

EL ARREGLADOR Y OTRAS FIGURAS META - AUTORALES EN LA MÚSICA¹

Fernando Lerman

Palabras clave: arreglo musical – orquestación – adaptación – versión

Resumen

En el presente trabajo se analizan la figura del arreglador (música popular) y del adaptador y/o orquestador (música académica), a efectos de definir el rol que desempeñan en la creación de una obra musical. En la sección central se citan ejemplos históricos que describen este tipo de operatorias. Luego se presentan tres casos que denotan distinto grado de intervención sobre la obra fuente. El cuadro final propone una terminología para aplicar con su correspondiente explicación.

Key words: musical arrangement – orchestration – adaptation - version

Abstract

This article analyses the music arranger figure (popular music) as well as the adaptor and/or the orchestrator (academic music), in order to define the role they play in the creation of a piece of music. Some historical examples that describe this type of operation are quoted in the central section of this essay. Later you will find three cases that show a different degree of intervention in the source work. The last box suggests some terminology to apply with its corresponding explanation.

¹ El presente trabajo fue realizado en el marco del proyecto de investigación *La autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras meta*, Dirección: Daniela Koldobsky (UNA)

Introducción

El quehacer musical tiene dos figuras fundamentales siempre presentes: el intérprete y el compositor. Sin embargo el arreglador en la música popular y el adaptador y/o orquestador en la música académica, cumplen roles fundamentales en la creación de una obra musical. Para el presente artículo, nos proponemos analizar la figura del arreglador musical a fin de jerarquizarla, considerando que su rol es tan autoral como el del intérprete y el compositor.

Las obras musicales son materia artístico-sonora pasible de permanentes modificaciones realizadas por los propios primeros compositores y sucesivos arregladores, adaptadores, armonizadores, versionistas e intérpretes. La interpretación es, en sí misma, una lectura hermenéutica del texto musical.

Dado que los soportes físicos de lo musical han sido muchos y variados (discos de todos los materiales y tamaños, cintas y archivos digitales de las más diversas calidades), cabe aclarar que una partitura es sólo el plano en papel de una obra musical y que la grabación de audio es un registro de una de las indeterminadas posibilidades que ese plano ofrece. Las artes productoras de objetos son más tangibles y menos cambiantes que las artes performáticas. Si bien hay condiciones físicas que lo hacen mudar, un cuadro es ese objeto que así quedo consolidado, la música mutará cada vez que sea tocada o grabada.

En el presente trabajo se analizarán tres obras musicales, con el fin de señalar y clasificar las acciones que producen arregladores, orquestadores, adaptadores e intérpretes.

Dado que la interpretación de un texto musical nunca es definitiva, muchas son las razones que motivan intervenciones del compositor original o de nuevos actores. Pueden cambiar la disponibilidad de músicos, los orgánicos de las orquestas, la construcción de los instrumentos, los instrumentos mismos. De este modo los compositores, los arregladores y/o orquestadores, se ven obligados a adaptar la música, a repensarla, a reescribirla.

También un músico puede realizar una apropiación de otro compositor. El grado de respeto o transgresión que haga de la partitura original determinará si está haciendo una nueva obra basada en la preexistente o realizando una nueva versión del original. A efectos de investigar sobre un estilo o corriente compositiva, un compositor puede intervenir en el trabajo de otro para desarrollar su propio proceso de creación personal. Para comenzar, podríamos decir que la más usual de las adaptaciones es la orquestación de una partitura para el piano (ej. *Cuadros de una exposición* de M.

Musorsky orquestado por M. Ravel) o la reducción al piano de música orquestal (ej. *La consagración de la primavera* de I. Stravinsky).

El propio J. S. Bach realizó adaptaciones, arreglos y versiones de obras musicales ya existentes. Reduce al teclado y desarrolla líneas para el bajo de mayor interés contrapuntístico en los conciertos para violín de Antonio Vivaldi, procedimiento correspondiente a una época de estudio y desarrollo del Barroco italiano del joven Bach descrita del siguiente modo por Christoph Wolff (2008:189):

(...) el estudiar a Vivaldi represento para Bach un momento crítico, o tal vez culminante, de su proceso de aprendizaje autodidacta: el iniciado con el estudio de la fuga y que culmina en su planteamiento analítico detallado frente al moderno estilo concertante italiano de los Vivaldi, Marcello y otros contemporáneos, de donde resultó la aparición de nuevas concepciones estructurales.

Bach también transcribe su *Fuga a cuatro voces en sol menor para violín solo* al órgano, traduciendo la misma música de un idioma instrumental a otro, en otras palabras adapta el mismo pensamiento musical a cada posibilidad instrumental (Wolff, 2008:252). Sus corales y obras sinfónico-corales son, muchas veces arreglos de himnos clásicos en su época; en el sentido de melodías ya tradicionales en ese momento histórico. Los compositores originales podían ser anónimos o conocidos - Antonio Caldara o Giovanni Battista Pergolesi-. (Wolff, 2008:412)

Cuando la música lleva letra (canción, himno, oratorio, aria y demás géneros) también pueden registrarse mutaciones. Con la revolución francesa, el final del SXVIII presenta un fenómeno que es un interesante antecedente de nuestras hinchadas de fútbol y murgas. Cambiar la letra de una melodía muy difundida es otra de las adaptaciones posibles de una obra musical con texto, procedimiento que los murgueros llaman *astracana* (Domínguez, 2013:52). En el capítulo “La música revolucionaria” de *La invención del arte*, Larry Shiner (2004:243) describe el procedimiento:

(...) el papel político de la música en la Revolución no se limitaba a estos experimentos. Las canciones revolucionarias y contrarrevolucionarias de cada rama política solían ser versiones de melodías existentes de óperas o danzas de la época, aunque hubo sorpresas con melodías nuevas como la “Marseillaise” de Roger de Lisle.

Otra operatoria de adaptación musical que aparece recurrentemente a partir de mediados del SXIX es la de partituras de ballet convertidas *a posteriori* en suites orquestales para el concierto sinfónico: Grieg *Peer Gynt*, Ravel *Daphnis et Chloé*,

Stravinsky *Petrushka*. (Genette, 1997:203)

Observando la transformación en las diferentes versiones de una misma música desde el punto de vista de la interpretación, en el ámbito académico cada intérprete realiza su versión decidiendo el parámetro de volumen – intensidad de acuerdo con su rango dinámico y los *tempi* más o menos ajustados al carácter o indicación metronómica que propone el compositor (Genette, 1997:205). En el campo de la música popular la valoración de una determinada versión pasa por todo tipo de cambios y fraseos personales que introducen los responsables de la línea melódica principal, así como también el arreglo musical que cada versión presenta. Los usos y costumbres no obligan al solista, cantante o instrumental, a respetar lo que está escrito, situación que permite un amplio margen de reelaboración del material melódico. La obra es sólo una guía de intervalos y armonías que puede y conviene sea recreada por el intérprete. El fraseo de cada cantante supone pequeños cambios en las duraciones y hasta todo tipo de adornos y variantes en la melodía. El acompañamiento de esa melodía tendrá infinitas posibilidades ya que no es corriente que un compositor exija mediante su plano-partitura qué instrumentación acompañará su melodía. Sin embargo a nadie se le ocurre decir que estamos en presencia de otra obra musical cuando hay versiones muy distintas en términos de parámetros musicales. En su artículo *Lo original es la versión*, Rubén López Cano (López Cano, 2012:98) concluye categóricamente:

(...) la versión en la música popular no se refiere a relaciones entre una “obra” o canción y todas sus interpretaciones reales o posibles, sino entre performances y/o grabaciones específicas de la misma.

En los ejemplos que presentaremos luego intentaremos profundizar en la cuestión. Por otra parte, en la era del mp3 y otros formatos digitales, solemos escuchar música grabada donde la única información con que contamos es título e intérprete principal de la pista. Las ediciones con impresos suelen brindar mucha más información acerca de músicos participantes, autores, compositores, arregladores, productores, ingeniero de grabación y otros responsables del proceso de registro de un fonograma. Con la poca información que viene adosada a un *track* digital volvemos a perder contacto con todos los actores que participan de una grabación, sintetizando en el nombre de un intérprete o grupo a muchas más personas.

Los roles creativos en la música popular: autor – compositor - intérprete - arreglador

A continuación se presentan tres casos de uno de los géneros más desarrollados en la música popular: la canción. Los mismos están ordenados de manera ascendente, observando el incremento gradual en los cambios armónicos y demás parámetros respecto de la obra fuente.

Saudade da Bahia

Dorival Caymmi – Gilberto Gil – Jacques Morelenbaum

Obra fuente de 1957, de ahí en más esta canción tiene cientos de versiones entre las que se destacan la versión a dúo entre Dorival (cantautor) y Tom Jobim, uno de los actores principales en el movimiento de la *bossa nova*, (Campos, 2006:163), otras de Gal Costa, María Bethania, Joyce con Dori Caymmi y hasta una versión instrumental del guitarrista y compositor argentino de jazz Oscar Alemán.

En la versión que Gilberto Gil incluye en su trabajo *Concerto de cordas & maquinas de ritmo*, el cellista y arreglador Jacques Morelenbaum figura como productor musical y orquestador de todo el concierto. Comparándolo con la obra fuente, el nuevo arreglo resulta casi respetuoso, si pudiera aplicarse este término a las versiones que tienen pocos cambios, sin embargo una nueva introducción que actúa también como interludio y coda le da especial entidad.

La introducción de la canción parece ser un espacio de distinción entre distintas versiones. Transcribimos tres introducciones de esta canción:

La introducción de la obra fuente, con Dorival como solista (cantautor), al parecer realizada por el arreglador que figura como *acompanhamento de Leo Peracchi e sua orquestra*, está basada en la melodía de la parte B:



La versión de Caymmi con Jobim, tiene una introducción significativamente más lenta y meditada basada en el primer verso de la canción a cargo de la flauta en registro grave:



La introducción que hace Gilberto Gil es totalmente original, presenta una armonía nueva para la canción en la guitarra y una melodía silbada que comienza con la métrica rítmica del verso “se eu escutasse o que mamãe dizia”.

Dm6 A2 F#m11 F△ A/E Dm6 A2 F#m11 F△ A/E

Gil

Dm6 A2 F#m11 F△ A/E Dm6 A2 F#m11 F△

*Ai, ai que saudade eu tenho da bahia
ai, se eu escutasse o que mamãe dizia
bem, não vá deixar a sua mãe aflita
a gente faz o que o coração dita
mas esse mundo é feito de maldade e ilusão.*

*Ai, se eu escutasse hoje não sofría
ai, esta saudade dentro do meu peito
ai, se ter saudade é ter algum defeito
eu pelo menos, mereço o direito
de ter alguém com quem eu possa me confessar*

*Ponha-se no meu lugar
e veja como sofre um homem infeliz
que teve que desabafar
dizendo a todo mundo o que ninguém diz
vejam que situação
e vejam como sofre um pobre coração
pobre de quem acretida
na glória e no dinheiro para ser feliz*

En la obra fuente la estructura es: intro A A´ A A´ B A (instrumental) A´ (coro) y final instrumental. En la segunda aparición de la sección A el arreglo presenta un coro femenino que intercala frases con partes de la letra. Se destacan también notas largas de la armonía en las cuerdas y contrapuntos-rellenos-*pick ups*² más veloces en flauta,

² En el quehacer cotidiano del arreglador entendemos por contrapuntos a las líneas melódicas que acompañan a la voz principal, rellenos son secciones pequeñas que ocupan lugares vacantes en el entramado musical. Denominamos *pick ups* a los rellenos muy cortos de diseño anacrúsico.

clarinete y clarón. La tercera A instrumental presenta la mitad de la melodía en cuerdas evitando la nota repetida y la otra mitad en saxo alto solista con carácter más virtuoso³. La última aparición de la A prima es con el cantante solista y el coro femenino al unísono.

El arreglo Gil/Morelenbaum está organizado: intro A A´ B intro´ A A´B intro´´. Morelenbaum orquesta las ideas de Gil. La introducción funciona también como interludio y final. La rearmonización que Gil realiza en la guitarra tiene que ver con las líneas cromáticas de la obra fuente pero resultan singulares. Morelenbaum enriquece orquestando las ideas de Gilberto:

Intro	Agrega tamborín
A	Agrega zurdo en 2da semicorchea del compás
A´	Notas largas en las maderas Respuestas de dos notas en acordes de cuerdas
2c puente	Dobla motivo de la guitarra en cello solista Crescendo en cuerdas
B	Metales notas cortas Maderas frases en semicorcheas
Intro / inter	Agrega frases con notas largas en cuerdas Dobla silbido con flautín
A	Siguen cuerdas
A´	Se agregan maderas Flautas con motivo de la guitarra. Trombones con motivo que habían hecho cuerdas en la misma sección anteriormente.
2c	Cresc. orquestal
B	Solo sección rítmica Gil sube de octava última frase
Intro coda	Motivo de la guitarra orquestado

La introducción, elemento novedoso, las características vocales y el arreglo de guitarra de Gil y la efectiva orquestación de Morelenbaum hacen que esta versión esté muy lejos de ser una *cover version* subordinada al original (Butler, 2010). Y, aunque no cambia la esencia melódica, rítmica y armónica, agrega una mirada personal a la obra fuente y a las infinitas posibilidades que tiene la canción de ser interpretada.

Se equivocó la paloma

³ Suele hablarse de virtuosismo en la Música cuando se ejecutan pasajes veloces que implican dificultad técnica en el manejo del instrumento.

Rafael Alberti – Carlos Guastavino

Joan Manuel Serrat – Ricard Miralles – Juan Carlos Calderón

Sobre un poema de Rafael Alberti, Guastavino compone y estrena en 1941 esta obra en el formato de canción de cámara para voz soprano y piano (Mansilla, 2011:68). La obra empieza su camino con Guastavino al piano y diferentes cantantes líricas como Conchita Badía. Tiene una difusión considerable a lo largo de dos décadas en las salas de concierto de música de cámara. Pero, como señala Silvina Mansilla, a partir de la versión de 1969 de Joan Manuel Serrat, la canción cambia de formato y de público. En este análisis nos interesa comparar la partitura original con el trabajo de los arregladores de Serrat, Miralles y Calderón, que según el propio Serrat trabajaron en la versión libre que lleva su voz (Serrat, 2014). Tan radicales son los cambios musicales, que, Mansilla (2011:75) prefiere hablar de “hibridación”, concepto acuñado por García Canclini, en lugar de arreglo musical.

En este artículo nos remitimos a lo estrictamente musical, sin incluir el análisis del complejo proceso de recepción de esta obra. Entendiendo que toda obra musical está en permanente proceso de cambios, por tanto es pasible de todo tipo de operatorias realizadas por nuevos actores.

La obra fuente de Carlos Guastavino es austera, directa y sencilla. Musicaliza los versos de Alberti sin repeticiones, empleando la música del verso “se equivocaba” para la introducción, interludio y final del piano. Está diseñada entorno al modo de sol menor eólico o menor antiguo, utilizando el V grado sin alterar, muchas veces en 2da inversión o en posición fundamental, excepto en “falda y corazón” donde aparece como dominante con 9na mayor (escala de Sol menor melódica). El otro punto de inflexión de la armonía es la cadencia en “rama” donde el VI grado aparece como dominante sustituto para ir al V menor. Otro punto muy interesante de la obra fuente es el empleo de tres grupos de dos tiempos en dos compases de tres tiempos, característica que el folklore argentino hereda de la música española.

Pasemos a la versión libre de Serrat y sus arregladores. La introducción es completamente nueva, y parece decirnos musicalmente: esta canción viene de la “música clásica”, tal como Mansilla (2011:169) advierte en la versión de *La tempranera* de Mercedes Sosa:

La versión de Mercedes Sosa muestra un fragmento inicial nuevo, distinto de la propuesta original de Guastavino: una guitarra, rasgueando el ritmo de zamba, acompaña una melodía realizada por un corno. La utilización de este instrumento, además de una orquesta de cuerdas con arpa, brinda el ropaje que podría denominarse “clásico”.

La Paloma⁴ de Serrat comienza la melodía que el cantante hace en el último verso en el oboe acompañado de virtuosos arpeggios del piano en semicorcheas con muchos cambios armónicos. En las dos primeras estrofas se interpretan los intervalos melódicos de Guastavino *a piacere*, el acompañamiento sigue al cantante, no se sigue el ritmo, el compás y la métrica de la obra fuente. Se destaca el arreglo con acordes de guitarra española, con respecto a la armonía de Guastavino se hace el acorde de V grado sin séptima y se reemplaza el enlace IV-V-I (“trigo era agua”) por un acorde de VI grado. Interesantes nuevos contrapuntos de cello y fagot acompañan esta sección. A partir de “Creyó que el mar” el acompañamiento entra en un clima de balada en 4/4 que está realmente lejos de la obra fuente.

*Se equivocó la paloma
se equivocaba...
Por ir al norte fue al sur, creyó que el trigo era agua
Se equivocaba...*

*Creyó que el mar era el cielo, que la noche la mañana
Se equivocaba, se equivocaba...
Que las estrellas rocío, que la calor la nevada
Se equivocaba, se equivocaba...*

*Que tu falda era su blusa, que tu corazón su casa
Se equivocaba, se equivocaba...
Ella se durmió en la orilla do en la cumbre de una rama*

La versión libre de Serrat repite secciones, cambia el carácter de canción española en $\frac{3}{4}$ y el austero acompañamiento de piano por una orquestación ampulosa y rica en contrapuntos y rellenos instrumentales:

Intro	Solo de oboe acompañado por piano
<i>Se equivocó...</i>	Acordes de guitarra, contrapuntos de fagot y cello
<i>Por ir al norte</i>	Ídem anterior
<i>Creyó que el mar</i>	Sección rítmica balada frases de maderas <i>Se equivocaba</i> : agrega frases de cuerdas con notas largas
<i>Que las estrellas</i>	Cambia <i>pattern</i> de sección rítmica Contrapunto de piano en semicorcheas <i>Se equivocaba</i> : agrega frases de cuerdas

⁴ Otra curiosidad, Serrat vuelve al título original del poema de Rafael Alberti.

<i>Que tu falda</i>	Baja <i>pattern</i> sección rítmica Cuerdas y comentarios de fagot
<i>Ella se durmió</i>	Solo sección rítmica con arpeggios de guitarra eléctrica protagonista
Sección instrumental	Cuerdas tocan melodía por aumentación
Reexpo.	Textual desde <i>Creyó que el mar...</i> Hasta <i>que tu falda... se equivocaba</i>
Final <i>se equivocaba...</i>	Absolutamente nuevo, tanto la frase cantada como el ritornello de cuerdas sobre <i>pattern</i> balada no están en la obra fuente. <i>Fade out</i>

Encontramos numerosos cambios en la armonía, ahora rica en II-V-I del modo armónico -recurso muy empleado en los standards de jazz-, así como en la melodía cantada que no hace ninguno de los melismas de la partitura original. Es notorio el cambio de la melodía que propone Serrat en el último verso, evidentemente premeditado ya que es la línea que toca el oboe en la introducción:

Guastavino 

E lla _ se dur mióen la ri lla Tú en la cum bre deu na ra ma

Serrat 

e lla se dur mióen la ri lla Tú en la cum bre deu na ra ma

La frase final de las cuerdas está también diseñada por aumentación y, curiosamente, tiene cuatro notas originales de Guastavino y dos nuevas en intervalo de cuarta agregadas. Concluimos que esta versión libre de Serrat--Miralles-Calderón es un claro ejemplo de un trabajo musicalmente nuevo sobre una obra fuente.

Volver

Carlos Gardel – Alfredo Le Pera – Roberto Goyeneche – Carlos Franzetti

Volver, que aparece por primera vez en 1935 cantada por Carlos Gardel en la película “El día que me quieras”, es un ícono del tango. Originalmente la canción fue arreglada para el típico trío de guitarras que solía acompañar al cantante y una pequeña orquesta de cuerdas.

*Yo adivino el parpadeo
de las luces que, a lo lejos
van marcando mi retorno.
Son las mismas que alumbraron
con sus pálidos reflejos
hondas horas de dolor.
Y, aunque no quise el regreso,
siempre se vuelve al primer amor.
La quieta calle donde el eco dijo:
"Tuya es su vida, tuyo es su querer",
bajo el burlón mirar de las estrellas
que, con indiferencia, hoy me ven volver.*

*Tengo miedo del encuentro
con el pasado que vuelve
a enfrentarse con mi vida.
Tengo miedo de las noches
que, pobladas de recuerdos,
encadenan mi soñar,
pero el viajero que huye
tarde o temprano detiene su andar.
Y aunque el olvido que todo destruye,
haya matado mi vieja ilusión,
guardo escondida una esperanza humilde
que es toda la fortuna de mi corazón.*

*Volver
con la frente marchita.
Las nieves del tiempo
platearon mi sien.
Sentir
que es un soplo la vida,
que veinte años no es nada,
que febril la mirada
errante en las sombras
te busca y te nombra.*

Vivir

*con el alma aferrada
a un dulce recuerdo
que lloro otra vez.*

De entre las miles de versiones de una canción que es interpretada por todo cantante de tango que se precie de tal, elegimos para compararla con la obra fuente, uno de los arreglos más osados en todo sentido: el trabajo que realizó Carlos Franzetti con la voz de Roberto Goyeneche editado en el año 1983.

Arranca una introducción con orquesta de cuerdas evidentemente más cercana a Debussy que al tango tradicional, en el segundo diecisiete la aparición del bandoneón con su típico fraseo indica que se trata de un tango. Tiene un carácter lírico sin ningún marcato ni esbozo rítmico tanguero, el piano apenas duplica las cuerdas en algún tramo, termina en modo mayor, aunque la voz tiene que atacar en Si menor. La armonía que acompaña “Yo adivino el parpadeo, de las luces que a lo lejos” sorprende de entrada, ya que el oyente espera el acorde de tónica y Franzetti emplea Sol con 7ma. Mayor y 5ta. aumentada y Do mayor con bajo en F#. Esta versión libre es un verdadero despliegue de armonía del siglo XIX y XX. No hay gestos tangueros en contrabajo, piano y bandoneón, el acompañamiento pone a la canción en otro lugar, nos sorprende continuamente. Quizás esto sea posible porque Goyeneche cantando es tango por todos lados. Cada palabra es pronunciada con absoluto sentido de lo que se está diciendo, Goyeneche canta impertérrito sobre un arreglo que parece ir por otro lado y sin embargo presenta muchos puntos de encuentro con la voz. Esta actitud estética refuerza el espíritu “retro” y melancólico de letra y música (Reynolds, 2012:30).

Acerca del fraseo de una melodía en el tango por un cantante o un instrumento solista, Retamoza (2014:37-42) muestra en su trabajo cómo cada solista da su visión personal de una melodía agregando todo tipo de adornos, notas y cambios de ritmo. Ornamentar una melodía y realizar un arreglo en un estilo determinado es propio del género Tango.

Coda

Con los casos analizados hemos intentado demostrar que muchas obras musicales tienen un trabajo de composición más bien colectivo y tienden a mutar en cada interpretación.

En la música académica la primera partitura de una obra y su interpretación aparece como consolidada, sin embargo se han enumerado cambios tales como la orquestación y/o adaptación de una obra fuente, sumados a las decisiones de tempo y

dinámica que toman los intérpretes.

Cuando una música pertenece a la intersección del campo académico con el popular (ejs. Piazzolla y Gismonti) se registran más variaciones en cada nueva versión sea libre u original.

<i>Obra fuente</i>	<p>Primera ejecución pública, partitura o grabación de una obra musical.</p> <p>Evitamos hablar de originalidad ya que todos los trabajos sonoros devienen de una tradición, estilo o género.</p>
<i>Orquestación</i>	<p>Sin cambiar su estructura, ni sus partes, ni sus líneas melódicas, ni sus armonías, la obra es reorquestada por su autor y/u otros orquestadores.</p> <p>El orquestador reasigna instrumentos, duplica notas y eventualmente cambia de 8va. pero respeta al máximo la partitura original.</p>
<i>Adaptación</i>	<p>No sólo hay cambios en la instrumentación.</p> <p>Al cambiar de instrumentos con respecto a la obra fuente puede ser necesario quitar o agregar voces armónicas y cambiar de registro algunas partes.</p>
<i>Versión</i>	<p>Implica estar haciendo una nueva música con la obra fuente.</p> <p>En esta categoría incluimos cambios de instrumentación, registro, fraseos, improvisaciones y nuevas secciones. La categoría versión puede ser aplicada tanto a la música académica como a la música popular.</p>
<i>Versión original</i>	<p>Si bien parece una contradicción, el compositor original recrea una obra propia. Establecemos esta sub-categoría para el caso de versiones recreadas por el autor de la obra fuente.</p>
<i>Versión libre</i>	<p>Se recrea una obra que no es propia con total libertad.</p> <p>Suelen aparecer cambios de todo tipo, se agregan o cambian secciones, voces, contrapuntos, <i>groove</i> de la sección rítmica pero se reconoce la obra fuente.</p>
<i>Arreglo</i>	<p>Similar a la categoría anterior.</p> <p>Este término es más utilizado en la música popular.</p>

En la música popular la libertad es absoluta, cada versión -con su arreglo- se destaca por los cambios y novedades que se van incorporando a la obra fuente. Si bien los casos analizados son aumentativos, en lo que refiere a elementos que se incorporan en una nueva versión; cuando un cantautor vuelve a la simpleza del formato de voz y guitarra, un arreglo tiene menos instrumentos que la obra fuente o se ejecuta una obra en piano solo, el cambio también puede venir por el lado de la sencillez.

Sería interesante que los programas impresos para la música en vivo y los archivos digitales -cuando se trata de música grabada-, incluyeran más información acerca de todos los actores que participan de una obra musical. Mientras tanto, los oyentes estaremos más atentos a los créditos cuando una música nos estimula.

Ensayo sobre la creación de categorías

Ampliamos en el presente trabajo las categorías ya enunciadas en un trabajo anterior⁵ para tender a un uso uniforme de los términos que refieren a nuevas músicas basadas en trabajos preexistentes. Con respecto a la terminología empleada por López Cano (2012), reemplazamos “original” por “obra fuente” ya que reservamos esa palabra para el caso de nuevas versiones de un mismo compositor:

⁵ Lerman, Fernando. Tesis de Maestría <http://www.fernandolerman.com/index.php/trabajos-academicos.html>

Bibliografía

- Butler, Jan. *Musical Works, Cover versions and Strange Little Girls*. University of Oxford Brookes.
- Campos, Augusto de. *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas*; Buenos Aires, Editorial Vestales; 2006.
- Dominguez, María Eugenia (2013) "Poéticas de la relación: sobre las versiones en la murga y en una orquesta de tango" en *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. Actas del X Congreso IASPM AL.
- Genette, Gerard. *La obra del arte. Inmanencia y trascendencia*; Barcelona, Editorial Lumen; 1997.
- López Cano, Rúben. *Lo original es la versión*; en revista *ArtCultura, Uberlandia*, Universidad Federal de Uberlandia; 2012
- Mansilla, Silvina Luz. *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*; Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones; 2011.
- Retamoza, Jorge. *El tango desde el saxo*; Buenos Aires, Melos Ediciones musicales; 2014.
- Reynolds, Simon. *Retromanía*; Buenos Aires, Caja Negra Editora; 2012.
- Serrat, Joan Manuel. *Antología desordenada*. Buenos Aires, Sony Music, 2014
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*; Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica; 2004.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*; Barcelona, Ediciones Robinbook; 2008.