

Actualmente el sujeto latinoamericano, en sus comienzos y recomienzos (como plantea el filósofo mendocino Amaro Roig) no es ni aborígen ni europeo, nuestra cultura actual genera música que hibridada o no, conforma sin prejuicios sonidos de esos antiguos "unos y otros" que conviven en el interior del mismo sujeto.

Tal vez sea por ello, reforzando la inexistencia de tales divisiones, es que incluimos en nuestros programas de concierto corales, a la vez que escuchamos en tantos conciertos académicos, versiones de algunas obras de Astor Piazzolla en las que coexisten ritmos afro americanos con gestos operísticos italianos, contrapuntos barrocos y armonías de jazz con un tratamiento "académicamente correcto" de las voces corales. ¿Acaso las Indianas de Carlos Guastavino no permiten la convivencia sin discusión del pianismo más académico con aires del folclore pampeano y textos cantados con lirismo "de escuela" riquísimos en criollismos y regionalismos? ¿No será, entonces, que actualmente somos tal "civilizados" como "bárbaros"?

Pero debemos pensar que la música argentina no es solamente aquella que ostenta rasgos aborígenes, criollos o afroamericanos, sino toda aquella compuesta por un sujeto argentino. Nuestra realidad no necesita afianzar el argentinismo o latinoamericanismo a través de la integración de elementos de referencia directa: ¿Acaso vamos a considerar a Juan Carlos Paz menos argentino que Piazzolla y a Javier Zentner (en Milumia con textos de Oliverio Girardo) menos argentino que Carlos Guastavino?

Nuestro sujeto múltiple, merece ser estudiado por sus producciones musicales múltiples, las que son el resultado de la desprejuiciada convivencia de variadas culturas en su interior y también merece ser valorado como sujeto propio y único. La valoración de nuestra producción se relaciona con múltiples problemas que deberíamos exponer en un espacio mayor, pero, recordemos que en la Historia de la Música tenemos numerosos ejemplos de obras cuyas comunidades demoraron años en valorar y que sin embargo hoy son un ícono representativo de esas sociedades. Un ejemplo muy claro es la 9ª Sinfonía de Beethoven, no aceptada por muchos, en un momento en el que el compositor logra que compartan el espacio musical instrumentos de clara tradición europea con una serie de instrumentos y giros musicales pertenecientes a la feria, al circo turco (timbres de los marginales y oprimidos de ese momento como el platillo o el tambor de la *Marcha Turca*) mientras el texto de Schiller (cantado por un coro el cual nunca antes participó en una sinfonía) nos habla de igualdad y libertad. No se si en esa época los investigadores hablaban de hibridaciones entre música académica y popular, pero tales quebres permiten la construcción dinámica de la identidad de cada pueblo.

Identidad, no como un reservorio de rasgos constituidos en el pasado de una vez y para siempre (visión esencialista, de entre otros, los indigenismos y las federaciones gauchas argentinas) dignos de ser reestablecidos en cada momento de la historia, sino, por el contrario, identidad como una permanente construcción constante, dinámica y cambiante.

Nuestros coros, conciente o inconcientemente, han quebrado la lógica impuesta por los conservatorios y por los movimientos indigenistas, nacionalistas u otros que embanderan una visión de identidad cristalizada, incluso han

quebrado aquel límite duro entre lo académico y lo popular. Cada vez más, en conciertos, festivales y encuentros corales, así como en grabaciones, se puede observar en las canciones corales, la expresión de un sujeto colectivo (ya sea éste: compositor, intérprete o audiencia) que alberga en su interior las múltiples culturas que nos dieron origen, que se asume y que cambia, transformándose constantemente, que ostenta su identidad como emergente dinámico de nuestra sociedad.

Mónica Pacheco

Reflexiones sobre la relación ritmo - melodía - texto en la música popular aplicada a la interpretación de un arreglo coral: Lo "ANALÓGICO" en tensión y comunión con lo "DIGITAL"



Eduardo Ferraudi

Arreglador, compositor, cantante y director de coro. Realizó cursos de Dirección coral con Néstor Andrenacci, Josep Prats, y Werner Pfaff, y estudios de perfeccionamiento en armonía y composición con Manolo Juárez.

Es cantante, director y arreglador del Quinteto Ajbahaca, y director de las agrupaciones corales Vocal Consonante y Coro Zumerland. Autor de numerosos arreglos corales de música popular, muchos de los cuales han sido encargados y son interpretados por reconocidos coros y grupos vocales argentinos y extranjeros.

En 1998 obtuvo el Primer premio en el 1er. Concurso Nacional de Obras Corales inéditas organizado por los Encuentros Corales Bonaerenses.

Con Vocal Consonante obtuvo en 2004 el 1er. premio en el Certamen Nacional de Coros de Música Popular de Venado Tuerto.

En marzo de 2005 fue editado por Ediciones GCC su libro "Los Arreglos Corales en la música popular. Elementos necesarios para su creación", uno de los primeros textos dedicados a la escritura de arreglos corales, auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Es profesor del Instituto de Música de la Municipalidad de Avellaneda, de la Escuela de Música Popular de Avellaneda y dicta cursos de elaboración e interpretación de arreglos en todo el país.

Cierta vez le preguntaron a Roberto Goyeneche cómo era que le *brotaba la inspiración* cuando cantaba uno de sus tangos, con esos arrastres, acelerandos, acentuaciones tan características de su forma de cantar, como si eso fuese

fruto de la iluminación artística que un duende vaya a saber quién le hubiera conferido en una de sus noches de café y misterios de la ciudad que nunca duerme. Goyeneche lo miró y le dijo "No, pibe, yo agarro la letra, me voy al bar, estudio la sintaxis, pongo los puntos, las comas, dónde está exactamente el sentido de cada frase y luego de mucho tiempo de estudio y reflexión sobre la poesía y su conexión con la música, la canto".

En la música popular, la relación entre el arreglo coral y su versión original rara vez se corresponde sólo a la partitura de editorial (por suerte), que si bien no vale la pena explayarse sobre este punto, tiene habitualmente grandes errores, éstos interpretados como elementos técnicos de la música (cambios de ritmo, de líneas melódicas, acompañamientos armónicos de ocasión) absolutamente alejados de las primeras versiones conocidas de dichas manifestaciones artísticas (léase versiones discográficas o en vivo). Esta relación "tema original - arreglo coral" debería surgir principalmente de la escucha de la obra por un grupo estándar instrumental con un cantante (monodia acompañada en términos técnicos), en donde además de las herramientas habitualmente utilizadas para la construcción de un arreglo coral, debería prestarse una refinada atención a la relación del ritmo melódico en conjunción con la palabra poesía de la obra. Sobre este punto me detendré a reflexionar sobre algunas variables, aspectos de diverso orden, pero sobre todo de orden estilístico y de interpretación en cuanto a la fidelidad de la conjunción "ritmo melódico - poesía".

Cuando nos adentramos en ritmos de la música popular, encontramos a grandes rasgos dos tipos de ritmos musicales (con toda la gama de grises existente entre el blanco y el negro)

- 1) especies musicales con ritmo más o menos vivaz (y de mayor o menor velocidad) en donde el pulso es uno de los factores estructurales del discurso musical
- 2) especies que no necesitan en forma constante de un ritmo isócrono durante su ocurrir, y toman como estilísticamente correcto que se incluya en su origen y desarrollo alteraciones de velocidad e incluso detenciones en su tempo primo.

Pensando en el hecho musical, se torna complejo no abordar la estructura "melodía -poesía" como un todo indivisible, aunque en una escucha musical discriminatoria de parámetros pueda dividirse dicho objeto como motivo de estudio, y bueno es saber que el intérprete (director coral) debe tener en cuenta este objeto indivisible desde la percepción en pos de un fin artístico, para que esa conjunción suene sin fisuras en la interpretación.

A su vez, estos ritmos musicales con sus respectivas melodías tienen características rítmicas que pueden ser asociadas a un estilo determinado, sin la necesidad de un texto que las legitime (tarareemos una zamba o chacarera y obtendremos una melodía con su ritmo determinado).

Siguiendo con esta línea de reflexión, el "músico profesional -académico - erudito", puede transcribir con adaptaciones a su sistema (algunos ritmos quizás entren forzosamente) esa rítmica de la melodía, y lo hace en un sistema de escritura simbólica sobre una partitura. Este sistema tiene un espíritu "DIGITAL" ya que en este caso el sistema rítmico de escritura (el que nos interesa) está estructu-

rado sobre proporciones perfectamente mensurables (incluso los ritmos llamados "irregulares" como excepción que confirma la regla). Para graficar este ejemplo pensemos en un papel milimetrado en donde el cuadro más pequeño fuese fusa o semifusa, y excepto elementos matemáticos de índole periódico, todo caería dentro de los cuadritos... el espíritu sigue siendo el mismo.

Ahora pensemos también en que el espíritu, esencia de un texto poético asociado en este caso al folklore argentino pero que podría ser en este caso universal, pudiese ser escrito rítmicamente en la escritura simbólica de la música occidental que todos conocemos: sería absurdo asociar el ritmo poético a un pulso isócrono, a encuadrarlo en los parámetros digitales, en todo caso su esencia es de carácter ANALÓGICO, (no se cuantifican en valores absolutos las cantidades...., no son 328 g de harina, 197 g de manteca, 12 g de ... etc., es un poco de ésto, otro poquito de aquello y bastante más de lo otro).

Teniendo en cuenta este cuadro de situación, mi opinión sobre esta relación indivisible "ritmo - melodía - texto" en la música popular es la siguiente:

El texto poético, con preponderancia variable (en función de si la música es estructurada en mayor o menor medida por un pulso isócrono, y también dependiendo este pulso de su velocidad), modifica ese ritmo-digital-melódico, que conocemos como lo que habitualmente escribimos con escritura simbólica en una partitura, pero que nunca en su interpretación suena como la escritura en el papel, dándole cierta esencia ANALÓGICA.

El músico que encara la interpretación en este caso de un arreglo coral debería atender ciertas cuestiones que pasaré a explicar más adelante.

Ahora quisiera modificar, para un mejor entendimiento el enfoque sobre el elemento que estamos analizando.

Pues bien, el concepto de "modificación", de algún modo es un concepto del que yo parto, y que me sirve para explicar un fenómeno que se produce en la interpretación de la música popular en cuanto a relación "melodía - poesía", y este concepto parte también del a menudo preconcepto del músico erudito que cree que porque un ritmo popular no se lleva a cabo como está escrito en la partitura, está mal, o simplemente no es tan correcto. Para que algo se modifique debe haber algo que esté sin modificar, el elemento genuino de cual partimos: Falsamente y adrede, para ejemplificar, estoy partiendo de un elemento que no es el germen del objeto musical en cuestión (parto de la escritura simbólica de la melodía que se ve "alterada" por las "desigualdades" que hay que lograr para acercarse al estilo e interpretación del objeto musical), sino de la modificación misma, ya que el objeto musical indivisible "ritmo-melodía -poesía" es malamente modificado cuando se escribe en un sistema que no contempla lo "analógico", que es una característica esencial de la melodía de una obra popular (en mayor o menor medida).

> > >

El objeto "ritmo - melodía - texto" debería poseer un equilibrio entre sus componentes, que no necesita ser analizado en su totalidad por el intérprete desde un sistema que no lo contiene totalmente (la escritura rítmica de origen DIGITAL). Este acercamiento a través del sistema simbólico debería ayudar a comprender el todo más complejo de la relación "ritmo -melodía -poesía" encontrando las justificaciones de adecuación rítmica del objeto indivisible desde la interpretación poética de índole "analógico" y su "tensión - comunión" con la rítmica de la melodía de orden "digital".

Con esto quiero decir que el primer acercamiento tanto de un músico popular como de un músico que parte de la erudición de un sistema de escritura musical, a la relación ritmo -melodía -poesía, debiera ser reflexiva del contenido, del estilo, del acercamiento a la interpretación poética y musical, en la mayor medida posible desde la escucha, desde la intención artística del intérprete en el análisis del texto, desde las tensiones y comuniones entre los acentos rítmicos (música) y los prosódicos (poesía), Y SOBRE TODO DE QUE LA COMPRESIÓN PASE POR LA ESCUCHA Y NO POR EL FILTRO DE LA VISIÓN (no la escucha) INCOMPLETA DE LA PARTITURA, con su correspondiente falta de información sobre lo que se escucha.

Como músicos de indole profesional que somos o pretendemos ser, no podemos dejar de lado el abordaje de la partitura en la interpretación de un arreglo coral, sólo que no nos alcanza con hacer sonar "correctamente" todas las notas y ritmos que están contenidos en ella. En todo caso, desde la estructura rítmico -armónica de la obra, el sistema simbólico de escritura se adecua más a lo que debiera sonar (siempre hay cuestiones de estilo que sólo se atienden yendo a las fuentes). Lo que sí plantea un desafío en la interpretación de una obra en formato arreglo coral, es la hondura con que se puede llegar a transmitir la conjunción "ritmo - melodía - texto" desde la idea interpretativa, justeza, afinación, balance entre el "tema" y el "arreglo".

Eduardo Ferraudi

Arreglos corales: La textura y su relación con el texto



Tristán Gabriel Malbrán

Desarrolla la carrera de Licenciatura en Composición musical en la Escuela de Artes de la U. N. de Córdoba.

Se forma como director coral, orquestal, y como arreglador con Mario Perini. Tomó cursos con Polo Román y Hugo de la Vega

(Argentina), Electo Silva (Cuba), Alberto Grau (Venezuela), Werner Pfaff (Alemania), Carlos Pinto Fonseca (Brasil) y Alice Parker (EE.UU.), entre otros.

Dirigió la Orquesta de cámara de Villa María, recibiendo en 1996 el Premio a la Actividad artística otorgado por el Círculo de Periodistas de esa ciudad. Generó y fue director artístico de numerosos emprendimientos, como los Seminarios latinoamericanos de Composición e Interpretación coral.

Fue invitado a participar como jurado en concursos de Interpretación musical. Dictó cursos de perfeccionamiento coral con especial referencia a composición de arreglos corales en música popular, y en interpretación de música argentina y latinoamericana.

Recientemente dictó talleres sobre la temática "El texto poético. Aspectos estructurales, expresivos e interpretativos en la música popular y su problemática en la composición de versiones corales".

Escribe el trabajo de investigación "El arreglo coral de música popular para coros vocacionales a cappella, con especial referencia a obras de Electo Silva", bajo la dirección de Silvia Malbrán. Recientemente ha realizado una gira de conciertos por distintas ciudades españolas como director invitado de prestigiosos coros de niños y mixtos; dicta cursos y talleres de interpretación y arreglos corales. Es socio fundador de ADICORA y Secretario artístico la Filial Córdoba.

■ ■ ■

*Sospechas que podrías conseguirlo con algún artificio.
Sólo lo conseguirás eliminando los artificios.*

Rumi

El "Diccionario de la Lengua Española" (1) define textura como "Entrelazamiento, disposición y orden de los hilos en un tejido." Esta definición se ajusta clara y directamente al sentido musical de esta noción. De este modo, el nuevo concepto aplicado a la música coral podría quedar integrado como sigue: *entrelazamiento, disposición y orden de los sonidos en un "tejido" musical.*

Se enfatizara reiteradamente sobre la función *ordenadora* que la frase citada conñiere a la textura. Esta característica organizadora, cobra vital importancia en la tarea del arreglador; pues es a través de ella que *se estructuran todos los diferentes parámetros musicales que confluyen en el arreglo coral.*

> > >



.....

.....

.....

.....

.....