

DANDO VUELTA LA *VERSIÓN*

LA CIRCULARIDAD DEL PROCESO CREATIVO EN LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA POPULAR

DELVING INTO THE VERSION

THE CIRCULARITY OF THE CREATIVE PROCESS IN THE TEACHING OF POPULAR MUSIC

Alejandro Polemann | alejandropolemann@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

En el estudio de los procesos creativos de la música popular en situaciones de enseñanza-aprendizaje institucionalizadas se advierte la necesidad de establecer una tipificación y diferenciación que favorezca la eficacia de las acciones didácticas. Términos como tema, composición, arreglo, interpretación y versión son de uso habitual en el marco de las clases, pero sus significaciones en cuanto a los objetos y procesos que involucran no se enmarcan en convenciones que permitan su clara individualización. En este trabajo desarrollamos una propuesta para la consideración de estos materiales y momentos de la producción musical que establece una distinción de los estadios parciales del proceso creativo y la circularidad en sus modos de articulación.

PALABRAS CLAVE

Versión; música popular; enseñanza; arreglo; interpretación

ABSTRACT

In the study of the creative processes of popular music in institutionalized teaching-learning situations, the need to establish a classification and differentiation that favors the effectiveness of didactic actions is noted. Terms such as theme, composition, arrangement, interpretation and version are commonly used in the framework of classes, but their meanings in terms of the objects and processes they involve are not framed in conventions that allow their clear individualization. In this work we develop a proposal for the consideration of these materials and moments of musical production that establishes a distinction of the partial stages of the creative process and the circularity in its modes of articulation.

KEYWORDS

Version; popular music; teaching; arrangement; interpretation

En este artículo nos proponemos relacionar algunas categorías en torno a los procesos y momentos de producción de la música popular vinculados a las instancias de enseñanza-aprendizaje. Además de la revisión y actualización de fuentes y citas, la singularidad de este trabajo radica en la articulación de conceptos y categorías que fueran presentados de manera separada. Representa una síntesis de ideas desarrolladas en la tesis doctoral *La guitarra en el tango rioplatense: recursos de acompañamiento al canto. Propuestas de análisis, categorías y conceptos como soporte para su enseñanza* (Polemann, 2023).

¿ARREGLO O VERSIÓN?

En las instancias de realización y de enseñanza de la música popular se ponen en juego determinados procedimientos que pueden ser individualizados en diferentes momentos de la producción musical durante los cuales se hace uso de algunos términos, para identificar los materiales y/o acciones, con significados confusos y, a veces, contradictorios. En trabajos anteriores, y en relación con los planes de estudio y la práctica de la enseñanza en las carreras de música popular, señalamos que «palabras como género, tema, arreglo, versión e interpretación son frecuentes, pero su uso y su significado pedagógico poseen diversas posibilidades que aún no han sido estudiadas en profundidad» (Polemann, 2015, p. 34). A su vez, consideramos que este conflicto de términos y materiales se extiende a la práctica musical por fuera de los ámbitos de formación institucionalizada cuando, por ejemplo, los términos *arreglo* y *versión* se utilizan como sinónimos. En el marco de los estudios musicales en los que se problematizan estos conceptos también se presenta cierta indiferenciación. Veamos algunas propuestas al respecto.

Diego Madoery (2000) en su artículo *El arreglo en la música popular* propone categorías y conceptos para la consideración de los procedimientos y momentos que se realizan y transitan en la producción de la música popular. Inicialmente, no diferencia sustancialmente *arreglo* de *versión* cuando dice que «se hará referencia a este procedimiento en forma indistinta como *versión* o *arreglo*. Es claro que los dos términos se refieren a lo mismo, pero con matices» (p. 90). Estos matices los expresa también en un artículo posterior en el que señala que «si bien el “arreglo” y la “versión” pueden considerarse sinónimos, el “arreglo” se refiere principalmente al procedimiento y la “versión” al producto» (Madoery, 2007, p. 6). A partir de estas concepciones podemos señalar que, en las músicas populares en las que la tradición de lectoescritura se encuentra presente como moneda corriente, el *arreglo* escrito también es un producto concreto, un resultado de ese procedimiento que implicaría *hacer el arreglo*. Entonces, creemos que esa distinción que propone Madoery no termina de aclarar el problema.

Coriún Aharonián (1990) advertía que la musicología «no ha definido hasta ahora un tercer estadio intermedio entre la composición y la interpretación que proponemos denominar *versión*, estadio en que se modifica en grado sumo la composición original sin que el consumidor deje de reconocerla» (s. p.). En trabajos posteriores se refiere a

versión como el «estadio medio entre composición original y mera interpretación que existe en mesomúsica» (Aharonián, 2007, p. 127)¹.

De alguna manera, Aharonián y Madoery coinciden en que hay una acepción casi indiferenciada de los términos. Nosotros sostenemos que existe una diferencia mayor y que los conceptos merecen una diferenciación sustancial. Pero para dar cuenta de esta diferencia es necesario identificar algunos materiales anteriores, dentro de las instancias de producción, referidos a la *composición* y otros, quizás, posteriores vinculados con la *interpretación*.

La discusión acerca de cuál es el tema, es decir, cuál es el material que responde a lo que en la música académica identificamos como la *composición*, también se problematiza en el marco del análisis de la música popular. Aharonián (2000) observa que «en la música culta, existen dos niveles en la comunicación del pensamiento compositivo al escucha: el de la *composición* y el de la *interpretación*» (p. 5) y más adelante agrega que en la música popular «a estos dos niveles se agrega un tercero: el que podemos llamar de la *versión* a falta de un término mejor» (p. 5). Además de señalar que utiliza en este caso el término *versión* a falta de otro más adecuado, observamos que a partir de la enunciación de estos materiales –en la secuencia de propuesta por el autor: *composición-versión-interpretación*– se plantean varios interrogantes. Por un lado, si la *composición* es un nivel del mismo orden para la música académica y para la música popular y, por otro, si la *versión* es algo que, simplemente, se agrega. No estamos suponiendo que el autor lo plantea de este modo excesivamente simplificado, pero sí consideramos su enunciado para hacernos estas preguntas que forman parte del problema.

Madoery (2000) señala en su artículo que «el tema correspondería a aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presenta de otra manera» (p. 91) Desde esta perspectiva, es central el papel que adquieren las personas que escuchan y que identifican tal o cual música. Desde la configuración musical sugiere que «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» (p. 91) De esta manera, pone el foco principalmente en los rasgos figurativos del material, dejando en un plano secundario las configuraciones texturales de acompañamiento. Esta idea es reforzada más adelante al señalar que «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» (p. 91). Como veremos más adelante, además de la necesidad de reconocimiento del tema y de sus características estructurales creemos que la presentación de esos materiales se encuentra necesariamente articulada con las instancias de arreglo e interpretación que le dan sentido a la *versión*.

1 En los años sesenta, Carlos Vega (1965) acuñó el término *mesomúsica* para nombrar a esa música de todos, diferenciándola de la folclórica y la académica y rastreando sus orígenes incluso hasta ciertas obras de compositores académicos de siglos anteriores.

Rubén López Cano (2011) estudia la versión en la música popular urbana. Su trabajo se orienta a establecer tipos de versiones en vinculación con un posible original de las obras consideradas. Señala que «una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya haya sido interpretado y/o grabado con anterioridad» (p. 58). De esta manera cada nueva grabación o presentación en vivo de una obra representa una nueva versión que contiene, necesariamente para nosotros, un nuevo arreglo y una interpretación particular. A su vez, esta perspectiva incorpora la dimensión performática que puede contener una nueva versión musical.

Richard Bauman (1992) hace un aporte particularmente adecuado para pensar el hecho musical cuando señala que «una actuación (performance) neutral de un texto recibido y autorizado es una ficción idealista; la actuación siempre manifiesta una dimensión emergente, así que nunca dos performances son exactamente iguales» (p. 42). Desde esta perspectiva podría establecerse una analogía entre *performance* y *versión* en cuanto a la singularidad contenida en cada realización. También nos recuerda que no existe la actuación —ejecución— neutral de un texto, que en nuestra disciplina estaría representado por la partitura, cuya información necesariamente se redimensiona en la acción interpretativa musical.

LA SUMA DE LAS PARTES

En esta tarea de identificación de momentos y materiales, resulta necesario advertir sintéticamente los elementos que se ponen en juego en el devenir de la música. Para Daniel Belinche y María Elena Larregle (2006)

la música se organiza a partir de juntar o separar sonidos dando lugar a unidades mayores que a su vez se encadenan y asumen funciones en el interior del discurso. Esas relaciones son temporales (ritmo) y espaciales (textura). Ambas integran una red temporoespacial que fija sus contornos en un transcurrir permanente (forma) y es portadora de información subjetiva y cultural (p. 47).

Esta sintética y compleja propuesta en torno a la organización de la música pone de manifiesto, una vez más, que la información que deviene en comunicación se establece a partir de un entramado cultural subjetivo, interpretable. A su vez, establece con claridad cierta nomenclatura para identificar los espacios o, como preferimos llamarlos, dominios² de la música. En virtud de las acepciones posibles, entendemos que el término *dominio* es particularmente adecuado ya que «permite identificar y diferenciar a la forma, el ritmo y la textura como espacios de influencia, con sus respectivas vinculaciones, donde los elementos de la música, como la altura, la duración, la intensidad y el timbre, se comportan o se agrupan de una manera particular» (Polemenn, 2011, p. 66).

En la mayoría de las músicas populares, las construcciones formales se encuentran acotadas a algunas de las formas habituales de las danzas y canciones de la música popular occidental tonal que, sin ánimos de subestimar sus posibilidades estéticas, se reducen a algunas pocas posibilidades. En este trabajo, nos interesa especialmente

² Dominio entendido como área, campo, esfera, terreno, sector, etc.

la forma que adoptan las versiones, contenidas en las grabaciones o presentadas en vivo y, como veremos más adelante, cómo se ponen en juego los recursos de acompañamiento a lo largo de ellas.

Por otra parte, el entramado textural adquiere gran importancia en el marco del arreglo en la música popular. El análisis de la textura reviste gran complejidad en parte porque los desarrollos teóricos, categorías, términos e instrumentos devienen de otras músicas. Esta distinción no pretende separar ni compartimentar a las distintas músicas. De hecho, en este trabajo intentamos encontrar las intersecciones teóricas que pudieran generar un intercambio virtuoso. En el artículo *La consideración de la textura en la enseñanza de la música popular* (Gascón & Polemann, 2022) proponemos un detallado recorrido bibliográfico y conceptual sobre la temática, advirtiendo continuidades y rupturas de los diferentes enfoques. La mayor vacancia se encuentra en torno a los abordajes específicos sobre música popular y, aún dentro de ellos, la fuerte preeminencia de una mirada sobre los comportamientos de las alturas en detrimento del ritmo y el timbre para advertir las relaciones estructurales.

Identificar la complejidad de relaciones que se ponen en juego en la simultaneidad de la música permite superar los abordajes tradicionales en los que, esquemáticamente, se caracteriza a la textura como monodía, homofonía, polifonía, etcétera. Pablo Fessel (1996) desarrolla una propuesta superadora de estas categorías al identificar ciertos rasgos texturales que dan lugar a diversas *Configuraciones Texturales* (CTs). Los que toma en consideración el autor son la presencia o no de planos autónomos en la simultaneidad —que en un artículo posterior denomina estratos (Fessel, 2000)—, la presencia o ausencia de homogeneidad entre dichos planos, la constitución o no de dichos planos como voces —linealidad—, la presencia o no de coincidencia acentual entre los planos y, por último, la divergencia o no entre los puntos de ataque de los sonidos pertenecientes a cada uno de los planos o estratos. El autor sugiere que es posible identificar una configuración textural global que puede contener *configuraciones texturales parciales* (Fessel, 1996). Señalamos con Gascón que «esta distinción podría ser de gran utilidad para poder establecer diferentes niveles de agregación en el análisis de la textura» (Gascón & Polemann, 2022, p. 7) en la música popular.

Entre los abordajes más tradicionales —y estéticamente distantes— vale la pena remitirse al texto en el que Arnold Schoenberg [1965] (2004) analiza el acompañamiento. Un primer aspecto para destacar es la mirada amplia que tiene el autor sobre el acompañamiento ya que incluye planos o estratos texturales como contramelodías, líneas melódicas de bajo y ostinatos. Es decir, se concibe al acompañamiento como todo aquello que no es el tema, que en nuestro caso sería la melodía principal de la canción o la danza. También señala que «el acompañamiento no debe ser una mera adición. Debe ser tan fundacional como sea posible [...] Debe revelar la armonía inherente en el tema, y producir un movimiento unificador. Debe satisfacer las necesidades y explotar los recursos del instrumento (o grupo de instrumentos)» (Schoenberg, [1965] 2004, p. 101). Esta idea nos permite reforzar la puesta en valor de este estrato de la textura, advertir su articulación y funcionalidad con relación al canto y a la danza. También afirma que «los cambios de carácter o construcción, o el incremento del número de armonías, pueden justificar o incluso

requerir una modificación del acompañamiento» (Schoenberg, [1965] 2004, p. 107). Esta concepción, extrapolada a nuestro objeto de estudio, resulta especialmente útil para comprender la articulación de los diferentes recursos de acompañamiento rítmicos, armónicos o incluso melódicos, dando cuenta cómo se interrelacionan permanentemente.

Vinculando así los distintos abordajes, podemos señalar que es posible identificar en gran cantidad de versiones de la música popular una primera configuración textural global que posee dos estratos: la melodía principal —que generalmente remite al tema— y el acompañamiento. Entre esos dos estratos texturales existen interrelaciones recíprocas que se definen por ciertos eventos musicales que pueden ser explicados y/o explicitados individualmente o desde uno u otro estrato, es decir, desde la melodía principal hacia el acompañamiento o viceversa. Para Belinche y Larregle (2001) «la melodía es una configuración textural destacada y de mayor relevancia en la percepción» (p. 65). En esta afirmación —que compartimos— radica muchas veces la dificultad de focalizar la mirada en situación inversa, es decir desde el acompañamiento hacia la figura de la melodía principal. A su vez, este acompañamiento contiene configuraciones texturales parciales sobre las que nos parece necesario establecer algunas categorías en sus modos de organización.

EL FONDO DE LA CUESTIÓN

En el plano —o estrato— del acompañamiento, además de la identificación puntual de los recursos individuales —como ritmos característicos, acordes habituales, enlaces típicos, conducción de voces, etc.— una de las grandes dificultades en la conformación de la sonoridad tiene que ver con la articulación de los elementos. En qué momento del arreglo se utiliza un recurso de acompañamiento específico, con qué frecuencia, antes o después de qué otro recurso, etcétera, son preguntas muy significativas para definir características de género y estilo.

En el tango, por ejemplo, el acompañamiento cumple el rol de sostén de una base rítmica vinculada con un origen danzable —aun cuando no se bailen todas las producciones— que es identitaria del género y que, según sus características, permite la distinción entre las distintas épocas y estilos. En los conjuntos de tango que incluyen a la guitarra como instrumento, desde las primeras orquestas típicas criollas de principios del siglo veinte hasta los conjuntos que incluyen varias guitarras de los años setenta, la función prioritaria, aunque no excluyente, es la de sostener el acompañamiento. En las orquestas típicas sin guitarras, la síntesis de estos acompañamientos es realizada por varios y diferentes instrumentos, aunque prioritariamente está definida por el contrabajo, el piano y el bandoneón. Esas configuraciones de acompañamientos, en gran parte de la historia del tango, tienden a ser sintéticamente homorrítmicas —como marcatos, pesantes, síncopas, etc.— es decir que coinciden en la duración y acentuación. En otras épocas y estilos se construyen combinaciones polirrítmicas que pueden ser identificadas como en bloque —como el 3-3-2 en el registro agudo y el 4 en el bajo—, aun cuando también podrían considerarse como diferentes estratos texturales al interior de la configuración.

En estos recursos preponderantemente rítmicos y su articulación con la forma musical es posible encontrar diferentes grados de recurrencia en la utilización de algunos esquemas a lo largo de las versiones. En este sentido se advierte un elemento organizador sobre el que se construye la sonoridad de referencia. Si bien en cada época la combinación rítmica es diferente, la función observada es la misma: estructurar el devenir rítmico delimitando la regularidad y, consecuentemente, los grados de desvío. Estos materiales sostienen la textura a través de un movimiento constante, ya que proveen la base rítmica de acentuación y articulación que, junto con los recursos armónicos y melódicos, definen al acompañamiento. Es posible señalar que se perciben como fondo, que subyacen la textura total generando una suerte de expectativa de regreso, una necesidad de volver a ellos cuando son interrumpidos por algún otro material de variación, corte o detención. Se podría establecer en este sentido una analogía con el caminar de la danza del tango, que siempre está presente y vuelve luego de la realización de distintas figuras y detenciones.³ A partir de estas consideraciones, proponemos algunas categorías para identificar estos materiales que se presentan en los acompañamientos a lo largo de las versiones.

Así, consideramos como estructurantes a los patrones, modelos o esquemas rítmicos de acompañamiento que poseen un importante grado de permanencia a lo largo de las versiones y que, a través de esa alta recurrencia en su utilización, caracterizan una sonoridad que bien puede establecerse como identitaria de una época o de un estilo.

Complementariamente, identificamos otros ritmos de acompañamiento como *itinerantes*, por el hecho de que se utilizan en variados y diferentes momentos de las versiones —lo que no significa en cualquier momento— durante algunos pocos compases y que operan como elementos de ruptura de la regularidad. Estos ritmos proponen diversos grados de desviación de la estructura periódica. Los modos de aparición y utilización no son anárquicos, son numerosos y complejos y poseen una gran cantidad de combinaciones articuladas con los demás recursos —armónicos, melódicos y texturales—.

Finalmente, algunos ritmos pueden ser definidos como *obligados* ya que son utilizados en momentos precisos de las versiones y para una necesidad formal en particular. Los ejemplos más claros son los cierres entre partes y frases y los finales, tan importantes para los géneros y estilos. El término propuesto, como así también los anteriores, debe ser considerado y utilizado con flexibilidad. Es claro para cualquier artista que las obligaciones no existen en el marco de un trabajo creativo, que siempre son elecciones y decisiones estéticas. Por ello, se propone abandonar cualquier intento de discusión estricta en la acepción de cualquiera de estos términos y, simplemente, otorgarles el sentido y uso que tienen en el contexto de este trabajo.

Las categorías estructurante, itinerante y obligado, representan una cualidad y una función de cada ritmo de acompañamiento definida por la frecuencia y el lugar de utilización formal. La identificación de la función en cada caso es fundamental para dar cuenta de los modos de organización de los acompañamientos y también de cómo un mismo esquema rítmico de acompañamiento va modificando su función a lo largo de

³ La función danzable de este género es inseparable de su música por lo que resulta casi imposible no establecer vinculaciones con los movimientos de los cuerpos durante el baile.

la historia. En el caso del tango, por ejemplo, es posible advertir cómo algunos tipos de acompañamiento que en determinada época tenían una función itinerante se fueron «transformando» luego en estructurantes, generalmente en el transcurso de una época posterior. El caso más claro en este sentido es el acompañamiento de síncopa, que es utilizado de manera muy esporádica en los acompañamientos de las primeras décadas del tango, con una función claramente itinerante, y en los años sesenta ya se presenta con mucha frecuencia «compitiendo» en su rol estructurante con el marcato.⁴

NO HAY MÚSICA SIN INTERPRETACIÓN

La interpretación musical representa otra de las instancias y de los materiales centrales para la construcción de la versión. Dino Saluzzi (2010) señala que «la interpretación es muy importante, y no se piensa en ella suficientemente. La música no existe sin la interpretación» (Fischerman, 2010). Volviendo al esquema de Aharonián (2000), al final del proceso siempre pareciera estar presente la instancia de la interpretación sin la cual no habría música. En este punto es importante no perder de vista que en algunos casos de música popular electrónica —como también en la música electroacústica culta— esta aseveración podría ser inapropiada. Pero volviendo a la música ejecutada por personas, definimos en trabajos anteriores a la interpretación musical como «esa acción compleja que supone la ejecución del instrumento a través de gran cantidad de habilidades motrices puestas al servicio de la manifestación de ideas expresivas» (Polemann, 2013b, p. 97-98).

En la interpretación musical se toman gran cantidad de decisiones y se realizan numerosas acciones que son privativas de este estadio o momento de la producción musical. Es cierto que en algunas músicas populares donde los arreglos son escritos meticulosamente con indicaciones expresivas podría decirse que hay una parte de la interpretación que ya está definida en el arreglo. Aun así, la función del instrumentista es la de, justamente, interpretar esos signos, esas indicaciones, para transformarlos en combinaciones particulares de sonidos que terminan de dar sentido a la obra que se está tocando. Y no son otras que las variables propias de la producción de los sonidos las que se ponen en juego en este acto, como:

- la regulación del volumen, a través de los matices y las dinámicas;
- la articulación de los sonidos, de ligado a staccato, pasando por todas sus posibilidades intermedias y combinaciones;
- la utilización del timbre, de manera acústica o electrónica;
- la variabilidad del ritmo, a través de la fluctuación o precisión del tempo y la alternancia de la acentuación;
- y el contraste con los diferentes planos de la textura.

⁴ Para profundizar sobre esta temática consultar la tesis doctoral en Artes de Alejandro Polemann, *La guitarra en el tango rioplatense: recursos de acompañamiento al canto. Propuestas de análisis, categorías y conceptos como soporte para su enseñanza* (2023).

No obstante, y como señalamos anteriormente, «la interpretación en música no se resume en la apropiación de los recursos referidos sino en la utilización de los mismos subordinados a las necesidades expresivas» (Belinche & Larregle, 2006, p. 113). La pregunta central en la música popular es de qué manera las necesidades expresivas del intérprete coinciden con las convenciones del género o, dicho de otro modo, cómo dialogan con él. Como señala Octavio Sánchez (2000):

cuando se compone, interpreta o improvisa, el punto de partida es este objeto proveedor de los distintos elementos que determinan al género en cuestión y que son los parámetros con los que juega el artista, desde el más tradicionalista [...] hasta el más innovador (p. 8).

Y aquí aparece una vez más en escena el género como elemento organizador ya que en alguna medida es lo que contiene la información necesaria para determinar qué elementos son más adecuados con relación a cierta tradición de usos habituales. Pero, como señala Ana María Ochoa (2003), «se ha hecho cada vez más claro que las categorías genéricas no son evidentes ni naturales» (p. 88). Entonces será necesario buscar en profundidad los rasgos sobresalientes que permitan diferenciar los recursos interpretativos más apropiados para cada danza o canción, considerando un amplio abanico de estéticas y estilos sin caer en patrones anclados en ciertos esencialismos tradicionalistas. Reforzamos así la idea de que «la interpretación es la ejecución + el sentido y este sentido representa una construcción que incluye el análisis musical pero también la consideración del marco cultural sobre el que se está trabajando» (Polemenn, 2013a, p. 5).

LA CIRCULARIDAD

En la redacción propuesta en el artículo *La versión en la música popular* (Polemenn, 2013b) definimos la versión como «el resultado de un tránsito del tema a través del arreglo y la interpretación, siendo el género un marco organizador de los procedimientos y decisiones que se llevan adelante en cada una de estas instancias» (p. 100). Incluso llegamos a plantear como una suerte de adición: «el tema + el arreglo + la interpretación» (p. 100). Ya en esa premisa, reforzamos la idea de que «arreglo y versión, lejos de ser sinónimos, representan objetos y momentos distintos» (p. 100). A modo de comprobación de esas afirmaciones, presentamos en su momento un análisis de diferentes versiones del tango *Mano a mano* (Celedonio Flores, Carlos Gardel y José Razzano) desde la icónica primera versión de Carlos Gardel de 1923 hasta la de Caetano Veloso de 1990. Como señalaba Aharonián (1990), no dejamos de reconocer que en todos los casos se trata del mismo tango, pero las versiones son claramente diferentes, al punto de poner en crisis al género, como en la versión de Veloso, y, consecuentemente los arreglos y los recursos interpretativos de cada una son distintos.

En los últimos años hemos podido llevar adelante interesantes discusiones con colegas en congresos, jornadas y simposios de la especialidad. A través de ellas, pudimos enriquecer, repensar y replantear algunas ideas que presentamos en 2013. De entre los aportes más significativos, destacamos los intercambios con el colega Aníbal Colli (2016) quien, en referencia al artículo *La versión en la música popular* (Polemenn, 2013b), propone:

es interesante observar cómo esta última instancia en la construcción de la versión que es la interpretación, puede funcionar en sentido inverso, como motor de nuevos arreglos y nuevos temas que reformulan el género. [...] Nuevamente esta concepción tropieza con el problema de definir las fronteras entre compositor, arreglador y ejecutante, cuando en la música popular todos estos roles interactúan permanentemente, muchas veces en la misma persona o en el mismo grupo (p. 165).

Acordamos con las observaciones de Colli que nos obligan a seguir pensando una concepción superadora en cuanto a cómo se dan estos procesos creativos de una manera tan dinámica. En este sentido, el arreglo puede referir a un procedimiento, de *hacer el arreglo*, que incluye las instancias como disponer la instrumentación y establecer la forma y las texturas. Una vez realizado, es un producto que puede o no ser fijado en una partitura y que, como indica Colli, puede ser modificado a través de la interpretación.

A partir de este y otros aportes, redefinimos nuestra idea original a través del gráfico de la Figura 1. que da cuenta de una suerte de *circularidad* del proceso en el que los recorridos son diversos y hasta pueden impactar en una reformulación del género. A la vez, la propuesta advierte procedimientos o instancias, pero no necesariamente personas que cumplan un rol o función exclusiva. Aunque en varias músicas populares —como en el tango, desde la segunda guardia en adelante— podemos identificar roles bien diferenciados y personas diferentes para el trabajo autoral, compositivo, arreglístico e interpretativo, no es nuestra intención encasillar rígidamente estos momentos de la producción.

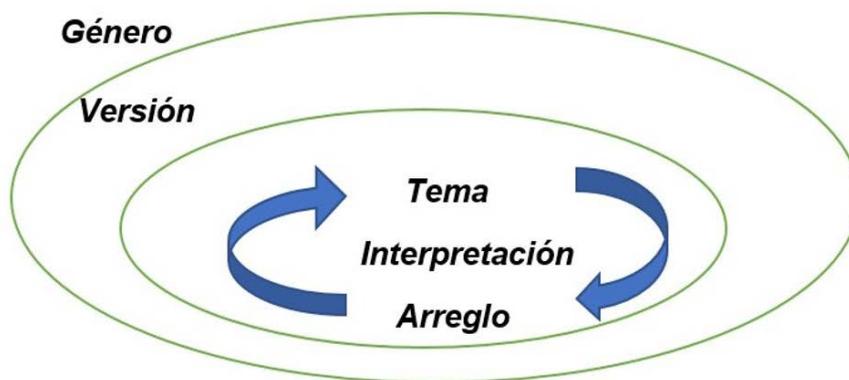


Figura 1. La circularidad en la versión, Alejandro Polemann

Así, cada una de las músicas que escuchamos o producimos pueden identificarse como una versión que puede considerarse como el resultado de un proceso circular entre el tema, el arreglo y la interpretación. El género, en todas sus dimensiones, opera como un marco «regulador» de los procedimientos y decisiones que se llevan adelante en cada una de estas instancias, ya sea para seguir sus cánones o para romperlos. Por supuesto que el tema, una vez consumado y concretado en un material reconocible más allá de las versiones, no se modificaría en cuanto a sus materiales estructurales. Pero al considerar la instancia de creación en la música popular como algo dinámico, como un proceso de composición que incluye probar tocando, esta circularidad se

convierte también en una dimensión del proceso compositivo. El gráfico representa entonces un posible boceto que puede resultar útil para identificar, diferenciar y, a su vez, señalar la permanente articulación entre los momentos de la producción musical. Es una puerta de entrada al análisis de la producción musical que, en el espacio de enseñanza-aprendizaje, puede representar una herramienta para orientar el trabajo del estudiante y del docente en la búsqueda de ideas y solución de dificultades para el desarrollo de diferentes canales expresivos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En el marco de las instituciones, las instancias de producción y análisis musical necesitan ser mediadas por instrumentos de referencia más sólidos. La mera escucha sin una estrategia que pondere y organice los aspectos más relevantes a ser aprendidos no resulta suficiente a los efectos de generar un verdadero aprendizaje. Gran parte de los recorridos didácticos utilizados en las clases provienen de procesos previos de investigaciones formales o informales. Y cuando esas investigaciones se abordan desde un perfil de artista-docente-investigador los resultados pueden contener una singularidad vinculada a ese entramado.

Es necesario desarrollar una forma de enseñar y de aprender que supere la idea de transmisión de «secretos» o la mera copia de los yeites puntuales, que se encuentre sostenida por una posible forma de comprender la articulación de los recursos, sus elementos, sus variantes, y las posibilidades de equilibrio y de ruptura. Y que a partir de esta impronta se abra el recorrido para establecer nuevas formas de articular los materiales, que también vayan más allá de la incorporación de un elemento específico, de algún guiño a otro género o de la yuxtaposición rústica, que, en definitiva, posibiliten un nuevo desarrollo estético.

Creemos que, una vez internalizados los conceptos y las categorías propuestos, es posible poner en funcionamiento una estructura didáctica sólida, aunque flexible, que pueda reconocer cada momento de la producción musical y la potencial funcionalidad de los materiales en pos de un recorrido pertinente para el objetivo estético y formativo.

Esto podría suceder si en el marco de una clase en la que se está guiando la elaboración de una versión se puede identificar claramente la instancia en la que se encuentra el trabajo ya sea en el proceso del arreglo o en de la interpretación de un arreglo ya establecido, al menos en sus materiales principales. También, si en ese momento de la práctica musical es pertinente proponer la utilización de un determinado tipo de acompañamiento estructurante, porque aún se está definiendo la estructura básica del arreglo, o se advierte la necesidad de probar la incorporación de recursos itinerantes que oficien de contraste y corte de la regularidad, o se estima que es momento de indicar la utilización de un material obligado, porque el estilo así lo requiere. Según la experiencia acumulada en la docencia y en el género, estas categorías y conceptos podrán ser más o menos explícitas y se sintetizarán en una serie coherente de acciones. La propuesta consiste en tener una estructura superadora que contenga cada indicación particular entendiendo que, de ese modo, la enseñanza y el aprendizaje se producen de una forma más adecuada y favorecen la creación de nuevas músicas.

REFERENCIAS

- Aharonián, C. (septiembre de 1990). *Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica*. Presentado en V Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, Argentina.
- Aharonián, C. (agosto de 2000). *Músicas Populares y Educación en América Latina*. Presentado en III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL) Bogotá, Colombia. <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/>
- Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Universidad de la República.
- Bauman, R. (1992). Performance. En *Folklore, cultural performances, and popular entertainments. A Communications* [Folklore, performances culturales y espectáculos populares]. Centered Handbook, Richard Bauman editor, New York- Oxford. Oxford University Press,; 41-49. Traducción: Cecilia Benedetti y Carolina Crespo, grupo de investigación del proyecto UBACYT "Folclore en las grandes ciudades", Buenos Aires, 2004.
- Belinche, D. y Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Colli, A. (2016). El piano en la música cubana: desarrollo rítmico del son a la timba. En S. Romé (Comp.) *I Congreso Internacional de Música Popular: epistemología, didáctica y producción*. (pp. 161-180) Facultad de Bellas Artes, UNLP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/76778>
- Fessel, P. (2000). Condiciones de linealidad en la música tonal. *Arte e Investigación* (4), 84-89.
- Fessel, P. [1996] (2005). Hacia Una Caracterización Formal del Concepto de Textura. *Revista del ISM*, 1(5), 75-93. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i5.514>
- Fischerman, D (6 de junio de 2010). La música no existe sin la interpretación. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-18205-2010-06-06.html>
- Gascón, J. y Polemann, A. (septiembre de 2022). *La consideración de la textura en la enseñanza de la música popular*. Presentado en 10º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP) 2022, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/148632>
- López Cano, R. (2011). Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Revista Consensus* (16), 57-82.
- Madoery, D. (2000). El arreglo en la música popular. *Revista Arte e Investigación* 4(4), 90-95.
- Madoery, D. (mayo de 2007). Género-tema-arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular. Presentado en I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular de la Universidad de Villa María, Villa María, Argentina.

Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Grupo Editorial Norma.

Polemann, A. (2023). *La guitarra en el tango rioplatense: recursos de acompañamiento al canto. Propuestas de análisis, categorías y conceptos como soporte para su enseñanza*. [Tesis de doctorado] Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. <https://doi.org/10.35537/10915/166525>

Polemann, A. (2011). *La clase de instrumento. Un espacio para la producción de sentido*. *Revista Clang* (3), 65-71. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49599>

Polemann, A. (julio de 2013a). *La interpretación musical en la construcción de la versión en la música popular*. Presentado en X Reunión de Antropología del Mercosur, Córdoba, Argentina.

Polemann, A. (2013b). *La versión en la música popular*. *Revista Arte e Investigación* (9), 95-101. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39580>

Polemann, A. (2015). *La construcción de la versión en la música popular. Un abordaje didáctico*. En *Música Popular. Epistemología y didáctica en la música Latinoamericana*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Schoenberg, A. [1965] (2004). *Fundamentos de la composición Musical*. Real Musical.

Vega, C. [1965]. *Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos*. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* (3) (1979). Repositorio UCA. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/995/1/mesomusica-ensayo-musica-todos.pdf>