier música. Constituyen herramientas necesarias para cualquier perfil profesional musical. El profundizar sobre estrategias que diversifiquen los modos de producir, conjuntamente con una mirada estética permanente, podría generar aportes significativos para la formación de músicos comprometidos con un tiempo y un lugar. Que identifiquen la música con su hacer, que vinculen interpretación, ejecución, creación y "enciclopedia regional" en sus producciones, que se cuestionen permanentemente el lugar que ocupan frente a las tensiones tradición-innovación e identidad cultural-cultura homogénea.

Respecto del segundo objetivo, el estudio de los procedimientos, y más precisamente de los vínculos entre los procedimientos operativos y los estratégicos y su vinculación a 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.

Bibliografía

Acosta, Leonardo; Wilkes, Josué Teófilo; Lavín, Carlos et al., *Musicología en Latinoamérica*, La Habana, Arte y Literatura, 1985.

Aharonián, Coriún, (1990^a) *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, Buenos Aires, setiembre de 1990.

(1990b) "La creación y el consumo musicales como índice de la lucha contra la dependencia en América Latina. Un caso tipo", en *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Montevideo, Ombú, 1992.

Aretz, Isabel, *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi, 1973.

Aretz, Isabel (Relatora), *América Latina en su música*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1977.

Cámara, Enrique, "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., ed. por Irma Ruiz y Miguel A. García, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 49-66, 1995.

Corrado, Omar, "Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero", en *Música Popular en América Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano de la IASPM, Santiago de Chile, ed. por Rodrigo Torres, Santiago: Rama Latinoamericana de la IASPM, 1999, 410-17, 1999.

Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1985 (3^a edición cast.), 1977.

– *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1993 (3^a edición cast.), 1979.

– *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990 (1^a edición cast.), 1984.

– *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992 (1^a edición cast.), 1990.

- Gonzalez, Pablo Bernabé
 "Un arreglo para el arreglo", en *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, N° 2, 1990.
- Herrero, Liliana,
Interpretación y legado, La Grieta 3, 1996.
- Jiménez, José,
 "Sin Patria", en *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- Menezes Bastos, Rafael José de,
 "Situación actual del Músico", en *América Latina en su Música*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1977.
- Perez Bugallo, Rubén,
 "Corrientes musicales de Corrientes", en *Revista de Música Latino Americana*, 13(1): 56-113, 1992.
- Pínnola, Fabián Marcelo,
 "En Vivo", en *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, N° 5, 1996.
 –"Retoques (El 'tango' y el 'folclore' en el 'rock nacional argentino')", en *Música Popular en América Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano de la IASPM, Santiago de Chile, ed. por Rodrigo Torres (Santiago: Rama Latinoamericana de la IASPM, 1999): 256-69, 1999.
- Rodríguez Kees, Damián,
 "Caetano Veloso. Entre la mesomúsica y la música erudita del Siglo XX", en *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, N° 2, 1990.
 –"Joia, necesidad y factibilidad del análisis de la música popular", en *Música Popular en América Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano de la IASPM, Santiago de Chile, ed. por Rodrigo Torres (Santiago: Rama Latinoamericana de la IASPM, 1999): 399-409, 1999.
- Tagg, Philip,
 "Analysing popular music: theory, method, and practice", en *Popular Music*, N° 2, 1982.
- Vega, Carlos,
 (1944) *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, ed. facsimilar de la edición original de Ed. Losada, 1999.
- Waisman, Leonardo J.,
 "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, ed. por Irma Ruiz y Miguel A. García (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1995): 122-34, 1995.