



## Género – tema – arreglo

### Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular

Diego Madoery.

Durante los años 1997 y 1998, en el marco de un proyecto de investigación de la Universidad Nacional de La Plata, desarrollé la publicación: "Los Procedimientos de producción musical en la música popular" (Madoery, 2000). Como gran parte de los que inician sus estudios en Música Popular, revisé las definiciones del campo e intenté desarrollar algunos aportes. Encontré que existía una característica específica del campo que probablemente la diferenciaría de otros, como el de la música académica y eran los procedimientos de producción musical.

Por procedimientos de producción musical<sup>1</sup> entiendo el conjunto de operaciones y medios que se llevan a cabo desde la composición a la presentación en vivo o el registro grabado. En todo este camino aparece un entramado de procedimientos y herramientas que es necesario dar cuenta para comprender algunos rasgos propios de la música popular.

En el presente trabajo me propongo vincular algunas de las consideraciones desarrolladas en éste<sup>2</sup>, con posibles implicancias en la educación institucionalizada de la música popular.

Aquel proyecto de investigación surgió casi al mismo tiempo que el debate institucional sobre la posibilidad de incluir la música popular en esta institución y de ser posible, como llevarla cabo.

La problemática planteada en aquel momento mantiene su vigencia: ¿es posible institucionalizar la música popular sin caer en ciertos estereotipos educativos anquilosados en la educación institucional de la música académica? y por otro lado, ¿como se resuelve la tensión entre tradición e innovación, entre "géneros cerrados, "rígidos" y producciones que se ubican fuera de los marcos genéricos, en la enseñanza de la música popular?

---

<sup>1</sup> Es conveniente aclarar que entendemos a la producción musical como todos los procedimientos involucrados desde la composición y/o el arreglo hasta el registro y/o realización en vivo. No debe confundirse con la "producción artística discográfica" que constituye un momento particular dentro de la producción musical.

<sup>2</sup> Madoery, D. 2000 "Los procedimientos de producción musical en Música Popular" en *Revista del Instituto Superior de Música de la U.N.L. Nro. 7*

Madoery D. 2001 "Los Puntos de partida en la composición y el arreglo" publicado en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html>



Esta perspectiva de análisis, desde los procedimientos de producción musical, no excluye otras categorizaciones, como la desarrollada por Ph. Tagg. (1982). Solo incorpora otra posibilidad, que da pertinencia al campo y una nueva mirada desde la musicología con posibilidades de transposición a la educación institucionalizada de la música popular.

En este sentido, me interesa profundizar y revisar algunas consideraciones del trabajo "Los procedimientos de producción musical en música popular". Uno de los puntos, abordados en éste, es que la música popular puede comprenderse en una continua dinámica de tres ejes que la fundan: el género, el o los temas musicales y el arreglo.

Analizaré estos ejes y posteriormente abordaré algunos vínculos con la institucionalización de la enseñanza de la música popular.

## El Género

Los estudios sobre el género musical (en música popular) resultan paralelos a las definiciones del campo y a las búsquedas de particulares métodos de análisis. El mismo Tagg, en su artículo "Analysing Popular Music: theory, method and practice" (1982) lo propone como uno de los problemas que deben ser investigados (Ibidem: 19). El mismo remite a un trabajo desarrollado por Franco Fabbri, llamado "A theory of musical genres: two applications" (1981)

Fabbri define al género, como "un conjunto de eventos sonoros (real o posible) cuyo curso o devenir se encuentra regido por un conjunto de reglas socialmente aceptadas"<sup>3</sup>. (Fabri F. 1981:52) En su artículo desarrolla los distintos tipos de reglas que involucra cada género y establece algunas cuestiones sobre la dinámica de los mismos. Finalmente ejemplifica con los géneros de la canción italiana.

En mi artículo, "Los procedimientos de producción musical en música popular", intenté una definición que acuerda prácticamente con la de Fabbri en el conjunto de reglas.

En mi caso, tomé la noción frames, (marcos) que deviene de los estudios sobre 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 textos narrativos, esquemas de novela o reglas de género (Eco 1979, 4.6.6.). A estos últimos, Eco los

---

<sup>3</sup> "A musical genre is 'a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules'" (Fabri F. 1981:52)

denomina frames intertextuales. Este tipo de frame presenta fuertes analogías con el concepto de género musical. Entonces, propuse que los géneros son “marcos socialmente construidos”.

La diferencia con de la definición de Fabbri se observa en el concepto de “construcción” de mi propuesta y de “aceptación” en Fabbri.

En este sentido, estimo que el conjunto de reglas es aceptado por una comunidad determinada porque existe algún tipo de participación en la construcción de éstas. Las migraciones de géneros pueden dar distintos puntos de vista sobre la posibilidad de construcción o la mera aceptación pasiva. Entiendo que en la adopción de un nuevo género por una comunidad determinada, se produce alguna apropiación que genera algunos nuevos rasgos, por insignificantes que parezcan, donde cabe este concepto de “construcción”.

Octavio Sánchez, desarrolló una conceptualización del fenómeno de la producción musical en el contexto de la música popular, apoyándose en la semiótica de la cultura de Lotman.

Partió del análisis del contexto de la producción musical y encontró en el género, la base necesaria para la comunicación entre los músicos del grupo y los oyentes de este grupo.

“Lo que garantiza la ejecución es que cuando el que lleva el tema al ensayo, plantea que la nueva composición es un reggae, una cueca, un blues o una cumbia, todos su compañeros saben de qué es lo que se está hablando; y, en consecuencia, van a poner en juego una compleja red de codificaciones que se constituirá en el punto de partida para hacer sonar el recién llegado tema.” (Sánchez, O. 2001).

Continuando con las similitudes de los trabajos mencionados es interesante analizar las correspondencias entre “marco-frame” y “texto-código” propuesto por Sánchez a partir de Lotman.

“Surge desde esta perspectiva otro concepto que es el eslabón intermedio entre el lenguaje y los textos: el texto-código (Lotman, 1996:95). Es un texto que sirve de modelo pero que actúa, frecuentemente, sin que se tenga conciencia, organizando, en el caso de la música, la memoria del instrumentista o del compositor, dictándole los límites de la variación posible del texto.”

“No es una colección abstracta de reglas para la construcción de un texto, sino un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos. Debemos subrayar que en el curso del funcionamiento cultural - en el proceso de formación del texto o en la metadescripción del investigador - cada signo del texto-código puede presentarse ante nosotros en forma de paradigma” (Lotman, 1996:95 citado en Sánchez, O. 2001)

Me importa remarcar algunas similitudes entre los distintos aportes presentados:

- ✓ implican significaciones parciales respecto a un todo,

- ✓ existen y circulan en un entorno cultural que les da validez y significación,
- ✓ hablan de situaciones estereotipadas o paradigmáticas, en definitiva remiten a ciertas formas de modelizar la realidad por parte del conocimiento.

Ahora bien, es imposible separar estas construcciones culturales de la industria de la música. Nos encontramos todavía en un punto, en el que la herencia de Adorno y ciertas posturas pesimistas sobre la industria impregnan discursos musicológicos y educativos. Es evidente que la industria precisa de géneros para sus estrategias de mercado, lo que no es admisible, es pensar que estos marcos, conjunto de reglas socialmente aceptadas o textos-códigos, sean una invención de la industria.

Keith Negus en su libro "Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales" (1999-2005) avanza sobre estas posturas y encuentra la perspectiva de Fabbri muy rígida:

"A pesar de su originalidad y perspicacia, este enfoque implica un proceso muy restringido y regulado. Aunque Fabbri reconoce que puede haber cambios, el panorama que presenta es bastante estático: se enfatizan más las limitaciones que las posibilidades, y eso parece contradecir nuestras experiencias como consumidores y músicos".(Negus, K., 1999-2005:56)

Negus encuentra en los géneros posibilidades de desarrollo creativo. En este sentido cabe resaltar que para fundar este pensamiento toma como base el género salsa, que como el jazz y el rock implican un campo sumamente amplio y en continua transformación. (Negus, K. 1999-2005: 58-59)

Por otro lado asume junto a Frith, que "los músicos, productores y consumidores están ya atrapados en una tela de expectativas de género".(Frith, 1996: 94 citado por Negus 1999- 200: 60)

En este punto es interesante remarcar que Negus apunta a la industria como la constructora de esta tela y que tal noción no contradice lo señalado respecto de los vínculos entre género e industria. Encuentra que los géneros no son limitantes, en todo caso las limitaciones proviene de la industria y según lo formulado en su libro, de las llamadas majors multinacionales.

Es importante considerar que, junto al análisis que podamos hacer de la industria musical, en sus diversas manifestaciones (majors, indies) o de producciones independientes, se encuentra la concepción de la música como trabajo. Esto implica trayectorias de profesionalización.

Aquí me interesa remarcar algo más respecto del género y son las consideraciones que implican para la profesionalización del músico. No me refiero solo a adquisiciones técnicas musicales. Para tratar este tema prefiero mencionar conjuntamente a la noción de género, las de "circuitos" y "escenarios" de mundos de género. Los géneros circulan por diversos circuitos y escenarios y por esto las posibilidades



de desarrollar la música como un trabajo de los músicos, dependerá de normas y reglas que cada uno de estos circuitos establece. Este conjunto de normas, que también es dinámico, se vincula con los géneros en función del grado de inserción en la industria musical. De cualquier modo, los circuitos “off”, “under” o marginales al mercado de la música también cuentan con ciertas pautas para su circulación. En función de las pretensiones del trabajo, dejaré este tema por un momento, para seguir abordando los siguientes ejes.

Antes de avanzar con el arreglo, es pertinente comentar brevemente la noción de “tema”.

### El tema

Aquí hago referencia a un nivel musical y no al topic del análisis semiótico. La mayoría de la música popular está construida en base a segmentos melódicos con diversos grados de variación y repetición<sup>4</sup>. 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 sobre el concepto de versión de C. Aharonian<sup>5</sup> el tema correspondería a aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presenta de otra manera. Dado que la música popular se caracteriza por la estructuración en función de contextos tonales o modales – 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. Posteriores versiones – arreglos podrán modificar la estructura armónica inicial, como así también su movimiento rítmico y fraseo y hasta ciertos giros melódicos, produciendo diferentes niveles de innovación respecto al contexto original.

Es momento de abordar el arreglo –versión.

---

<sup>4</sup> Dejo de lado en esto a la música electrónica dado que este conjunto de géneros aparecen ejemplos que carecen de tema en el sentido melódico al que hago referencia.

<sup>5</sup> Coriún Aharonian en su artículo “Direccionalidad socio-cultural y concepto de versión en mesomúsica”<sup>5</sup> 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)

## El arreglo o versión

Si bien el “arreglo” y la “versión” pueden considerarse sinónimos, el “arreglo” se refiere principalmente al procedimiento y la “versión” al producto. De hecho, también es posible escuchar entre los músicos populares, el verbo “versionar”.

El arreglo contiene procedimientos operativos y estratégicos<sup>6</sup> (Madoery, 2000: 77-78) vinculados al género y a las búsquedas estéticas del arreglador. Quisiera resaltar que el término es utilizado aquí, en su máxima extensión, involucrando tanto los procedimientos del rol específico (como instrumentador - armador) como los propios de la performance del intérprete - ejecutante. En este sentido, podemos encontrar:

- En el rol específico: procedimientos de instrumentación y desarrollo textural, así como armonización - rearmonización y estructuración – reestructuración de la forma. En este ítem la actividad se vincula con la propia del compositor. Si bien, el arreglo puede interpretarse como la actividad que se realiza a partir de un original, propongo aquí, incluir la primera versión como un arreglo. De hecho, en ciertos géneros, la composición de un tema (en el sentido de pieza musical) parte de un boceto. Frente al boceto se trabaja sobre el arreglo para la versión definitiva.
- En el rol de la performance, el arreglo implica procedimientos que se encuentran implícitos en la interpretación del ejecutante, tales como el fraseo, las dinámicas y una cantidad de elementos que en la jerga habitual se denominan jeites, es decir aspectos preformativos característicos de géneros o de estilos particulares.

En los dos roles antes mencionados se encuentran distintos aspectos del arreglo que se integran dando lugar a la versión. Pensar que el arreglo corresponde exclusivamente al arreglador como instrumentador – armador es insuficiente para la dinámica con que se trabaja en la producción musical de la música popular. De cualquier modo, estos roles tendrán distinta responsabilidad en función del grado de libertad que el compositor o arreglador permita a los intérpretes.

---

<sup>6</sup> “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: Como se procede en los ensayos para la realización de una obra, cómo se lleva a cabo la composición: mediante partitura, un secuenciador, un instrumento, etc.

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.” (Madoery, 2000)



El arreglo es un procedimiento interpretativo y como tal implica vínculos gramaticales y semánticos, propios del lenguaje donde se encuentra inserto. Así, debe comprenderse como un procedimiento de composición que implica oficio y por lo mismo un campo de profesionalización.

El arreglo, como el género, constituyen un conjunto de reglas, como ya vimos, construidas y aceptadas. Ahora bien, estos marcos no son rígidos y su dinámica es movilizada por diversos grados de rupturas que progresivamente suceden en su producción. Algunas versiones llegan ubicar a temas musicales en contextos lejanos a su género de origen, como también es posible encontrar música popular de muy difícil categorización genérica.

El problema de la limitación o no en la creación de los marcos establecidos para géneros y arreglo produce debates al interior de los músicos, de los escuchas, de las instituciones y también al interior de la musicología.

Cada género instituye paralelismos con algunos valores del arte de la modernidad, como la idea de progreso o evolución de sus producciones. Así, artistas o discos ocupan el lugar de “vanguardia” o de tendencia innovadora, para luego transformarse en canon. De estas vanguardias o tendencias algo será absorbido por el nuevo canon del género y algunas manifestaciones, compositores o rasgos musicales serán dejados de lado y quedarán como objetos de análisis mostrando los caminos que no tuvieron continuidad.

La dialéctica continua entre tema, género y arreglo, permite establecer los rasgos distintivos del campo de la música popular frente a otros campos (en lo que se refiere a su modo de producción) y también realizar un análisis desde los posibles modos de institucionalización en su enseñanza.

La institucionalización de la enseñanza de la música popular

La educación de la música (académica) se funda sobre marcos teóricos que de alguna manera se definen a sí mismos como “neutros”<sup>7</sup> y necesarios para toda la música. Por otro lado, la metodología predominante en la enseñanza de la música académica, en el caso de la enseñanza instrumental, se establece en la adquisición de una técnica y un repertorio principalmente de origen clásico-romántico-europeo, que circula mediante partituras.

Asimismo, la enseñanza de la composición (académica) también utiliza como mediador a la partitura y en algunas cátedras se propone una búsqueda creativa al alumno, de modo que intente despegarse de cualquier modelo o estereotipo.

---

<sup>7</sup> Se ha referencia aquí a la confusión de ciertas prácticas, metodologías y/o teorías que teniendo un origen centro europeo clásico – romántico, mantienen pretensiones “universalistas”.



La institucionalización de la música popular, sobre todo en la enseñanza de la ejecución instrumental, privilegia como ejes del diseño curricular, por lo general, a los géneros<sup>8</sup>.

Pareciera que la enseñanza de la composición en arte se abre en dos grandes tendencias metodológicas con diferentes puntos de partida: los modelos y/o esquemas o las búsquedas personales que procuran no asirse a ningún modelo.

Sin embargo, podríamos entender que estos caminos no excluyentes sino mas bien complementarios.

Por un lado, es posible observar que la composición fuera de todo modelo es un absoluto imposible, dado que la creación sucede en un contexto cultural que determina patrones estéticos aunque no seamos conscientes de ello.

En este sentido, si le planteáramos a un niño que improvise libremente, es decir sin ninguna consigna, y si él mismo lograra superar los bloqueos propios de esta actividad, comenzaría a combinar "libremente" en mayor o menor grado, modelos preestablecidos con reminiscencias de su ambiente familiar, barrial, de su grupo etario, en definitiva, nos daría cuenta de su cultura musical internalizada.

Por el otro, la enseñanza sobre modelos o estereotipos rígidos tiende a separarse de la realidad musical que es dinámica. En acuerdo con Negus, como analizamos anteriormente, los géneros incluyen posibilidades de creatividad.

El género, como una competencia cognitiva, favorece el establecimiento de vínculos entre los distintos parámetros que usualmente la institución analiza fragmentadamente. Pero la posibilidad de abordar, analizar, trabajar por separado aspectos rítmicos, armónicos, melódicos, texturales, etc. facilita resolver y desarrollar competencias específicas.

Partimos del hecho que el proceso de enseñanza - aprendizaje de la música popular, a través de sus géneros, ha sucedido y sucede con prescindencia de la institución académica. Esta particularidad de transmisión sobrevive en muchos músicos populares y fue observada como una de las características necesarias para definir a los hechos folk. Los aprendizajes fundados en la imitación por convivencia cultural existen desde que el hombre comenzó a utilizar lo sonoro como medio de comunicación y expresión artística.

Entonces, ¿que puede aportar la institución en la enseñanza de la música popular?

En primer lugar debemos admitir que los roles en música popular no se encuentran tan claramente determinados, como sucede en la música académica, para su profesionalización. Así, si bien existen muchos instrumentistas que no componen ni pretenden componer, tal como analizamos en la situación

---

<sup>8</sup> El actual diseño curricular de las carreras de Instrumentista o Cantante en Música popular de la Provincia de Buenos Aires establece orientaciones en función de tres grandes campos genéricos: folklore, tango y jazz.



de arreglo, la ejecución - interpretación implica diversos grados de creación. Por otro lado, es poco común encontrar compositores en música popular que no sean intérpretes – ejecutantes.

De este modo, deberíamos pensar la enseñanza de la música popular integrando aquellos aspectos importantes que la misma ya ha venido desarrollando por fuera de las academias, profundizando en metodologías que aporten a la profesionalización del músico inserto en el campo y desarrollando recursos musicales que potencien su búsqueda dentro y fuera de los géneros.

Entonces, es conveniente conocer los géneros, sí, y al mismo tiempo es necesario aportar herramientas que los interpelen. Es en esta tensión donde se debe propiciar la búsqueda estética de los alumnos.

Al mismo tiempo la música popular circula en circuitos vinculados a géneros o no géneros que establecen diversas pautas de profesionalización.

Será necesario entonces, aportar herramientas a los alumnos que les permitan desenvolverse en distintos escenarios. En este sentido, el músico debería conocer las distintas formas de circulación de los géneros, sus pautas de profesionalización, sus mecanismos de producción discográfica y de ejecución en vivo, como así también los medios y mecanismos que son plausibles de ser problematizados a favor de sus propias búsquedas estéticas y del respeto al trabajo como músico.

Finalmente, la formación en competencias productivas de la música popular no puede desvincularse de los estudios musicológicos sobre ella. Mucho ya se a escrito y mucho mas queda por dar cuenta. En nuestro país, tenemos grandes vacíos que precisan de un análisis musicológico que permita conocer en profundidad esta música que nos involucra a todos.

Es preciso construir teoría que de cuenta de aspectos particulares de la música popular, construir historia, análisis y metodologías de enseñanza específicas. Pero tan importante como el crecimiento de estas producciones y masas críticas es la integración entre ellas.

## Bibliografía

Aharonian, C. 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.

Eco, H. 1979 (Italia) 1993 (3ª edición cast.) Lector in fábula. Lumen, Barcelona.

Fabbri F. 1981 "A theory of musical genres: two applications". Popular Music Perspectives (ed. D. Horn and P. Tagg;, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-81)

González, J. P. 2002 "Análisis en música popular revisitado: de la autonomía a la convergencia", trabajo presentado en el IV Congreso de la IASPM, México, Abril 2002

Madoery, D. 2000 "Los procedimientos de producción musical en Música Popular" Revista del Instituto Superior de Música de la U.N.L. Nro. 7



----- 2001 "Los Puntos de partida en la composición y el arreglo" publicado en

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html>

Negus, Keiht, 1999 – 2005 (trad. en cast.) Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales, Paidós, Barcelona.

Sánchez, O. 2001 "Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la semiótica de la cultura" publicado en:

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html>

Tagg, Ph. 1982. "Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice." Popular Music 2.

### Currículum abreviado:

Es Profesor en Composición y Dirección Orquestal egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente es Maestrando de la 3era. cohorte de la Maestría en Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo. Es Profesor Titular de la cátedra "Folklore Musical Argentino", perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. También es Profesor titular de las asignaturas "Apreciación Musical" y "Coordinación de Conjuntos Vocales e Instrumentales" en la Escuela de Arte de Berisso. (en Licencia). Actualmente es asesor en la Comisión de Asuntos técnicos - pedagógicos del Consejo General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, donde trabaja desde el año 1997. Como investigador trabaja desde el año 96 en proyectos relacionados a la Música popular. Forma parte de la IASPM – AL (Asociación Internacional para el Estudio de Música Popular, Rama Latinoamericana) y ha presentado trabajos en los congresos organizados por la Asociación en Bogotá (2000), Mexico (2002) y Buenos Aires (2006). También forma parte de la Asociación Argentina de Musicología, y ha presentado trabajos en congresos de Buenos Aires (1998, 1999, 2002) y Mendoza (2004). Actualmente se encuentra trabajando en una publicación sobre los Géneros Folklóricos de Argentina y en un proyecto que intenta abordar la producción musical de Charly García. Como músico se ha desempeñado como compositor y arreglador. En la actualidad se dedica a la composición de música incidental para teatro y danza