Revista digital
Año 3 N º 3 - Febrero 2018 ISSN: 2545-6180

Editorial Universitaria UCCuyo

REVISTA CUADERNOS

Nueva Serie

www.uccuyo.edu.ar | editorialuccuyo@uccuyo.edu.ar

REVISTA CUADERNOS. Nueva Serie. Es una publicación oficial de la Universidad Católica de Cuyo. Las opiniones expresadas en los trabajos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.
Reservados los correspondientes derechos por la Universidad Católica de Cuyo. Pueden formularse citas con la indicación expresa de su procedencia.

Editorial Universitaria UCCuyo
Consejo Editorial

Revista Cuadernos
Año 2 N º **3** - Febrero de 2018
ISSN: 2545-6180

Staff

Directora
Beatriz Farah

Comité Editor
Susana Lahoz
Laura Villavicencio

Comité Científico
María Elina Mayorga
Profesora Honoraria de la UCCuyo
Cristina Gallo
Universidad Nac. de Villa María
Gustavo Espada
Universidad Nac. de Villa María

Producción
Editorial Universitaria UCCuyo

Diseño de Tapa
Juan Manuel Camacho

www.universidadcatolicadecuyo.edu.ar
editorialuccuyo@uccuyo.edu.ar

REVISTA CUADERNOS

Nueva Serie

Revista digital

LA MÚSICA POPULAR Y FOLKLÓRICA EN LA CREACIÓN CORAL

II FORO CORAL AMERICANO
Y
I SIMPOSIO AMERICANO DE MUSICA CORAL

Edición especial

2018

COMITÉ CIENTÍFICO DEL
II FORO CORAL AMERICANO Y
I SIMPOSIO AMERICANO DE MUSICA CORAL

María Elina Mayorga

Profesora Universitaria en Educación Músical. Ha sido Profesora Titular en la Universidad Nacional de San Juan y es Profesora Honoraria de la Universidad Católica de Cuyo.

Directora del Coro Arturo Beruti, también es la creadora y directora artística de numerosos y prestigiosos eventos corales realizados en San Juan, como Ansilta (Concurso internacional); Canto en Sol (festival para coros de niños y juveniles); San Juan Coral (festival internacional); Música Sacra en San Juan (encuentro interreligioso internacional) y más recientemente San Juan Canta (Concurso y festival coral internacional).

Se destaca la creación del Foro Coral Americano en 2015, el que en su segunda edición se presenta integrado al I Simposio Americano de la Música Coral. Tuvo a su cargo la producción eneral y dirección artística del mismo, la participación en el Comité Académico del I Simposio Americano de la Música Coral y la moderación general del evento, tanto en conferencias como en los paneles internacionales programados.

Cristina Gallo

Estudió Dirección Coral con el Mtro. Néstor Andrenacci en Buenos Aires entre 1995 y 1998, y realizó cursos de perfeccionamiento con los maestros Werner Pfaff y Josep Prats.

Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo.

Es docente en la Universidad Nacional de Villa María (UNVM). Co-dirige, junto al Prof. Gustavo Espada, el Vocal LicMu, agrupación integrada principalmente por alumnos avanzados de la UNVM. Desde su conformación, en septiembre de 1998, dirige el Coro “Nonino” de la UNVM.

En mayo de 2009 creó el Coral Mediterráneo, agrupación independiente conformada por músicos de diversas especialidades que desarrollan su quehacer en Villa María y en otras localidades de la región y de la provincia, dedicándose este orgánico especialmente a la música coral contemporánea argentina y latinoamericana, con especial énfasis en la obra para coro mixto “ a capella” con temática afro-brasileña del compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca, desarrollando un trabajo que incluye giras de conciertos en 2012 y 2013 por el Estado de Minas Gerais, la grabación de 13 obras con elementos del candomblé y la umbanda del mismo compositor, y el trabajo continuo con el Instituto Cultural Pinto Fonseca, del cual directora y cantantes son socios honoríficos. Como directora de

Coral Mediterráneo obtuvo el Tercer Premio en el Concurso de Coros ANSILTA en la ciudad de San Juan en agosto de 2014.
Ha integrado equipos de investigación en la UNVM y en la UNR. Trabaja actualmente como co-directora en el proyecto denominado "La performance vocal integrada en contexto musical multicultural. Proyecciones artísticas y didácticas del modelo UNVM".
Es socia fundadora de la Asociación de Directores de Coro de la República Argentina ADICORA y se ha desempeñado como miembro del Consejo Directivo a nivel nacional entre 2009 y 2012. Actualmente es Presidente de la Filial Córdoba.
También desarrolla su actividad profesional como jurado en concursos de directores de coro en diversas instituciones y dicta cursos de dirección coral y música brasileña.

Gustavo Espada

Director de Coros y arreglador. Estudió Dirección Coral con los maestros Julio Fainguersh y Néstor Andrenacci. Además ha realizado cursos de perfeccionamiento con los maestros Carlos López Puccio de Argentina, Josep Prats de España, Werner Pfaff de Alemania y Johann Duijck de Bélgica.
Fue docente de Práctica Coral y Dirección Coral en Collegium CEIM Córdoba entre 1992 y 2006, y Director del Nivel Superior en Collegium CEIM entre 1998 y 2002.
Actualmente es docente de Práctica Coral y Dirección Coral en la Universidad Nacional de Villa María desde 2003 a la fecha.
Ha dirigido numerosos coros vocacionales desde 1991, en Ciudad y Provincia de Córdoba.
Dirige el Coro de la Universidad Tecnológica Nacional desde 1992.

SUMARIO

Presentación **8**
María Elina Mayorga

REGIONALISMO E VANGUARDA NA OBRA CORAL DO COMPOSITOR BRASILEIRO LINDEMBERGUE CARDOSO (1939-1989) **10**
Denise Castilho de Oliveira Cocareli
Susana Cecilia Igayara-Souza

EL RITMO EN LA MÚSICA PARAGUAYA: APLICACIONES PRÁCTICAS EN EL CANTO..... **19**
Rodrigo A. Báez Rojas

LA TÉCNICA VOCAL EN LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR CORAL **27**
Juanjo Cura

DE LA NOTACIÓN AL FRASEO REAL EN LA MÚSICA POPULAR PARA COROS..... **41**
Santiago Ruiz Juri

LA MÚSICA FOLKLÓRICA EN LA PRÁCTICA CORAL A TRAVÉS DE LA CONCEPCIÓN KODÁLY **48**
Mariana Celina Pechuan Capra
Jorge Ezequiel Fuentes García

LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA PARA COROS ESCOLARES **55**
Roxana Lucía Muñoz

MÚSICAS FOLKLÓRICAS – POPULARES Y LICENCIATURAS EN DIRECCIÓN CORAL. CONEXIONES: ¿POSIBLES? ¿NECESARIAS? **63**
Oscar M. Llobet

PARTICULARIDADES SOBRE EL REPERTORIO POPULAR Y FOLCLÓRICO EN COROS DE ADULTOS MAYORES **72**
María Iraida Amestoy
María Emilia Puebla

EL TEXTO Y SU INTERPRETACIÓN MUSICAL: DIÁLOGO, PREPONDERANCIA DE SENTIDO Y SÍNTESIS **77**
Eduardo Ferraudi

CANCIONES FOLKLÓRICAS BOLIVIANAS EN LA VIVENCIA DE UN CORO BRASILERO… 85
Patricia Gisela Terceros Montaño
Susana Cecília Igayara-Souza

ARRANJADORES BRASILEIROS E PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO EM CANTO CORAL …. 93
Carolina Andrade Oliveira
Susana Cecilia Igayara-Souza

CANDOMBE Y MURGA URUGUAYA EN FORMATO CORAL: POSIBILIDADES Y COMPLEJIDADES ……..... 101
Federico Rigoni

A CRIAÇÃO CORAL DE MARTIN BRAUNWIESER (1901-1991): ARRANJOS DO FOLCLORE BRASILEIRO ……..... 108
Ana Paula dos Anjos Gabriel
Susana Cecilia Igayara-Souza

SAMUEL KERR E SEUS ARRANJOS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA …….. 117
Paulo Frederico de Andrade Teixeira
Marco Antônio da Silva Ramos

PRESENTACIÓN

Desde la década de 1960, y con mucho mayor impulso, en estos últimos 20 años, compositores y arregladores de música coral de todo el continente americano toman como fuente de sus creaciones diversidad de músicas populares y folklóricas de los países que conforman Latinoamérica. Entendiendo que este maravilloso instrumento, el coro, puede abordarlas, enriquecerlas y, sobre todo comunicarlas.

Es así que los directores de coro buceamos entre esos materiales, afortunadamente cada vez más, procurando dejar un mensaje o simplemente llevar a los más diversos públicos la riqueza de nuestra poesía y nuestra música.

El II FORO CORAL AMERICANO y I SIMPOSIO AMERICANO DE MUSICA CORAL[1] convocó directores, intérpretes, muchos de ellos también compositores y arregladores, docentes de dirección coral, estudiosos e investigadores de la música popular.

Los materiales musicales han sido puestos en discusión, llevando a un reconocimiento de problemáticas comunes, mostrando parte del amplio y rico espectro musical latinoamericano y favoreciendo el enriquecimiento de la comunidad coral.

Las exposiciones presentadas, provenientes de estudiosos de diversas provincias argentinas y de Brasil, respondieron a esta invitación que giró alrededor del eje temático *La música popular y folklórica en la creación coral*. Así abordan temáticas de diferente índole; por un lado, algunas de las problemáticas de la interpretación de la música popular para coros, otras tratan sobre aspectos didácticos y curriculares de la música popular y el canto coral, y una tercera línea de reflexión pone su mirada en los compositores, arregladores y lenguajes compositivos.

Los escritos revelan distintos posicionamientos de los autores frente a la música popular y en general sobre muchos tópicos; abordajes a veces opuestos y hasta polémicos, invitando a esta incipiente comunidad de músicos dedicados también a

[1] Organizado por el Coro Arturo Beruti Asociación civil con el apoyo del Gobierno de San Juan, Ministerio de Turismo y Cultura Realizado en San Juan, Argentina, los días 19, 20 y 21 de agosto de 2017. Contó con el Aval académico de la Universidad Nacional de Villa María - Córdoba - Res CS nº 196/2016. Aval académico del Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María - Córdoba - Res. CD nº 174/2016. Auspicio de la Universidad Católica de Cuyo. Res. Nº 459 - R – 2016. Declaración de interés cultural - Ministerio de Turismo y Cultura del Gobierno de la Provincia de San Juan. Res Nº 786 - MTyC – 2017. Auspicio del Ministerio de Educación del Gobierno de la Provincia de San Juan. Res Nº 6263 - ME – 2017. Auspicio de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan - Res. Nº 1571/2017 - FFHA.

pensar la música coral, a sumergirse aún más en profundos estudios que nos convocarán en futuros encuentros.

Desde la academia, y con los avales de la Universidad Católica de Cuyo, de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan y la Universidad Nacional de Villa María (esta última con 20 años de existencia de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular) promovemos y celebramos la creación de este espacio formalizado de encuentro e intercambio en torno a cuestiones candentes de la música popular y folklórica latinoamericana en las creaciones corales, tales como los paradigmas teóricos y las problemáticas que estas cuestiones nos plantean a la hora de interpretarlas.

María Elina Mayorga
Cristina Gallo
Gustavo Espada

REGIONALISMO E VANGUARDA NA OBRA CORAL DO COMPOSITOR BRASILEIRO LINDEMBERGUE CARDOSO (1939-1989)

Denise Castilho de Oliveira Cocareli[1]
Susana Cecilia Igayara-Souza[2]

RESUMO

Neste artigo apresentamos as principais características da música nordestina brasileira que marcam o conjunto de obras corais do compositor brasileiro Lindembergue Cardoso. Como parte dos procedimentos metodológicos, realizamos o levantamento da produção coral do compositor e classificamos as obras a partir dos eixos temáticos abordados. Tomamos por base autores que estudaram a obra do compositor, como Nogueira (2012) e Silva (2002), e autores que investigam a música brasileira de tradição popular, como Ramalho (2012) e Paz (2002, 2010). Como parte dos resultados, identificamos a exploração da sonoridade regional aliada ao uso de procedimentos técnicos composicionais.

Palavras-chave: Lindembergue Cardoso; Música Brasileira; Música Nordestina; Repertório Coral Brasileiro do Século XX.

[1] Mestranda em Música pela Universidade de São Paulo, com apoio da CAPES. Regente de coros amadores, atuou como regente assistente do Coral da ECA-USP, por quatro anos, sob a orientação de Marco Antonio da Silva Ramos. Desde 2013 desenvolve pesquisa na área de repertório coral brasileiro, sob orientação de Susana Cecília Igayara-Souza.

[2] Docente do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo desde 2004, com foco nas disciplinas de Repertório Coral e Práticas Corais. Orientadora na pós-graduação, nas linhas de pesquisa em Musicologia e Questões Interpretativas. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto.

REGIONALISM AND AVANT-GARDE IN THE WORK OF THE BRAZILIAN COMPOSER LINDEMBERGUE CARDOSO (1939-1989)

Denise Castilho de Oliveira Cocareli
Susana Cecilia Igayara-Souza

ABSTRACT

In this article, we present the main characteristics of Brazilian Northeastern music that mark the set of choral works of the Brazilian composer Lindembergue Cardoso. As part of the methodological procedures, we performed a survey of the choral production of the composer and classified the works from the thematic axes discussed. Based on authors who studied the composer's work, such as Nogueira (2012) and Silva (2002), and authors who investigate Brazilian music of popular tradition, such as Ramalho (2012) and Paz (2002, 2010). As part of the results, we identified the exploration of regional sonority combined with the use of compositional technical procedures.

Keywords: Lindembergue Cardoso; Brazilian Music; Brazilian Northeastern Music; Twentieth Century Brazilian Choral Repertoire.

REGIONALISMO E VANGUARDA NA OBRA CORAL DO COMPOSITOR BRASILEIRO LINDEMBERGUE CARDOSO (1939-1989)

Denise Castilho de Oliveira Cocareli

Susana Cecilia Igayara-Souza

Introdução

Este artigo apresenta resultados parciais de pesquisa de mestrado em andamento, desenvolvida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil), sob orientação da Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza. Nosso objeto de estudo é a produção coral do compositor brasileiro Lindembergue Cardoso e neste artigo apresentaremos as principais características presentes na música brasileira nordestina que marcam seu conjunto de obras corais, composto por peças com diferentes eixos temáticos, como música sacra, obras experimentais, arranjos de canções folclóricas e de música popular.

O trabalho integra o GEPEMAC - Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto, certificado pelo CNPq (Brasil) e teve apoio da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

O compositor

Lindembergue Cardoso nasceu no ano de 1939, em Livramento de Nossa Senhora, uma pequena cidade do interior do estado da Bahia, localizado no nordeste

brasileiro, e faleceu em 1989, na capital do mesmo estado, Salvador. Membro-fundador do Grupo de Compositores da Bahia (CGB), o músico foi um compositor de destaque no cenário da música brasileira do século XX. Destacou-se como compositor, regente e educador, mas durante sua carreira atuou também como saxofonista popular, cantor e, na Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, como percussionista e fagotista. No decorrer de sua carreira recebeu diversos prêmios por suas composições, que somam mais de 150 títulos. Segundo Nogueira (2012), a produção do compositor é indissociável de sua formação musical, pois "se apresenta ao observador como processamento de todas as suas experiências de vida e observações da vida que o cercava" (NOGUEIRA, 2012, p. 24).

Lindembergue Cardoso teve seu primeiro contato com a aprendizagem musical na banda de sua cidade[1], onde aprendeu preceitos da teoria musical e foi inserido na prática de instrumento, primeiro à trompa e em seguida ao saxofone, seu principal instrumento. Tomando conhecimento e experienciando, a princípio, músicas do repertório regional, intimamente vinculado à cultura folclórica e religiosa do nordeste brasileiro. O compositor veio a ter seu primeiro contato com a música erudita, tradicional e de vanguarda, bem como com o ensino formal musical, aos 22 anos, quando iniciou seus estudos nos antigos *Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia*, que deram origem aos cursos de graduação em música da Universidade Federal da Bahia. Nessa mesma instituição também se aproximou da prática coral, da qual nunca mais se desvinculou, seja no que diz respeito à composição de obras, arranjos ou a cantar, reger e montar grupos com essa formação.

Sua produção coral tem destaque em seu conjunto de obras, tanto no que diz respeito à quantidade de peças produzidas, quanto na relevância dessa produção para o repertório brasileiro. Como parte dos procedimentos metodológicos de nosso trabalho, para identificarmos o conjunto total de sua obra coral, realizamos pesquisa documental junto aos catálogos existentes que se referem ao compositor e, após análise comparativa, identificamos um total de 81 obras corais. Até o presente momento, foram

[1] As bandas das cidades do interior, muito tradicionais no Brasil, têm em sua formação, em geral, instrumentos de sopro, como clarinete, flauta, saxofone, trompete, trompa, trombone e tuba e alguns instrumentos de percussão, como pratos, caixa clara, surdo e bumbo, por exemplo.

localizadas 57 partituras, através de visitas a acervos institucionais e particulares. Mesmo sem a localização completa do conjunto de obra, por meio da análise das peças encontradas e dos catálogos consultados, verificamos os temas mais recorrentes nas obras de Lindembergue Cardoso. A*presentamos, abaixo, tabela com os eixos temáticos abordados, bem como o número de obras referentes a cada um.*

Temas	***Número de obras***
Música folclórica/regional	*13*
Arranjo de música popular	*23*
Música Sacra	*22*
Obras experimentais	*11*
Obras para coro Infantil/Infanto-Juvenil	*5*
Obras encomendadas para eventos/espetáculos	*5*
Outros	*2*

Tab. 1. Eixos temáticos abordados na obra Coral de Lindembergue Cardoso

Observamos o destaque quantitativo que os arranjos de música popular e as obras sacras apresentam na tabela exposta. Muitas das obras corais produzidas por Lindembergue Cardoso estão vinculadas à sua prática de regente. No decorrer de sua vida, o compositor criou e dirigiu aproximadamente 17 grupos, em sua maioria coros universitários e amadores (de instituições privadas e igrejas), sendo que a maior parte de sua produção coral é dedicada a algum grupo com o qual trabalhava.

Os aspectos da música regional na obra coral de Lindembergue Cardoso

A música brasileira de tradição popular tem sido tradicionalmente estudada a partir da miscigenação cultural. A fusão da música dos povos que habitaram o Brasil deu origem aos inúmeros gêneros que integram o cancioneiro brasileiro, sendo que cada região do Brasil tem em sua música elementos representantes de sua cultura, vinculados às práticas religiosas, às festas e ao cotidiano. Na região do Nordeste observamos dois grandes eixos culturais: o litoral, mais caracterizado pela mistura étnica entre europeus

e africanos e o interior, denominado sertão, povoado maioritariamente pelos chamados caboclos - descendentes de europeus e índios (Ramalho, 2012).

Na música produzida no sertão, observamos a exploração de aspectos modais na construção das melodias, produto das influências ibéricas, indígenas e africanas. Paz (2002) realizou pesquisa a respeito do modalismo presente na música brasileira e em seu estudo expõe uma série de autores que apresentam diferentes classificações dos modos encontrados nas melodias populares. Um dos autores ressaltados por Paz é José Baptista Siqueira, que identificou na música nordestina a presença de cinco modos:

> *Batista Siqueira em Influência Ameríndia na música folclórica do nordeste à página 83, acusa a existência, no Nordeste, de cinco modos (como já foi mencionado, o autor evita a terminologia gregoriana): 1o. tipo, escala Maior sem sensível; 2o., escala maior com a sétima abaixada; 3o. escala Maior sem sensível e com o quarto grau elevado; 4o. escala menor com o sétimo grau abaixado; 5o. escala menor com o sétimo grau abaixado e o sexto grau elevado. Chama atenção para o caráter descendente de todas. (Paz, 2002, p. 32)*

Identificamos em muitas obras de Lindembergue Cardoso a exploração de melodias modais, especialmente utilizando o segundo e terceiro modos expostos por Batista Siqueira. Sobre os aspectos rítmicos da música sertaneja, que são intimamente vinculados às danças, podemos destacar algumas modalidades como o baião, o xaxado, o xote, a embolada, o coco, o forró e a toada. Como apontado por Ramalho (2012), todos eles apresentam "o ritmo básico inserido num compasso binário (que) tem sua principal acentuação no segundo tempo do compasso" (Ramalho, 2012, p. 156).

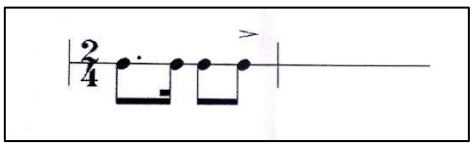


Fig. 1. Ritmo base do baião (Ramalho, 2012, p. 156)

O ritmo sincopado, característico da música brasileira, é encontrado na maioria das manifestações musicais nordestinas. No litoral da Bahia, os negros brasileiros preservaram as tradições africanas em seus rituais religiosos e festividades. Segundo Pereira (2007, p. 7) "essas celebrações e rituais, conduzidos pelo ritmo forte do batuque

e do lundu, eram então chamadas de 'samba'."[23] Os gêneros desenvolvidos na região litorânea têm como sua principal característica a exploração percussiva, utilizando em grande medida instrumentos como atabaques, agogôs e xerequês, por exemplo. Sobre os aspectos melódicos da música desenvolvida no litoral, Paz (2005) destaca o uso de melodias pentatônicas, frequentes nas músicas do candomblé.

Em relação à incidência das características regionais na obra coral de Lindembergue Cardoso, Nogueira (2012), ao defender a pluralidade existente na obra do compositor, elencou aspectos presentes em sua produção:

> *Em nossa caracterização da obra de Lindembergue Cardoso sob o ponto de vista ideológico-estético, os seguintes aspectos se revelam como preponderantes e indiscutíveis: intimidade com a música folclórica e popular brasileira; religiosidade; criatividade tímbrica (sobressaindo o uso de materiais alternativos com função instrumental); ecletismo resultante da interação entre tradição (em especial de raiz brasileira nordestina) e inovação; atitude heterodoxa no uso de sistemas musicais; valorização da expressão cênica na concepção musical; abertura à interação criativa do(s) intérprete(s); e direcionamento aos conjuntos de estudantes e amadores. (Nogueira, 2012, p. 11)*

Nogueira afirma, ainda, que em todas as obras do compositor observa-se sempre a coexistência de pelo menos dois desses aspectos, assim como são encontrados todos em uma mesma obra. A interação entre a tradição popular e uso de técnicas composicionais contemporâneas é uma das características que se destaca na produção de Lindembergue.

Em seus arranjos de canções populares e folclóricas, observamos a predominância de aspectos regionais, com o uso de padrões rítmicos e melódicos tão característicos que soam como citações literais de temas populares. Destacamos suas primeiras composições corais que abordam temas folclóricos, como os três *Reisados* e o *Aboio*, para coro misto *a capella,* escritos na década de 1960. Porém, em obras sacras e peças mais contemporâneas, também encontramos traços musicais nordestinos. Uma de suas obras mais conhecidas e executadas, a *Missa Nordestina* (1966), para coro misto *a capella*, com texto em português, tem como principal característica a inserção de elementos regionais na música litúrgica. Na *Missa João Paulo II na Bahia* (1980), para coro misto e percussão, o compositor explora características musicais da cultura sertaneja no uso de melodias com caráter modal e paralelismos de terças, bem como

[3] [2] Pereira continua: "A palavra 'samba' tem provável origem nas línguas africanas (*semba* em *umbanda* e *samba* em *quimbunda*) e seu significado pode ter variações amplas que vão desde *'umbigada'* até excitação e euforia." (Pereira, 2007, p. 7)

aspectos da cultura afro-baiana, através da percussão, realizada por dois atabaques e agogô.

Na obra *Minimalisticamixolidicosaxvox* (1988), para saxofone tenor e coro misto, identificamos a utilização de elementos da música popular e folclórica aliados ao uso de procedimentos e técnicas composicionais desenvolvidas no século XX, como a repetição variada e uso de técnicas seriais (Silva, 2002). Em outras obras com caráter experimental, como *Caleidoscópio* (1975), para coro *a capella*, Lindembergue Cardoso propõe a exploração de recursos sonoros, tais como sussurros, estalidos e chiados, bem como a utilização de melodias com caráter pentatônico, oriundas da música popular baiana. Por fim, observamos que a exploração da sonoridade regional aliada ao uso de procedimentos técnicos composicionais revelam a rede de conexão entre o domínio da composição musical e da identidade cultural que Lindembergue Cardoso possui.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NOGUEIRA, Ilza. *Lindembergue Cardoso:* Catálogo de Obras. (2009). Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA / Série Catálogos-Web / Volume 2. 1. ª Edição. Salvador – UFBA/PPGMUS.

LINDEMBERGUE Cardoso. (2012) aspectos de uma obra plural. *Per Musi,* Belo Horizonte, n.25, p.7-26.

PAZ, Ermelinda. (2002). *O modalismo na música brasileira.* Rio de Janeiro: Vitale.

PAZ, Ermelinda. (2002). *500 canções brasileiras.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Vitale.

PEREIRA, Marcos. (2007). *Ritmos brasileiros para violão*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga*: a síntese poética e musical do sertão. 2ª ed. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

SILVA, Alexandre Reche (2002). *Lindembergue Cardoso.*: identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80. 2002. 205 p. (inclusive anexos). Dissertação (Mestrado em Música) − Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

EL RITMO EN LA MÚSICA PARAGUAYA: APLICACIONES PRÁCTICAS EN EL CANTO CORAL

Rodrigo A. Báez Rojas[1]

RESUMEN

La riqueza rítmica del repertorio latinoamericano es evidente, más aún dadas algunas características que las conectan entre sí y a la vez la distinguen de otras. Particularmente, el ritmo en la Música Paraguaya se hamaca en una permanente síncopa con múltiples y variables acentos en la guarania y en la polca; géneros característicos de la música de esta nación sudamericana. El texto apunta como objetivo detallar estrategias de estudio del ritmo de los géneros arriba mencionados y aplicarlos como base para la interpretación del repertorio coral paraguayo a través de usos de fórmulas rítmicas. Los resultados pueden darse a través de una demostración.

Palabras clave: Música Paraguaya, Polca, Guaranía, Rítmo, Síncopa

[1] Escuela Superior de Bellas Artes-Universidad Nacional del Este. ESBA-UNE (Paraguay)
Soluciones Musicales Móbile- Ciudad del Este-Py

THE RHYTHM IN THE PARAGUAYAN MUSIC: PRACTICAL APPLICATIONS IN CHORAL SINGING

Rodrigo A. Báez Rojas[1]

ABSTRACT

The rhythmic richness of the Latin American repertoire is evident, even more so given some features that connect them with each other and at the same time to distinguish it from other. In particular, the rhythm in the Paraguayan music occurs in a permanent syncopation with multiple and varying accents in the Polca and the Guarania; characteristic genres of music of this South American nation. The text points intented to detail strategies for study of the rhythm of the genres mentioned and apply them as a basis for the interpretation of the Paraguayan choral repertoire through rhythmic formulas uses diversified. The results may occur through a demonstration

Key words: Paraguayan music, polka, guarania, rhythm, syncopation

[1] Escuela Superior de Bellas Artes-Universidad Nacional del Este. ESBA-UNE (Paraguay)
Soluciones Musicales Móbile- Ciudad del Este-Py

EL RITMO EN LA MÚSICA PARAGUAYA: APLICACIONES PRÁCTICAS EN EL CANTO CORAL

Rodrigo A. Báez Rojas

1. 6/8: un paseo rítmico por su cifra

En muchos géneros musicales latinoamericanos el compás de 6/8 podría considerarse el elemento rítmico característico de la región sudamericana. “Las diferencias existentes entre la diversidad de expresiones, son características regionales y desde el punto de vista técnico, están constituidas por las acentuaciones y los tiempos” (Cardozo Ocampo, 2005, p 145)

Las composiciones paraguayas producen una combinación paradojal en el ritmo en 6/8; mientras la melodía va en dos tiempos binarios, la base rítmica del bajo se mantiene en ternario como el ejemplo a continuación:

Fig. 1: Melodía de la música “Campamento Cerro León”. La voz de Soprano en binario y el bajo en ternario.

De acuerdo con el mapa folclórico latinoamericano, según el folclorista y etnomusicólogo Florentín Giménez (1997) la mayoría de los países con ritmo de ascendencia ternaria la notación de la melodía se desplaza a tempo, utilizando acentuaciones exactas sobre el ictus habiendo diferenciaciones apenas en peculiaridades regionales. Lo que diferencia al ritmo de la música paraguaya es la acentuación post-ictus (contratiempo). Giménez menciona una característica muy particular en esta descripción:

La música paraguaya, sin embargo, aunque también es de subdivisión ternaria, se expresa singularmente de manera diferente, su expresión característica es siempre a destiempo, ya sea utilizando la síncopa o remarcando los tiempos del 6/8 en contraposición del bajo, que se desplaza con tres figuras sueltas o sincopadas, produciéndose un contraste rítmico natural integrado e inseparable (Giménez, 1997, p. 58).

Giménez hace mención de lo que es más recurrente en el lenguaje rítmico paraguayo; el uso de la hemiola[1] sesquiáltera vertical 3:2

Fig. 2: Hemiola vertical: tres tiempos simultáneos con dos tiempos.

Considerando que la hemiola sesquiáltera, describe las relaciones rítmicas, específicamente la sustitución o complementación de tres notas por dos notas y siendo el esqueleto rítmico recurrente, la remarcación expresada por Giménez puede aludir a la utilización de variaciones rítmicas para cada cuerda del coro, por lo tanto, puede darse las variaciones siguientes:

[1] https://es.wikipedia.org/wiki/Hemiolia

Fig. 3: Ejercicio de Variación rítmica de la Polca Paraguaya distribuida en las cuerdas del coro.

Especificaciones de la figura 3:

Soprano: se expresa la melodía propiamente dicha

Contralto: base rítmica binaria

Tenor: Contratiempo hemiólico

Bajo: base rítmica ternaria

2. La polca paraguaya: onomatopeya rítmica

Es evidente en la cultura paraguaya la estrecha relación que ésta tiene con la onomatopeya, el idioma "guaraní"[2] es un ejemplo esta relación, existiendo varias palabras cuya fonética representa la acción sonora de la misma palabra.

Esta característica es dada también en el lenguaje rítmico, Cardozo Ocampo (2005) fundamenta las especificaciones rítmicas de la polca paraguaya a partir del relato:

Al explayarnos un poco más, diremos que nos hemos sentido en este mundo con el ritmo de 6/8 y explicamos: de niños, en la sobremesa familiar, oíamos a nuestros mayores que ensayaban con pequeños golpeteos de los nudillos y uñas de la mano, sobre la mesa, nuestro popular ka-mba-ti-mbo-ka (negro nariz de fusil) [...] la quinta corchea, en vez de golpe, arrastraban las uñas sobre la mesa, variando el sonido en ka-mba-ti-sy-ry (negro nariz que chorrea) (Cardozo Ocampo, 2005, p. 147-148)

[2] Conocido también como "***Avañe'ẽ***" (lengua nativa) es la lengua que corresponde al tronco Tupí-Guaraní hablado por los indios Guaraníes. Es lengua oficial del Paraguay y es hablado en partes del territorio argentino, brasileño y boliviano.

Ambos ejemplos expresados por Cardozo Ocampo (2005) se diferencian a partir de su articulación. El Kamba timboka son golpes de articulación corta y el Kamba tisyry se arrastra el final a partir de la quinta corchea:

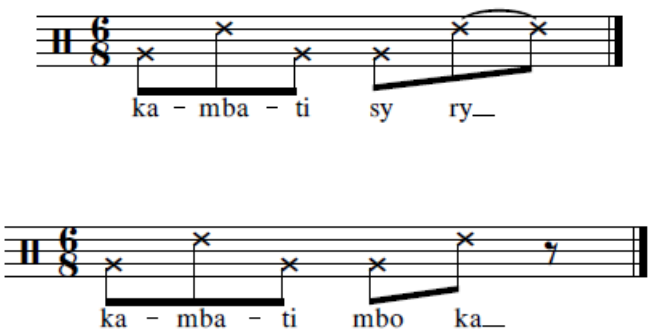


Fig.4: Esquemas rítmicos de la polca paraguaya

Los esquemas presentados pueden tener variaciones en su notación, dependiendo de las remarcaciones que puedan darse para cada cuerda.

3. La Guarania

Ritmo de nacimiento contemporáneo creado por el compositor José Asunción Flores, la guarania, sobre todo su nombre es un neologismo dentro del idioma guaraní, se adoptó ese nombre como genérico por "ser la voz de la literatura paraguaya en consonancia con el espíritu nativista" (Cardozo Ocampo,2005 p.73)

De velocidad lenta (NEGRA=70), conserva su espíritu en el 6/8 manteniendo su intensa variedad de sub-ritmos derivados de la polca a diferencia de que ésta, su contenido posee un carácter más contemplativo y afectivo.

Fig. 5: Trecho de la Guarania Reservista Purahéi (Agustín Barboza)

4. Consideraciones

Las estrategias rítmicas expuestas en este trabajo pueden ser aplicadas para ambos géneros. Las diferencias se radicarán a lo que respecta a velocidad e interpretación, siendo ambos surgidos en diferentes momentos históricos y contextos sociales. La música paraguaya a través de su aculturación y su adecuación a la peculiaridad de su bilingüismo y las diversas vertientes de las costumbres logró un amoldamiento a una estructura particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cardozo Ocampo, Mauricio (2005). Mundo Folklórico Paraguayo: 1ª Parte. Asunción: Atlas Representaciones.

Giménez, Florentín (1997). La Música Paraguaya. Asunción: El Lector.

LA TÉCNICA VOCAL EN LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR CORAL

Juanjo Cura[1]

RESUMEN

A lo largo de la historia distintos tipos de emisión vocal se han asociado a diferentes estilos y épocas. Con el correr de los siglos la voz fue pasando de la verticalidad a una horizontalidad más plena para asumir los roles de la gran ópera. Se suele decir que la música popular, que ha tenido mayor incidencia y penetración en el último siglo que en los anteriores, no debe cantarse con una voz educada, construida, que no debe usarse voz de cabeza o falsete en la voz femenina, que con tal sonido un coro no debería cantar obras populares y otras cuestiones.

Nos preguntamos hasta qué punto la música popular en arreglos para coro son arreglos "populares" y en qué sentido. En base a esa pregunta podemos decir qué tipo de técnica sea más conveniente para afrontar con éxito dichos arreglos, lo cual dependerá de las tonalidades, registros, tesituras por cuerda, armonías y otras dificultades de la obra. Se mostrarán ejemplos vocales y de arreglos, se hará que el público emita de diversas formas, de manera teórico-práctica breve (explicando las diversas posturas musculares y sus resultados acústicos), y se intentará guiar hacia una conclusión que permita al asistente contemplar las diversas posibilidades de solución a la cuestión en el ámbito de las formaciones corales a su cargo.

Palabras clave: voz, popular, canto, coro, emisión

[1] Profesor en Filosofía, Sicología y Ciencias de la Educación Cantante, director coral y orquestal, arreglador, compositor (obras corales y sinfónicas) y productor discográfico independiente (tres títulos). Pedagogo vocal, bajo el método "Por amor a voz(s)", de su autoría, en cursos especialmente dirigidos a agrupaciones corales. Capacitador del *Plan Coral Nacional, Ministerio de Cultura de la Nación.* Jurado en diversos concursos artísticos. Fundador y director de "*Arte y Filosofía. Producciones con sentido*". Coordinador General del Programa de Orquestas y Coros del Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe. www.juanjocura.com.ar // www.arteyfilosofia.com

VOCAL TECHNIQUE IN THE INTERPRETATION OF THE CORAL POPULAR MUSIC

Juanjo Cura [1]

ABSTRACT

Throughout history, different types of vocal emission have been associated with different styles and eras. Over the centuries the voice was going from a verticality to an horizontality more fully to assume the roles of the grand opera. It is often said that the popular music, which has had the greatest impact and penetration in the past century than before, it shouldn`t be sung with a trained voice, built, that should not be used head voice or falsetto in the female voice, that with this or that sound a chorus should not sing popular works and other issues.

Key words: voice, popular, singing, choir, emission

[1] Profesor en Filosofía, Sicología y Ciencias de la Educación Cantante, director coral y orquestal, arreglador, compositor (obras corales y sinfónicas) y productor discográfico independiente (tres títulos). Pedagogo vocal, bajo el método "Por amor a voz(s)", de su autoría, en cursos especialmente dirigidos a agrupaciones corales. Capacitador del *Plan Coral Nacional, Ministerio de Cultura de la Nación.*Jurado en diversos concursos artísticos. Fundador y director de "*Arte y Filosofía. Producciones con sentido*". Coordinador General del Programa de Orquestas y Coros del Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe. www.juanjocura.com.ar // www.arteyfilosofia.com

LA TÉCNICA VOCAL EN LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR CORAL

Juanjo Cura

Distinciones conceptuales

Algunas distinciones previas pueden ser importantes porque de ellas puede depender el tipo de emisión necesitaremos para abordar las obras del repertorio popular coral.

Arreglos o versiones corales de música popular, en versiones que pueden ser más, menos, poco o nada populares

Música popular en arreglos corales populares

Música popular en arreglos corales no populares

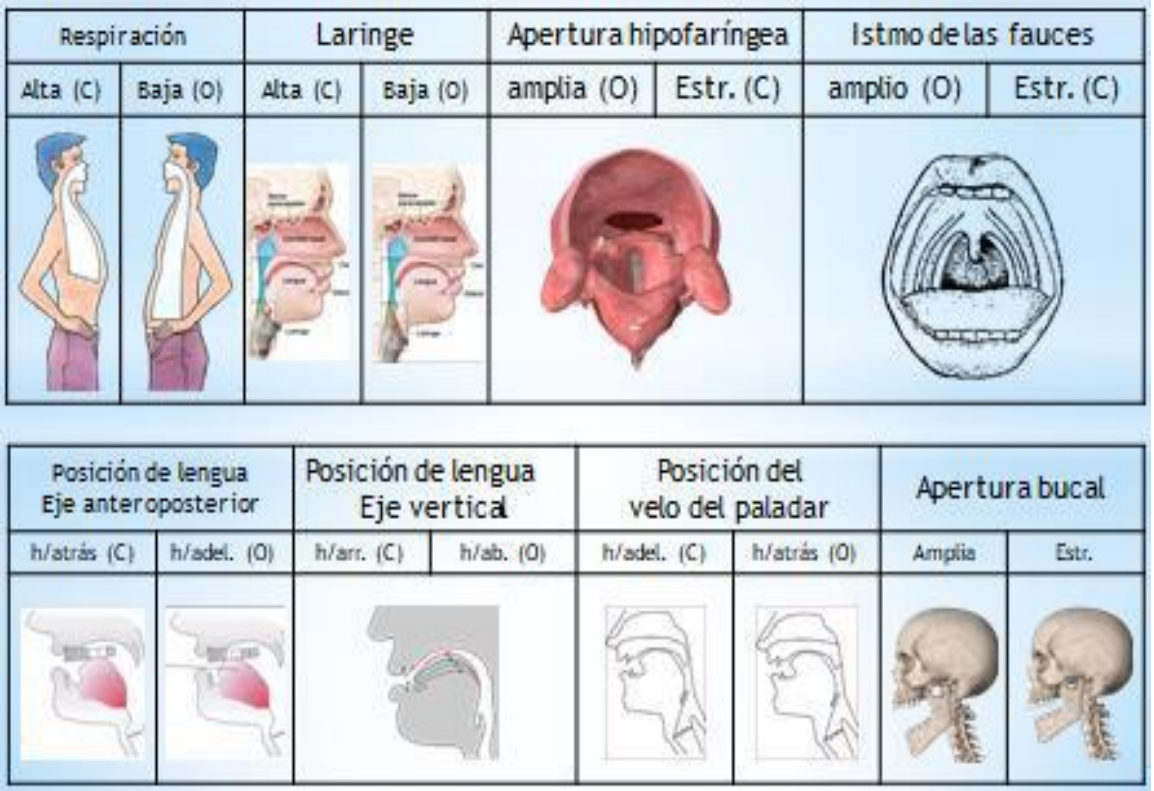
Obras corales originales en base a géneros y ritmos populares (Misa Criolla, Misa tango, Guastavino, Ginastera, etc., y autores actuales), obras a las cuales esta condición compositiva no las convierte necesariamente en populares por sí.

Hay versiones corales de música popular de fácil acceso vocal mientras otras son tanto o más difíciles que muchas obras originales como para que las cante un coro sin la suficiente formación vocal y musical, Al menos para que suenen como el autor las pensó.

Distinciones sonoras

Es imprescindible distinguir distintos tipos de sonoridades vocales, toda vez que se hace necesario, si fuera posible, elegir con qué sonoridad quiere encararse una obra. Todos tenemos la voz "colocada" en algún lado. El tema es dónde. Las diferentes sonoridades pueden ser obtenidas a partir de la combinación de distintos elementos y/o factores que construyen el sonido vocal, en cualquiera de sus tres formas (pecho, cabeza y falsete o alguna combinación de ellos), independientemente del sonido vocálico que se esté emitiendo, a saber (se probará de modo práctico cada uno de ellos):

- la respiración (más "alta", sonidos más claros- o más "baja", sonidos más oscuros)
- la altura de la laringe: más alta más claro, más baja más oscuro
- la apertura faríngea: más cerrado más claro, más abierto más oscuro
- la apertura del istmo de las fauces: más cerrado más claro, más abierto más oscuro
- la posición de la lengua respecto del eje anteroposterior: más atrás más claro y menos proyectado, más adelante más oscuro y más proyectado
- la posición de la lengua respecto del eje vertical: más bajo más oscuro (voz más al pecho), más alto más claro (voz más a la cabeza)
- la posición del velo del paladar, que determinará cuánta nasalidad se le otorgará al sonido: a mayor nasalidad mayor claridad y "campaneo" en el timbre (sin llegar a la voz nasal, voz más "a la cabeza"), más oscuro y apagado con menor contenido nasal (voz más en la boca)
- apertura bucal: más amplia, sonido más redondo y completo (suponiendo que se den otras variables), más cerrada, sonido menos rico e insuficiente, especialmente en ciertas dinámicas.



Voz e historia de la música. La voz popular.

A lo largo de la historia distintos tipos de emisión vocal se han asociado a diferentes estilos y épocas. Con el correr de los siglos la voz fue pasando de una liviana verticalidad a una horizontalidad más plena en intensidad y volumen, especialmente por la generación de más armónicos graves, para asumir los roles de la gran ópera y del repertorio sinfónico con una sonoridad que permitiera oír al cantante por encima de las frecuencias de las grandes orquestas y orquestaciones modernas, no siempre sabiamente realizadas.

No siempre la música popular es menos exigente que la erudita. Altura y volumen no son las únicas variables de exigencia que tiene el canto en cuanto a la emisión. Sin embargo, se suele decir que la música popular no debe cantarse con una voz educada, construida, que no debe usarse voz de cabeza ni el falsete en la voz femenina y otros comentarios. En el siglo pasado, la inercia de un sonido vocal sano y construido aplicado

a la música popular llegó hasta poco más de la mitad del período, siendo paulatinamente reemplazado por un sonido menos logrado técnicamente (no en todos los caso, claro).

El tango y el rock son un claro ejemplo de ello, sumado a estilos de vida menos "ordenados" por parte de sus intérpretes. Desde hace unos años se ha intentado volver a las fuentes surgiendo nuevas técnicas vocales aplicadas al canto popular que en realidad utiliza los elementos que están a la base de toda voz bien construida. Así y todo, dependiendo del género, una voz que canta "como canta el pueblo" parece ser más aceptada que una voz más "construida".

El sonido coral en la música popular coral

Bajo esta presunción o supuesto, tendremos algunos problemas cuando debamos enfrentarnos a versiones corales cuya "popularicidad" (su posibilidad de ser cantadas por cantantes con poca o ninguna formación) sea escasa. Por ejemplo estas dos versiones del Carnavalito del duende, mía (Imagen 1) y de Eduardo Ferraudi (Imagen 2)

El duen - de es - tá e - na - mo - ra - do, som - bre - ro a - lu - do, de - le bai - lar.
Duen - de som - bre - ro a - lu - do de - le bai - lar
El duen - de es - tá e - na - mo - ra - do, som - bre - ro a - lu - do de - le bai - lar
26
Cor - tan sus ma - nos de plo - mo las al - ga - rro - bas del car - na - val, sal -
Cor - tan sus ma - nos de plo - mo las al - ga - rro - bas del car - na - val, sal -
31
1.
tan - do, sal - tan - do.
Con mis ma - nos de
tan - to sal - tan - do
Con mis ma - nos de
35

Imagen 1

Imagen 2

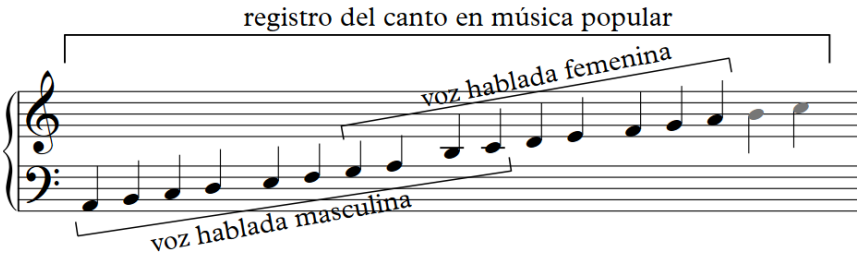
Un arreglo armónicamente sencillo, con líneas melódicas complementarias de baja dificultad, sin complicaciones rítmicas, en una tonalidad que permita tanto a la melodía como a las otras voces acceder sin dificultades a los extremos de la tesitura de

la obra en cada una de ellas, puede ser realizado con un sonido de pocos elementos trabajados porque ofrece pocas dificultades en cualquiera de las instancias que podamos desear en un sonido coral (afinación, empaste, balance). El acceso interpretativo a arreglos de mayor dificultad trae aparejado la cuestión de qué tipo de emisión elegimos para realizarlo.

Elementos y variables

La tonalidad

Una canción popular, de cualquier género, difícilmente supere la oncena en su tesitura. Se asume que tanto en el varón como la mujer canten este tipo de música dentro de la voz hablada. Tomando un rango extenso de una octava, y teniendo en cuenta un registro de voz media, que es el de mayoría de las personas, la voz hablada rara vez baja de un la 2 o sube de un la4, teniendo en cuenta la suma del registro femenino y el masculino adulto (los niños pequeños son más agudos). Si estudiamos un poco las tesituras de las canciones populares veremos que, generalmente, no superan esas dos marcas en general y nunca en una misma canción.

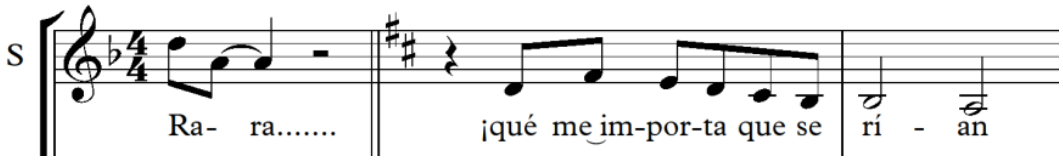


La mujer, cantando más allá de un si4, y si no sabe usar bien su voz, podría pasar al falsete o cantar con un grito de pecho poco agradable o usar lo que ahora llaman belt voice (una especie de grito bien colocado), emisión que podría complicar algunos parámetros en la música coral. Si la melodía queda alta en sus notas más altas, especialmente en las sopranos, puede sonar (aparentemente) fuera del tipo de emisión requerida por el género. Las sopranos cantando “Zamba de mi esperanza” en Do tendrían como nota más aguda en la melodía un la5.

Nunca lo aceptaríamos en una solista de folklore, sonaría muy “operístico”. Sí en un tenor, porque el tenor agudo puede acceder a esas notas con un sonido menos trabajado que una soprano. El la5 está muy lejos del sonido hablado, pero el la4 del tenor está dentro del sonido hablado femenino y por tanto suena menos antinatural. Sin embargo, en un arreglo bien hecho esta misma nota puede ser un enorme rayo resplandeciente de luz si esta vocalmente bien abordada y acompañada por las otras cuerdas.

Una voz medianamente entrenada puede abarcar dos octavas casi sin dificultad y con buen sonido vocal en todas las dinámicas. Suele suceder que, por el mismo sentido de apropiación de la música popular, todos los cantantes del coro quisieran interpretar al menos algún fragmento de la melodía de la obra en cuestión. Dependiendo de la obra y de la tonalidad elegida, esto será posible o no, con el riesgo que algo se pierda en el camino (por ejemplo, una línea que quede muy grave para el bajo o la contralto). Una buena técnica vocal nos permite hacer un arreglo en una tonalidad que haga posible que todas las cuerdas del coro interpreten parte de la melodía en cualquier parte del registro en la que se encuentre, teniendo en cuenta, por supuesto, las elementales reglas de composición. Un coro con un registro corto en una o más de sus cuerdas hará más difícil la elección de la música que querríamos hacer.

Si la melodía queda baja en sus notas más bajas puede restarnos posibilidades armónicas y expresivas (especialmente en un arreglo a tres voces o a voces iguales), fundamentalmente por falta de presión sonora. Además corre el riesgo de ser realizada con cambios de octava que produzcan sensaciones de falta de continuidad de la melodía, más aún si la misma tiene una extensión considerable.



Podemos así encontrarnos ante la disyuntiva de a qué cuerda le damos qué parte porque “mis” contraltos no pasan de un la4, o "mis" tenores de un re4. La tonalidad elegida para un arreglo tiene una íntima relación con las posibilidades vocales de los cantantes. La técnica vocal puede suplir algunas carencias, pero no puede mejorar en mucho un arreglo mal realizado.

Para tener un registro amplio que nos posibilite mayor cantidad de posibilidades armónicas a lo largo de toda la melodía ¿con qué tipo de emisión abordaremos las notas altas, esas que escapan a la voz hablada en cualquiera de sus registros respectivos? Probemos algunas. Probamos cada ejemplo modificando algunos de los parámetros vocales vistos al inicio.

La Articulación

Las mejores intenciones de colocación, de interpretación y de inteligibilidad del texto pueden verse frustradas por una articulación inadecuada, teniendo en cuenta que los mismos órganos que articulan el sonido de las palabras pueden mejorar notablemente la calidad de la emisión o ir en detrimento de ella. Un cantante entrenado

revisa una y otra vez su articulación procurando que no vaya ni en desmedro de la calidad vocal ni de la interpretación. Pero cantar una obra en idioma vernáculo conlleva el riesgo de una articulación no desprendida de la cotidiana. Para ello es necesaria una alta toma de conciencia de los órganos implicados (lengua, mandíbula, dientes, velo del paladar) y de sus movimientos y posiciones dentro de la boca al punto de analizar y reaprender la articulación del propio idioma materno a los fines del arte del canto. Revisemos algunos ejemplos tomando conciencia de lo que hacemos con la lengua: hagamos gato, guita, guerra, gota, gusto, kiosko, tango, canto, dado.

En los arreglos corales de música popular suele haber gran cantidad de onomatopeyas que requieren ser analizadas tanto por el arreglador cuando las escribe (qué quiere que suene) como por el director y los cantantes cuando la interpretan. Por eso es importante que el arreglador, como compositor que es, conozca bien con qué órganos puede lograr el cantante qué sonoridades, como el compositor orquestal indica que la cuerda toque tirando, empujando o “sulla tastiera” “con sordina”, etc., suponiendo un tipo de sonoridad. “Con la lengua en tal posición” o “con el velo retraído”, por ejemplo. Claro que esto implica que el intérprete pueda entender qué sucede en cada uno de estos casos. Y para eso nada mejor que estudiar canto.

Aquí también entra en juego la tonalidad porque, como todos sabemos, la articulación se hace más difícil en las zonas más alta del registro, especialmente para las sopranos a partir del fa 5, siendo verdaderamente problemática por encima del sib5.

Conclusiones

Si bien no es precisamente el sonido del coro lo que determinará si la obra suena o no “a popular”, un sonido excesivamente rico para el género puede no llevarse bien con la interpretación, en tanto un sonido lavado o chato puede no hacer aparecer a su vez la riqueza de un buen arreglo. Como vimos las posibilidades sonoras son muchas, según la combinación que hagamos de los diferentes elementos que producen o modifican el sonido. Pienso que la elección del sonido coral que queremos para la música popular coral tiene mucho que ver con el tipo de arreglo al que vamos a aplicarnos, del mismo modo que un coro asume una técnica vocal de acuerdo al repertorio que interpreta. Siempre un buen sonido es la mejor recomendación, teniendo

en cuenta que entre los extremos, entre el peor y el mejor sonido (medidos en base a su riqueza armónica), hay una amplia, maravillosa y bella gama de sonidos vocales posibles para este repertorio. Y que el artista es mucho más que su sonido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cobeta, I., Núñez, F., Fernández, S. (2013) *Patología de la voz*, Valencia, España. Ed. Marge.

Cura, Juanjo. (1999). Tesis final de Beca "*Elementos de Técnica Vocal para cantantes aficionados*". Santa Fe, Argentina.

Cura, Juanjo. (2003) Conferencia "*El estudio de la música popular en la carrera de Dirección Coral*" Jornadas sobre el estudio de la música popular en la carrera de Dirección Coral. Mendoza, Argentina.

Cura, Juanjo. (2004). Conferencia "*Las lenguas extranjeras en la música vocal*". 1º Congreso Argentino de Lenguas Extranjeras, Rosario, Argentina.

Cura, Juanjo. (2004). "*Fonética y fonemática en la composición e interpretación la música vocal*", estudio no publicado.

Cura, Juanjo. (2011). Ponencia "*Música e identidad en las canciones patrias y sus versiones*". "Músicos en Congreso", Santa Fe, Argentina.

Cura, Juanjo. (2013). Conferencia "*Lo vocacional como una forma de creación y desarrollo en el arte. Su implicancia en la calidad de vida. La cuestión coral*". 1º Congreso Coral Argentino, Mar del Plata, Argentina.

Gardner, Howard. (1997). "*Arte, Mente y cerebro*". Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.

Jackson Menaldi, Cristina. (1992) "*La voz normal".* Buenos Aires, Argentina, Ed. Panamericana.

Lancy H. de Epstein, Helga. (1974). **"***Aspectos fundamentales de la educación de la voz para adultos y niños***".** Buenos Aires, Argentina, Edit. Guadalupe.

Lehmann, A., Sloboda, J., Woody R. (2007). "*Psychology for musicians".* Oxford, EUA. *Ed. Oxford U.P.*

Lopez Temperan, W. (1970). "*Las técnicas vocales*". Montevideo, Uruguay. Edición del autor.

Mansion, Madeleine. (1947). "*El estudio del canto*", Buenos Aires, Argentina. Ricordi Americana.

Mc Callion, Michael. (1998). "*El libro de la voz.* Barcelona, España. Ed. Urano.

Miller, Richard. (1996). **"***La structure du chant*". París, Francia. Ed. Cité de la musique.

Parousell, Renata. (2011). "*Querido maestro, querido alumno*". Buenos Aires, Argentina. Ediciones GCC.

Raugel, Félix. (1968). *"El canto coral".* Buenos Aires, Argentina. Eudeba.

Ristad, Eloise: (1982). "*La música en la mente*". Santiago, Chile. Ed. Cuatro Vientos.

Wilfart, Serge. (1999). *"Encuentra tu propia voz".* Barcelona, España. Ed. Urano.

DE LA NOTACIÓN AL FRASEO REAL EN LA MÚSICA POPULAR PARA COROS

Santiago Ruiz Juri[1]

RESUMEN

El presente trabajo tiene el objetivo de promover la reflexión sobre los procesos de decodificación de una partitura en pos de un objetivo musical y expresivo profundo y sincero, que refleje el contenido y la substancia que la fuente de un arreglo coral posee en su forma original. El enfoque metodológico es diverso y promueve tanto el análisis de la partitura original, como – y sobre todo - la audición de fuentes sonoras vivas y un posterior discernimiento aplicado a los procesos de notación y lectura musical del repertorio que emana naturalmente de la tradición oral. Los resultados musicales, en especial a nivel estilístico y fraseológico, que obtienen con sus agrupaciones corales los directores que se sumergen en estos procesos de manera comprometida, colaboran a eliminar barreras entre músicas ubicadas, aparentemente, en hemisferios opuestos del arte.

Palabras Clave: Fraseo, Interpretación, Notación

[1] Profesor de Guitarra, director de coros y orquestas. Docente de la Universidad Nacional de Córdoba de las Cátedras de Canto Coral I, II y III y de Práctica y Dirección Coral I. Director de Cantoría de la Merced y de la Orquesta de Cuerdas Municipal de Córdoba. Docente y Director invitado en numerosas instancias nacionales e internacionales.

"FROM NOTATION TO REAL PHRASING IN FOLK MUSIC FOR CHOIRS"

Santiago Ruiz Juri

ABSTRACT

The present work has the objective of promoting reflection on the processes of decoding a score in pursuit of a deep and sincere musical and expressive goal that reflects the content and substance that the source of a choral arrangement possesses in its original form. The methodological approach is diverse and promotes both the analysis of the original score, and - and above all - the listening of live sound sources and a subsequent discernment applied to the processes of notation and musical reading of the repertoire that emanates naturally from the oral tradition. The musical results, especially at a stylistic and phraseological level, obtained by their choral groups that immerse themselves in these processes in a committed manner, help to eliminate barriers between "musics" located, apparently, in opposite hemispheres of art.

Key words: Phrasing, Interpretation, Notation

DE LA NOTACIÓN AL FRASEO REAL EN LA MÚSICA POPULAR PARA COROS

Santiago Ruiz Juri

El desacierto evidente como punto de partida

Las primeras reflexiones que motivan este trabajo surgen de una situación tan extrema como repetida y real: la interpretación de un arreglo de música popular cualquiera a cargo de un coro – y un director - alejado témporo/espacialmente de la manifestación original que da motivo al arreglo. De la escucha analítica se puede comprobar que los aspectos relacionados con las alturas expresadas en la partitura, las dinámicas y matices (en caso de que estuvieran escritos) e incluso la pronunciación de los textos en una lengua extraña a la nacionalidad del coro, son resueltos de manera relativamente satisfactoria en la mayoría de los casos. Pero existe una cualidad de la música que, aun en el caso de haber sido capturada más o menos aproximadamente en la partitura, no puede ser decodificada certeramente sin una gran cantidad de conocimiento sonoro y estilístico previo: EL FRASEO, que como una especie que habita viva en la naturaleza sonora, rara vez puede ser capturada e inmovilizada en la notación de las duraciones y los ritmos en la partitura. La carencia de acierto en este aspecto primordial hace que la interpretación de estos coros (no siempre “justificados” por la lejanía geográfica o cultural) no nos remita al original si no a otra música nueva,

diferente, que quien transite los caminos de los géneros vivos posiblemente no pueda llamarla “tango”, o “zamba”, o “vidala”, o “huayno”, e incluso (expresaré algo extremo y exagerado) pueda sentirse, ridiculizado, ofendido o molesto por la irrespetuosa intromisión en una expresión que, debiendo ser profunda y comprometida, resulta algunas veces una caricatura descuidada.

Expresada la situación inicial, es fácil realizar una sentencia como diagnóstico de la problemática: el ritmo de la música (¡de cualquier música!) es uno de los parámetros más complejos de expresar “exactamente” a través del sistema tradicional de notación musical, y, en el caso de las músicas de tradición oral, resulta las mayoría de las veces simplemente imposible de registrar con los criterios matemáticos de precisión sin ir en contra de la naturaleza viva y sutil de las melodías y texturas originales (inasibles, vivas, dinámicas, interpretables).

Es por esto que a la hora de realizar una interpretación de cualquier música de tradición oral anotada de manera convencional, es imprescindible a mi criterio el trabajo comprometido del intérprete (en nuestro caso, en primera instancia, el director coral) en el estudio de las *Fuentes*.

Las fuentes

Evidentemente al hablar de fuentes enunciaré dos, pero con una clara inclinación hacia a la única que brindará un panorama real para llegar a una interpretación fehaciente.

1) *La fuente teórica*

La *Partitura*, que no es la *Música*, sea de un arreglo instrumental o sea de la inscripción original en el registro de propiedad intelectual del autor, sea de un recopilador de melodías o sea de una versión para coro y orquesta de una música folclórica, será siempre una fuente necesaria, importante y valiosa, pero incompleta sin lugar a dudas.

2) *La fuente sonora*

Las *Grabaciones*, *Videos* o *Interpretaciones* en *Vivo* a cargo de autores o intérpretes especializados y reconocidos popularmente, que *si es la música*, son sin duda la mayor fuente de información fraseológica e interpretativa a tener en cuenta para volver luego

a la lectura “viva” de la fuente teórica que en la partitura tenemos delante nuestro como directores y como cantantes de un coro.

Sólo del análisis auditivo profundo de las fuentes sonoras pueden emanar los conocimientos necesarios para una interpretación convincente y sincera del fraseo.

Extraer la música del papel

El proceso de la lectura musical es, en todos los casos, un proceso que precisa el conocimiento previo antes mencionado, para cualquier género o estilo a interpretar.
Pero en el caso de la música de tradición oral implica, tal vez aún más, una especie de camino de reconstrucción mucho más específico: como si se tratara de volver a la vida una figura embalsamada o una mariposa de exhibición, que ha sido azarosamente inmovilizada en una fase de su vuelo.
Es por eso que resulta, a mi criterio, indispensable desarrollar algunos sanos atributos del intérprete, como director coral que luego deberá transmitirlos en una propuesta de similares características al resto de su agrupación:

Imaginación: observar la partitura del arreglo y, luego de haber escuchado versiones varias de la música original, intentar realizar una lectura integral y creativa no sólo el terreno de las alturas, las dinámicas y las texturas, sino también del vaivén sutil de los ritmos anotados, asumiendo posibles leves (o no tanto) variaciones e inflexiones derivadas de la expresión del texto, de la direccionalidad melódica o de la intencionalidad de la versión asumida.

Convicción: una vez decidida una posible ruta de fraseo, o incluso varias alternativas, debe entrenarse su práctica (el canto, la dirección, etc.) hasta alcanzar un nivel transparente de convicción artística y corrección técnica digna de resultar en un buen ejemplo vocal y musical para transmitir a grupos corales.

Duda Creativa: luego de alcanzada esa “certeza” es bastante indispensable que, como intérpretes de música viva y cambiante, dudemos. Pensemos y probemos otras versiones. Eventualmente opuestas. Y también que esta duda sea alimentada los primeros ensayos con la agrupación coral, cuando se obtenga un reflejo enriquecido de la propuesta que hemos presentado. Sólo atravesando esa duda se llegará a una versión colectiva sincera y trascendente.

Variedad De Recursos Técnicos: es de vital importancia que durante el proceso de análisis auditivo de las fuentes sonoras se identifiquen recursos técnicos vocales e instrumentales que nos permitan componer una paleta colorida y variable, versátil y lista para cambiar y dar forma de manera renovada e interesante al discurso musical. Variantes dinámicas y de articulación propias del estilo o género, traducción vocal y coral de onomatopeyas o trazados texturales de un arreglo.

Variedad De Recursos Expresivos: además de los recursos técnicos propiamente dichos, es importante para el director/intérprete identificar las sutiles herramientas expresivas que la música de tradición oral presenta como incalculable riqueza a la hora de la interpretación: la manera de pronunciar el texto o servirse de la prosodia de las palabras, las infinitas posibilidades de "decir" una letra jerarquizando imágenes del discurso, los cambios en la dinámica o la articulación de acuerdo a los diferentes textos o secciones de la poesía o el arreglo, incluso – en el caso de registros audiovisuales o de una presentación en vivo – la gestualidad y el lenguaje corporal (aun la danza) que son, sin duda, parte de la expresión musical en el folclore y la música popular de los pueblos.

Todos estos elementos que confluirán luego en la interpretación coral de una partitura deben ser experimentados, imitados, copiados, elaborados y luego enriquecidos con la enorme cantidad de recursos y posibilidades propiamente vocales y corales de las que disponemos los directores con nuestras agrupaciones.

Fraseando en coro

Merece destacarse especialmente que traducir el canto individual de la mayoría de los géneros populares y folclóricos del mundo a un formato coral, sobre todo si es a capella, implica un enorme esfuerzo y trabajo individual y colectivo del director y de los integrantes si se quiere lograr un resultado expresivo, sincero y respetuoso.

Es deseable que los grupos corales alcancemos colectivamente lo que pareciera ser un arte individual del intérprete. Es posible aspirar a lograr esa sensación de libertad y espontaneidad, incluso interpretar renovadamente una obra en cada versión, con sutiles cambios.

En mi experiencia, la manera más satisfactoria de lograr los resultados deseados y convertir esas posibilidades en realidad se alcanza con el entrenamiento individual del director y colectivo del coro del fraseo y de los recursos musicales que nos ofrece cada género o estilo de la música arreglada que pudiéramos querer abordar. Escuchar y analizar individual y colectivamente numerosas versiones se hace imprescindible y, luego: imitar, copiar, jugar se va haciendo natural hasta que una vez comprendida verdaderamente la naturaleza del estilo, del fraseo, de los recursos vocales e instrumentales a utilizar y las posibilidades expresivas de un texto y del arreglo en sí, podamos volver a la interpretación con un resultado vivo, profundo y convincente.

Por último, este camino individual del director y colectivo del coro, implica un proceso cultural muy valioso de apropiación de valores y ritos inherentes a la música que se interpreta e incluso la dinámica coral de ensayos y conciertos podría verse enriquecida y transformada por los procesos naturales de ensayos y conciertos propios de la música que se interpreta.

En esta verdadera ida y vuelta, muy probablemente, las expresiones populares y folclóricas también con el tiempo se verán enriquecidas por la dinámica y enorme versatilidad que presenta la actividad coral como disciplina humana y artística genuina y transformadora de la sociedad.

Como es bien sabido: muchas músicas populares y folclóricas han perdurado gracias a la posibilidad de la notación (por más imprecisa que sea) y por los arreglos corales publicados en todo el mundo e interpretados por coros de todas las nacionalidades en versiones, muchas veces, más vivas, desarrolladas y profundas que las que los propios compositores o creadores imaginaron alguna vez. Y esto es sin duda una razón más que suficiente para seguir avanzando y creciendo en este camino: compositores, “arregladores”, directores y coros del mundo juntos para que la música sea *Una* y sigua acompañando el camino de la humanidad.

LA MÚSICA FOLKLÓRICA EN LA PRÁCTICA CORAL A TRAVÉS DE LA CONCEPCIÓN KODÁLY

Mariana Celina Pechuan Capra[1]
Jorge Ezequiel Fuentes García[2]

RESUMEN

Esta ponencia tiene como objetivo compartir bases filosóficas y herramientas metodológicas de la Concepción Kodály y sus beneficios en la práctica coral mediante repertorio folklórico.

A través de un método filosófico de investigación, se presenta a esta Concepción como una aliada del coro para entender la música folklórica como material de gran valor cultural, artístico y pedagógico, y utilizar las herramientas metodológicas que favorecen el aprendizaje, comprensión y disfrute de las obras.

Las canciones folklóricas reflejan la verdadera cultura de la nación. Desde lo propio, el camino a transitar hacia las obras maestras de la música coral es gradual.

Las agrupaciones corales cumplen un papel fundamental en el desarrollo social, cultural y educativo de cada nación. Son un espacio de reflexión para la toma de consciencia del valor de la música folklórica y, a partir de su interpretación y análisis, un lugar donde los coreutas acceden a un aprendizaje musical activo e integral.

Palabras clave: *Concepción Kodály, Música folklórica, Práctica coral, Filosofía*

[1] Profesora de piano egresada de la FFHA de la UNSJ y Diplomada en Educación Musical Kodály, especialidad Pedagogía del Piano (Instituto Kodály de la Academia Liszt, Hungría). Es ayudante en la Cátedra de Piano de la UNSJ y está a cargo de las clases de Concepción Kodály del Coro Los Jilgueritos, perteneciente al Centro de Creación Artístico Coral de la FFHA-UNSJ.

[2] Magíster en Pedagogía Musical Kodály, Diplomado en Educación Musical Kodály, especialización en Dirección Coral avanzado (Instituto Kodály de la Academia Liszt, Hungría) y Profesor en Educación (FFHA-UNSJ). Es director de los Coros de Niños del CCAC de la FFHA de la UNSJ y es Titular de las Cátedras Dirección Coral I y Dirección Coral II del Departamento de Música de la FFHA-UNSJ.

FOLK MUSIC IN CHORAL ACTIVITIES THROUGH THE KODÁLY CONCEPT

Mariana Celina Pechuan Capra
Jorge Ezequiel Fuentes García

ABSTRACT

This paper aims to share philosophical bases and methodological tools of the Kodály Concept and its benefits in choral activities through folk repertoire.

Through a philosophical method of research, this conception is presented as an ally of the choir to understand folk music as a material of great cultural, artistic and pedagogical value, and to use the methodological tools that favor the learning, understanding and enjoyment of the music. Folk songs reflect the true culture of the nation. From the own repertoire, the way to the masterpieces of choral music is gradual.

Choirs play a fundamental role in the social, cultural and educational development of each nation. They are a place of reflection for the awareness of the value of folk music and, based on its interpretation and analysis, a place where the choir members access to an active and integral musical learning.

Key words: *Kodály Concept, Folk music, Choir activities, Philosophy*

LA MÚSICA FOLKLÓRICA EN LA PRÁCTICA CORAL A TRAVÉS DE LA CONCEPCIÓN KODÁLY

Mariana Celina Pechuan Capra

Jorge Ezequiel Fuentes García

Bases filosóficas

Zoltán Kodály fue un compositor, etnomusicólogo y educador húngaro quién a través de sus ideas filosóficas, culturales y pedagógicas, cambió el rumbo de la educación musical en su país.

Desde una perspectiva histórica, la vida de Kodály se sitúa en un período conflictivo de la historia de la humanidad: una época donde Europa estuvo colmada de conflictos sociales, económicos y culturales que desembocaron en problemáticas bélicas de dimensiones mundiales. Frente a esta realidad, Kodály decidió introducir música de gran valor en el centro del espíritu de los niños, permitiendo de esta manera que el contacto de la gente con la música provoque valores humanos tales como generosidad, hermandad y amistad. El arte influencia fuertemente la elevación de la humanidad, una persona se convierte en benefactor cuando coloca el arte al servicio del mayor número posible de personas. Según la filosofía de Kodály, la música misma es una manifestación del espíritu humano, que protege la integridad del espíritu y la unidad de la vida espiritual y física.

Kodály encontró en la música el vehículo universal para el refinamiento cultural de los habitantes de su país. El refinamiento del gusto musical se logra a través de la extinción del analfabetismo, hacia una cultura musical más integral. Por esta razón, el camino elegido por Kodály para refinar el gusto de la sociedad fue llevar la lectura y la escritura de la música al alcance de todos, independientemente de las especialidades de cada persona. Para Kodály, el alfabetismo musical es un derecho de todos los ciudadanos.

Una educación musical al alcance de todos los húngaros se convirtió en el objetivo principal de toda su vida. La música prepara el alma del hombre para que aprecie y conviva con los demás, respetando y contribuyendo al desarrollo nacional. Al cambiar sus comportamientos, la persona establece relaciones con su entorno, afectando positivamente a la sociedad. Kodály consideraba que la educación musical jugaba un rol fundamental e irremplazable en el desarrollo de un espíritu nacional. La combinación de música y fervor nacional puede ser encontrada en la música folklórica.

La educación musical es un derecho de todos, independientemente de las situaciones particulares tanto geográficas, económicas como sociales de cada persona.

El recurso: la música folklórica

Kodály observó en la música folklórica una fuerte conexión entre las raíces musicales del pasado de Hungría y su futuro musical, conexión que podría contribuir a la construcción de identidad nacional. Descubrió en las canciones folklóricas una verdadera cultura homogenea, a pesar de las diferencias individuales de cada región del país.

La tradición de la gente y la música folklórica como parte de ella, es la base y la raíz de una cultura musical en la cual los miembros de la sociedad se sienten parte. Si la sociedad es capaz de primeramente distinguir y respetar su propia música folklórica, es más propensa a entender, apreciar y respetar otros lenguajes musicales. Así, a través de la música folklórica se despierta una tradición con fuertes raíces en su propio pasado.

Las canciones populares y canciones infantiles de tal tradición, pueden ser el comienzo perfecto para construir una cultura musical apropiada.

El material folklórico musical, utilizado como material pedagógico, debe servir como repertorio que prepare a los estudiantes para introducirlos en el mundo de las obras maestras de la música occidental. Ésto se puede fundamentar en dos sentidos: en primer lugar en sentido pedagógico, donde se consideran los conocimientos previos utilizándolos como punto de partida; y en segundo lugar, en la analogía que existe entre la música y el lenguaje, donde la música folklórica e infantil se presentan como la lengua materna musical del ciudadano. Kodály creía que nada podía proporcionar un mejor punto de partida para el estudio de la música académica que la música folklórica.

El lugar: el coro

Con la mirada puesta en las generaciones futuras, Kodály consideraba que el foco de atención debe estar puesto en las personas entre los seis y dieciséis años de edad, ya que en ese periodo de vida, se forja el destino de la mayoría de los músicos y amantes de la música. Por esta razón, el compositor deseaba que cada uno pueda leer y escribir música en un nivel apropiado a su edad. Kodály consideraba crucial que cada persona aprenda música hasta el punto de formar su propio criterio, fundado en los conocimientos musicales que aporta una correcta educación. Es necesario introducir a los ciudadanos al más alto nivel de las obras musicales, con el fin de formar a músicos con un alto nivel de conocimiento e interpretación, y audiencias con gusto refinado. Juntos, los músicos y los oyentes, ambos con una formación musical seria, conformarán y modificarán la cultura musical del pueblo.

Descubrir el canto como la llave para el desarrollo de las habilidades musicales, condujo a Kodály a la práctica coral. Consideró necesario ofrecer a todos los ciudadanos de su país, la oportunidad de participar en actividades corales. La práctica coral posibilita el acceso a una cultura musical desarrollada, al alcance de toda la sociedad. El coro es un factor importante en el desarrollo del gusto musical de la sociedad, cualquier ciudadano puede adquirir conocimientos acerca de las grandes obras maestras sin la necesidad de realizar una carrera profesional de la música.

Tanto en el coro como en la sociedad, cada persona tiene un papel importante y es indispensable dentro del grupo. Los coros son el reflejo de la solidaridad social, donde muchas personas están unidas por un objetivo común que una sola persona no puede lograr por sí misma. El buen trabajo o el error de una persona son igualmente importantes, cada persona es responsable de sus actos, en beneficio o detrimento del grupo. La persona que participa de actividades corales, aprende leyes morales de la

sociedad como disciplina, compromiso y respeto hacia los demás, al mismo tiempo que descubre que su presencia es importante para el resto del grupo, desarrollando sentido de pertenencia.

El método: el hacer musical

"La música sólo entra en nosotros y vive en nosotros si preparamos nuestras almas para ello a través de la práctica, es decir, del hacer musical."[1] (Kodály en Dobszay, 2009, p. 109.). Adquirir fluidez en la propia lengua materna, al igual que cualquier otro idioma, se logra a través de la práctica constante. Si el proceso de aprendizaje de un idioma se hace sólo en un sentido teórico, dicho aprendizaje es insuficiente e inconcluso.

La enseñanza musical a partir de la práctica activa, se conduce mediante herramientas metodológicas particulares de la Concepción Kodály: solimización relativa, fononimia, notación al aire, fonemas rítmicos y eurítmicos.

Conclusión

El valor cultural, artístico y pedagógico de la música folklórica convierte a ésta en el material óptimo para el desarrollo humanístico, cultural y de pertenencia nacional en la sociedad de una nación. Y son las agrupaciones corales las que permiten un espacio de reflexión para la toma de consciencia del valor de la música folklórica y, a partir de su interpretación y análisis, un lugar donde los coreutas acceden a un aprendizaje musical activo e integral. Es por ello que los coros cumplen un papel fundamental en el desarrollo social, cultural y educativo de cada nación.

[1] Traducción de los autores. Texto original: *"Music only enters into us and lives in us if we prepare our souls for it through work, that is practical music making"*

REFERENCIAS BIBIOGRÁFICAS

DOBSZAY, László. (2009). *After Kodály: Reflections on Music Education*. Kecskemét. Kodály Institute of the Liszt Academy.

LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA PARA COROS ESCOLARES

Roxana Lucía Muñoz[1]

RESUMEN

En los últimos años ha surgido, afortunadamente, una enorme cantidad de obras cuyas características estructurales permiten ser abordadas por coros escolares. Tales como: Melodía fácil de memorizar, Distribución de la melodía (no sólo canta la soprano), Patrones rítmicos claros, sencillos a modo de ostinato (ya sea el ritmo con el cuerpo o un ostinato rítmico melódico),La voz que acompaña o que rellena la armonía , con verdadera personalidad, para que resulte atractiva e interesante de ser cantada (contrapunto), Tesitura apropiada a los coros escolares la-sib 2 a mi-fa4, Compositores y arregladores de nuestro folclore enriqueciendo el repertorio con versiones o composiciones originales para los coros que tenemos en nuestras escuelas.

Es tarea del docente de música, capacitarse y `prepararse con un rico repertorio que permita la formación de un coro en cada aula, como postuló el maestro Oscar Escalada.

Palabras claves: coros escolares, folklore, versiones corales.

[1] Nacida en San Rafael, Mendoza, estudió piano desde los 7 años con las maestras Martha Ueltschi y Norma F. de de la Vega. Es egresada de la Universidad nacional de Cuyo en las carreras de Dirección Coral y Profesorado de Música. Integró el Coro Universitario de Mendoza, siendo jefa de cuerda, asistente y colaboradora principal en el trabajo de investigación "Avances en la interpretación de la Música Coral" (1992) junto al Mtro José F. Vallesi. Ha realizado una extensa labor como directora del Coro de Niños de la ciudad de Mendoza, del Coro Esloveno de Mendoza, y como cantante en diversas formaciones vocales, así como pianista de cámara. Desde 2001 está radicada en Buenos Aires. A partir de 2011 y hasta 2016 trabajó como directora y capacitadora en el Programa de Coros y Orquestas del Bicentenario. Es asistente de la Asociación Coral Lorenzo Perosi, docente de canto e iniciación musical en el Colegio Renacimiento y desde 2016 directora del Coro Femenino de Morón.

ARGENTINIAN FOLKLORE MUSIC FOR SCHOOL CHOIRS

Roxana Lucía Muñoz

ABSTRACT

Fortunately, in the last few years, there has emerged an enormous number of works whose structural characteristics allow them to be tackled by school choirs Easy-to-memorise melody, Distribution of the melody (not only the sopranos sing), Clear, simple rhythmical patterns as ostinato (the rhythm being made either by the body or a melodic rhythmic ostinato), The voice which accompanies or fills in the harmony with true character, so that it results attractive and interesting to be sung (counterpoint), Appropriate tessitura for school choirs A-B flat 2 to E-F4, Composers and arranger of our folklore enriching our folkloric repertoire with versions and original compositions for the choirs we have in our schools.

It is the music teacher's task to train and prepare him/herself in a varied repertoire which allows the formation of a choir in each classroom, as maestro Oscar Escalada suggested.

Keywords: School choirs, Folklore, Choral versions.

LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA PARA COROS ESCOLARES

Roxana Lucía Muñoz

Características de las versiones o composiciones corales de música popular para coros escolares

La actividad coral en las escuelas primarias y secundarias de nuestro país tuvo una época de crecimiento y desarrollo en las décadas del 60 y 70, aquellas instituciones que entendieron y albergaron a estos coros, los conservaron y siguieron creciendo.

Posteriormente sucesivos cambios en las políticas educativas y en los planes de estudio quitaron el arte de la currícula, cercenando un área vital en la formación humana: el área expresiva.

En los comienzos del siglo XXI, se implementaron algunos programas (por ejemplo el Programa Nacional de Coros y Orquestas del Bicentenario) en CABA y luego en el resto del país, que tendieron a propiciar la formación de coros, especialmente en barrios vulnerables o zonas alejadas de los centros urbanos, entendiendo que el canto coral en la infancia educa, estimula, eleva, abraza, acompaña y llena de esperanza a generaciones que no han tenido acceso a bienes culturales de calidad.

Inspirada en esta idea, me dediqué por varios años (más de 6) a la promoción del canto coral en esta escuela donde se desarrolló el presente trabajo.

Imagen Nº 1: Encuentro Coral 2013. Colegio Renacimiento. Paso del Rey Moreno.

El desafío fue lograr un coro en cada aula y "ofrecer a todos los niños la posibilidad de desarrollar lo que la propia naturaleza brinda a los seres humanos, como la voz, y con ella, una de sus facultades de uso: el canto" (Escalada, 2009) y, a partir del canto colectivo, se pudieran abordar los temas propios del lenguaje musical y el acercamiento a las partituras.

Para lograr este objetivo, me aboqué a la búsqueda de repertorio, no sólo al unísono, sino también aquellas otras obras que me permitieran desarrollar texturas polifónicas sencillas.

Afortunadamente, estos últimos años han surgido una enorme cantidad de obras cuyas características estructurales permiten ser abordadas por coros escolares, y en la

búsqueda de dichas obras tuve en cuenta varios aspectos que se enumeran a continuación:

- Melodía fácil de memorizar
- Distribución de la melodía (no sólo canta la soprano)
- Patrones rítmicos claros, sencillos, a modo de ostinato (ya sea un ritmo que se realice con el cuerpo o un ostinato rítmico melódico)
- Una voz que acompaña o que rellena la armonía, con verdadera personalidad, para que resulte atractiva e interesante de ser cantada (contrapunto)
- Tesitura apropiada a los coros escolares: la-sib 2 a mi-fa4
- Obras de compositores y arregladores de nuestro folclore que enriquecen el repertorio con versiones o composiciones originales para los coros que tenemos en nuestras escuelas.

Antes de ir a los ejemplos concretos con los que me gustaría ilustrar este trabajo, quiero mencionar algunas características propias de nuestra música, ya sea que tenga raíz indígena, raíz criolla o fuerte influencia europea.

Isabel Aretz y Carlos Vega, dos de los principales musicólogos que se ocuparon de ordenar las especies en la primera mitad del siglo XX, establecieron una clasificación que me resultó valiosa a la hora de elegir las obras del presente trabajo. Por un lado, un núcleo de raíz incásica, que vive casi con exclusividad en la provincia de Jujuy en las especies carnavalitos y huaynos; y dentro de este grupo se puede identificar otro conjunto de raíz andina, que se manifiesta en coplas, bagualas y vidalitas de la región del noroeste argentino. Por otro lado, el núcleo criollo norteño, cuyano y mediterráneo y, el europeo, que reconocemos en la música religiosa popular y en la música infantil (recordaremos rondas, juegos y canciones que nos cantaban nuestros abuelos y padres) y también, en algunas canciones o en determinadas danzas (la polka, el vals, la mazurca, por nombrar solo algunos ejemplos).

Respecto de los elementos constitutivos de las obras, como lo son las escalas, ritmos, armonías, y formas de composición, los analizaré en los tres ejemplos que he seleccionado.

1. **CANTEN SEÑORES CANTORES**. Melodía popular en versión coral de Antonio M. Russo. *Canciones populares de todo el mundo. Recopilación y arreglos corales*. Editorial Lagos. (1988,p. 6)

Especie: Carnavalito. Melodía: Pentatónica menor.

Sopranos: melodía Contraltos: ostinatos rítmico-melódicos con variaciones.

Tal cual cita el maestro Russo en el libro, estos arreglos fueron pensados para coros de niños, escolares o no, y nos permiten lograr una gran independencia de las cuerdas gracias a la textura contrapuntística y a la conducción de las voces.

2. **LA CUE' DE LA PRIMAVÈ**. Letra y música de Sebastián Monk. Arreglador: Miguel A. Pesce Versiones *corales para los actos de la escuela. Canciones de Sebastián Monk. Compiladores Augusto Monk y Zulema Noli* (2.014, p.90)

Especie: Cueca. Analizamos la obra frase por frase y claramente la melodía original puede frasearse en 6/8 mientras el acompañamiento o contrapunto está en 3/4. Aun cuando la práctica tradicional indica que se acompaña la melodía con terceras paralelas inferiores, esto es difícil de abordar por los coros escolares cuyos estudiantes están en pleno desarrollo auditivo y vocal. Por lo tanto, el arreglador, en este y otros casos, busca un contrapunto claro y las terceras como un motivo de paso.

3. **PREGONES DEL ALTIPLANO** Composición original de Damián Sánchez. Adaptación: Virginia Bono.

Especie: *Quodlibet* con ritmo de huayno. Aquí, la versión original a cinco voces fue adaptada para tres voces, para que resulte posible de ser abordada por un coro escolar. El *quodlibet* alterna con la copla a modo de estribillo, el cual no presenta variaciones melódicas, excepto el cambio de texto.

Luego de la experiencia llevada a cabo durante más de seis años con alumnos de entre 9 y 17 años, y habiendo abordado el trabajo de estas obras mencionadas y otras según las edades y posibilidades vocales de cada grupo, se puede concluir que para que nuestros estudiantes puedan llegar a cantar estas obras es imprescindible que estos

tengan el aprestamiento vocal necesario; además, es esencial la preparación vocal y técnica del docente-director, quien constantemente sirve como ejemplo al momento de enseñar la música a los alumnos, dado que la tarea es eminentemente imitativa. Es necesario también, que el docente esté en constante búsqueda de recursos y repertorio para nutrir el aula con nuevas propuestas.

Ser instrumento para que nuestros alumnos encuentren su voz, promover el canto coral en todas las escuelas debe ser el desafío para los próximos años, y en ese camino me encuentro.

"Hay acciones minúsculas destinadas a un incalculable porvenir"

María Zambrano. Ensayista y filósofa española (1904-1991)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aretz, Isabel (1952). *Folklore musical argentino.* Buenos Aires: Riccordi Americana S.A.E.C.

Escalada, Oscar (2009). *Un coro en cada aula*. Buenos Aires: Ediciones GCC.

Jones, Clydwyn. (2005). El canto en la escuela. Anuario ADICORA (p. 20)

Matta, Camilo. (2004).Consideraciones sobre los arreglos de música popular para coro. Anuario ADICORA (p. 15-16)

Mercado, D., y otros. (2010) ¿Por qué dirigir un coro escolar? Anuario ADICORA. (p. 8-12)

Monk, A. y Noli, Z. Compiladores. (2014). Versiones corales para los actos de la escuela. Sebastián Monk. Arreglos corales Miguel Angel Pesce.

Russo, Antonio. (1988). Canciones populares de todo el mundo. Recopilación y arreglos corales de Editorial Lagos. (Nueva edición realizada por Ediciones GCC)

Valva, Marcelo. (2006). Adaptación de arreglos de música popular. Anuario ADICORA. (p. 8-10)

MÚSICAS FOLKLÓRICAS - POPULARES, Y LICENCIATURAS EN DIRECCIÓN CORAL. CONEXIONES: ¿POSIBLES? ¿NECESARIAS?

Oscar M. Llobet[1]

RESUMEN

¿Cuál es la razón de la resistencia antepuesta a los géneros folklóricos y populares? ¿Cuál es la filosofía de los docentes al seleccionar el repertorio? ¿Qué criterios utilizamos para seleccionar un repertorio que contemple músicas folklóricas y/o populares? Es importante para los que formamos futuros maestros de coro adoptar conscientemente alguna filosofía. Los maestros de Dirección Coral deberíamos reflexionar: ¿Qué y cómo enseñaré? ¿Cómo mediré los procesos de aprendizaje? Las mismas habilidades gestuales y de técnicas de ensayo que pueden desarrollarse con repertorios "de obras corales originales", pueden lograrse con versiones corales de canciones folklóricas. ¿Podemos diseñar y llevar a cabo programas coherentes, de calidad, y con objetivos de desarrollo profesional y artístico sin estar soportados por alguna filosofía? Sosteniendo algún enfoque, comprenderemos mejor cómo abordar los procesos de enseñanza, proponiendo actividades de reflexión teórica previa, de acción en tiempo real, y de reflexión posterior acerca de la práctica propia y ajena.

Palabras clave: selección de repertorio, enseñanza de la dirección coral, filosofía, procesos de aprendizaje.

[1] Licenciado y Profesor Superior de Dirección Coral y Composición, Universidad Católica Argentina. Dirigió el *CRC -Coro Radio Clásica* de Buenos Aires (1996-2007). En 2006 fundó MEP -*Música en Estado Puro*, proyectos de música coral. Es docente de disciplinas corales en las universidades nacionales de Córdoba, del Litoral y de Rosario, y lo fue en la Universidad Católica Argentina (1991-2014). Desarrolla intensa actividad como compositor, pianista y arreglador.

FOLK - POPULAR MUSICS, and GRADUATED STUDIES IN CHORAL CONDUCTING. CONNECTIONS: POSSIBLE, NEEDED?

Oscar M. Llobet

ABSTRACT

Which is the reason for the permanence of the Eurocentric tendency in the academic proposals, and of the resistance put forward to the folk and popular genres? Which is the teachers' philosophy at the time of repertoire selection? What criteria do we use to select a repertoire contemplating folk or popular music?

We all have a philosophy although we do not make it conscious, and will be present through our actions. It is important for those of us who are dedicated to the training of future choir masters to consciously adopt some philosophy.

Before the Choral Conducting teachers take over our classrooms, we should have formulated and answered these basic questions:

What will I teach? How will I teach? How will I measure the students' learning process? How will I relate to all the students?

The same gestural skills and rehearsal techniques that can be developed with repertoires of "original choral works" can be developed with choral arrangements of folk songs.

Can we design and implement coherent, quality programs and with professional and artistic development goals without being supported by any philosophy?

By sustaining a specific approach, we will have a better understanding of how to approach teaching processes, by proposing activities of previous theoretical reflection, real-time action, and later reflection on our own and third-party practice.

Keywords: popular music, choral conducting, teachers, philosophy, earning process.

MÚSICAS FOLKLÓRICAS - POPULARES, Y LICENCIATURAS EN DIRECCIÓN CORAL. CONEXIONES: ¿POSIBLES? ¿NECESARIAS?

Oscar M. Llobet

La Licenciatura en Dirección Coral forma profesionales capaces de comprender y operar sobre el material sonoro coral en diferentes géneros, preparándolos para dirigir agrupaciones corales, así como indagar e interpretar el lenguaje musical en distintos estilos. Para ello brinda herramientas tanto técnicas, como conocimientos musicales, culturales y estéticos que permitan el trabajo coral desde un enfoque integral.

Instituciones universitarias que ofrecen u ofrecieron carreras de Dirección Coral

Universidad Católica Argentina (Lic. y Prof. Sup., discontinuadas en 2014)
Universidad Católica de Salta (Lic.)
Universidad Maimónides (Lic.)
Universidad Nacional de Córdoba (Lic.)
Universidad Nacional de Cuyo (Lic. y Prof. Sup.)
Universidad Nacional de La Plata (Lic. y Prof. Sup.)
Universidad Nacional de La Rioja (Lic.)
Universidad Nacional de las Artes (Lic.)
Universidad Nacional de Rosario (Tec., Lic. y Prof. Sup.)
Universidad Nacional de Tucumán (Prof.)
Universidad Nacional del Litoral (Lic. y Prof. Sup.)

Instituciones terciarias que ofrecen carreras de Dirección Coral

Conservatorio Provincial de Música “Alberto Ginastera” (Morón, Buenos Aires) (Prof.)

Conservatorio Provincial de Música “Alfredo L. Schiuma” (San Martín, Buenos Aires) (Tec. y Prof.)

Conservatorio Provincial de Música “Juan José Castro” (La Lucila, Buenos Aires) (Prof.)

Conservatorio Provincial de Música “Julián Aguirre (Banfield, Buenos Aires) (Prof.)

Conservatorio Superior de Música “Félix T. Garzón” (Córdoba) (Tec.)

Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” (C. A. de Buenos Aires) (Tec. y Prof.)

¿Cuál es la razón de la permanencia de la tendencia eurocéntrica en (un alto porcentaje de) las propuestas académicas? ¿Cuál es la razón de la resistencia antepuesta a los géneros folklóricos y populares? Estas realidades ¿Qué efectos producen en estudiantes y graduados?

Los contenidos mínimos presentes en las resoluciones de creación de las carreras. Las propuestas de cátedra de docentes o equipos docentes. Formación, experiencias y preferencias de los docentes.

¿Cuál es la filosofía de los maestros de Dirección coral de las universidades al momento de la selección de repertorio que propondrán al estudiantado? ¿Qué criterios utilizamos para seleccionar un repertorio que contemple la música folklórica o popular en los programas?

¿Qué factores están influyendo? Veamos la realidad en los planes de estudios, máso o menos similar en todas las universidades:

Formación general

Audioperceptiva I-II-(III), Armonía I-II-III-(IV), Contrapunto I-II-(III), Morfología I-II-(III-IV), Historia de la música I-II-III-IV-(V), Músicas tradicionales (sólo en algunas universidades), Piano I-II-(III) – Reducción de partituras I-II (sólo en algunas universidades), Práctica de canto coral I-II, Acústica, Estética, Informática, Metodología de la investigación, Taller de tesina.

Formación específica

Dirección coral I-II-III-IV-(V), Análisis e interpretación de repertorio coral I-II-(III-IV-V) [sólo en algunas universidades], Técnica vocal I-II-(III), Trabajo corporal, Fonéticas extranjeras (italiano, francés, alemán, inglés, latín), Arreglos corales I-II [sólo en algunas universidades].

Cada persona tiene una filosofía aunque no la haga consciente, y estará presente a través de sus acciones. Son importante para los que estamos dedicados a la formación de futuros maestros de coro adoptar conscientemente alguna filosofía de la educación, de la música y de la educación musical.

Antes de que los maestros de Dirección Coral nos hagamos cargo de las aulas, deberíamos habernos formulado y respondido estas preguntas básicas:

1. ¿Qué enseñaré? (contenidos)
2. ¿Cómo enseñaré? (estrategias metodológicas)
3. ¿Cómo mediré el proceso de aprendizaje de los estudiantes? (evaluación)
4. ¿Cómo me relacionaré con el estudiantado? (feed-back)

Enseñanza por contenidos (aproximadamente y según casi todas las instituciones)

Dirección coral I (Renacimiento y Barroco); Dirección coral II (Clasicismo y Romanticismo); Dirección coral III (Siglo XX); Dirección coral IV (Siglo XXI).

Enseñanza por objetivos

Dirección coral I-II (incorporar habilidades gestuales apropiadas, analizar partituras tendiendo a su enseñanza montaje, incorporar habilidades para prender a ensayar estratégicamente); Dirección III-IV (interpretación: “sacar el director que hay dentro tuyo”)

Ejemplo 1: Nachtwache I (Rückert – Brahms). N. Simrock, ed; Berlin, 1889.

Ejemplo 2: Regreso a la tonada (Tejada Gómez – Francia; v. c.: Ricardo Mansilla; edición del arreglador)

Las mismas habilidades gestuales y de técnicas de ensayo que pueden desarrollarse en base a repertorios “de obras corales originales”, podrán desarrollarse en base a arreglos corales de canciones folklóricas o populares.

Ejemplo 3: Vidala para mi sombra (Espinosa; v. c.: Oscar Llobet; edición del arreglador)

Podemos los maestros de Dirección coral diseñar y llevar a cabo programas coherentes, de calidad, y con objetivos de desarrollo profesional y artístico sin estar soportados por alguna filosofía? ¿Es la respuesta "sí", o es "no"? Sosteniendo algún determinado enfoque, tendremos una mejor comprensión de cómo abordar los procesos de enseñanza, al proponer actividades de reflexión teórica previa, de acción en tiempo real, y de reflexión posterior acerca de la práctica propia y de terceros.

Es importante clarificar y sostener algún enfoque porque nos inspira (a los docentes), y nos proporciona justificación para la inclusión de determinado material en los planes de cátedra, en función de diferentes metas y objetivos. Retomando el título: Músicas Folklóricas – Populares, y Licenciaturas en Dirección Coral. Conexiones: ¿Posibles? ¿Necesarias?

¡Son Posibles, Necesarias, Convenientes, Apropiadas!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Collins, Don. (1999). *Teaching choral music*. Prentice Hall, Inc. New Jersey.

Garnett, Liz. (2009). *Choral conducting and the construction of meaning: gesture, voice, identity*. Ashgate, farnham UK.

Hylton, John. (1995.) *Comprehensive choral music education*. Prentice hall, Inc. New Jersey.

Martín, Gustavo. (2011). *La enseñanza del contrapunto en la música popular*. En Acta de resúmenes del 3er Congreso Latinoamericano de formación académica en música popular "Apertura e integración en la música popular: Composición, análisis, interpretación y producción". Vila María, Córdoba, Argentina.

PARTICULARIDADES SOBRE EL REPERTORIO POPULAR Y FOLCLÓRICO EN COROS DE ADULTOS MAYORES

Lic. María Iraida Amestoy[1]
Lic. María Emilia Puebla[2]

RESUMEN

Esta ponencia propone un acercamiento a la realidad de estos grupos en su relación con el repertorio coral popular, tanto desde el punto de vista estético-emocional como desde lo técnico-musical.

La reacción emocional ante lo conocido predispone a los coreutas para la ejecución de las obras, pero la familiaridad con las melodías genera dificultades a la hora de cantar versiones corales.

Por ello señalamos la necesidad de crear un repertorio con características técnicas que faciliten su interpretación y que contemplen además las particularidades de la voz en la edad avanzada.

Palabras clave: adultos mayores, arreglos corales, repertorio popular

[1] Egresada del Inst. Domingo Zípoli, del Conservatorio Félix Garzón y de la Universidad Católica de Córdoba, se dedica a la actividad coral y la docencia musical en distintos espacios educativos de Córdoba. Desde 1990 trabaja con grupos de adultos mayores dedicados a actividades musicales, siendo creadora y directora del Coro "Voces de Otoño" dependiente de la Municipalidad de Córdoba.

[2] Licenciada en Dirección Coral por la UNCuyo - Mendoza, se desempeña desde el año 2000 como directora coral. Radicada en Córdoba desde 2011 dirige adultos mayores en el Coro del Cepram. También dirige los Coros del Banco Provincia de Córdoba y Juvenil Femenino del ISEAM Domingo Zípoli. Ejerce la docencia en materias de su especialidad en instituciones de Nivel Superior.

PARTICULARITIES OF POPULAR AND FOLCLORIC CHORAL REPERTOIRE IN THE ELDER

Lic. María Iraida Amestoy
Lic. María Emilia Puebla

ABSTRACT

This paper proposes an insight into the standing of elder groups in relation to the popular choral repertoire, not only from the aesthetic-emotional, but also from a technical-musical standpoint. The emotional reaction to the known adds to the performance of such works, though excessive familiarity with the melodic lines leads to trouble when it comes to singing choral versions.
We thus focus on the need to create a repertoire with technical features that make performance easier, considering the special quality of the voice at an advanced age.

Key words: elder groups, choral versions, popular repertoire

PARTICULARIDADES SOBRE EL REPERTORIO POPULAR Y FOLCLÓRICO EN COROS DE ADULTOS MAYORES

Lic. María Iraida Amestoy

Lic. María Emilia Puebla

Como directoras de coros de adultos mayores que interpretan música popular, queremos proponer a través de este trabajo un acercamiento a la realidad de estos grupos en relación con el repertorio coral popular, tanto desde el punto de vista de la afinidad hacia esta música como desde lo técnico-musical.

La búsqueda de los cantantes al integrarse a grupos corales en esta etapa de sus vidas tiene variados objetivos: establecer vínculos con pares a través de la experiencia musical, disfrutar de la música en rol de hacedores en vez de espectadores, saldar algún pendiente de sus vidas en relación a la música, buscar el crecimiento personal explorando sus capacidades…y en ese espectro de intereses la música popular y folclórica adquiere una importante significación.

Desde la conexión con las melodías y los textos, existe en la población que integra nuestros coros y talleres de canto grupal una marcada tendencia a recibir con cariño y alegría las canciones que han sido significativas en su vida. Esta actitud se evidencia ya sean éstas de temáticas tristes o alegres, pues evocan el momento vivido más que las emociones y sentimientos que sus letras describen y tienen una importante resonancia afectiva que colma de sentido la interpretación de los temas.

En base a la conexión descrita en el párrafo anterior surge el planteo del problema que ésta acarrea al momento de abordar el arreglo coral: resulta muy difícil *no cantar la melodía*. Por esta razón, las versiones de música popular y folclórica para estas formaciones corales deben ser escritas con conocimiento del problema planteado además del manejo de las dificultades técnicas propias de la edad avanzada.

Nuestros grupos se componen mayoritariamente por personas que no tienen entrenamiento vocal; la incorporación de técnicas de emisión, articulación, respiración, y demás destrezas inherentes al canto se realiza de manera adaptada a circunstancias tales como el empleo de prótesis dentales por ejemplo, lo que también modifica los resultados en comparación a los esperados en otras etapas de la vida. Los ámbitos vocales de cada registro se reducen en esta etapa por efecto de la presbifonía, llegando las sopranos hasta un mi4[1] y los bajos hasta un la1[2] como notas extremas de entonación plena y sostenible.

Debido a la experiencia en el arte y oficio del director coral podemos señalar características generales en la composición de los arreglos que mejor suenan en estos grupos corales:

- ♪ Predominio de una textura contrapuntística. Imitaciones. Pregunta y respuesta.
- ♪ Independencia y coherencia melódica de cada voz que faciliten la memorización de las partes. Empleo de líneas de texto en los acompañamientos, evitando excesos en el uso de onomatopeyas.
- ♪ Paso de la melodía principal por todas las voces en algún momento de la canción.
- ♪ Armonías claras y de dificultad moderada. Recordemos que el oído armónico es un ejercicio reciente para la mayor parte de nuestros cantantes.
- ♪ Rítmica clara y sencilla.
- ♪ Ámbito de cada voz bien delimitado, evitando cruzamientos de voces.
- ♪ Moderadas exigencias en velocidad de la obra y articulación del texto.

Lo cierto es que estas características no son tan comunes de encontrar en el repertorio SABar, que resulta ser el orgánico mixto más común en los coros de adultos mayores. En ocasiones se puede apelar con algunas adaptaciones al repertorio SA/SMA en las agrupaciones de mayores, pero muchas veces las versiones corales para este

[1] Referencia: do3 como octava central del piano

[2] Referencia: do3 como octava central del piano

orgánico son generadas pensando en voces infanto-juveniles por lo que las temáticas no son las adecuadas para los mayores y tampoco el tipo de dificultad que presentan.

Planteamos aquí entonces la problemática en torno a la adquisición de repertorio adecuado para esta franja de edades y por tanto la NECESIDAD de generar arreglos corales pensando en los coros de adultos mayores, un espacio todavía en desarrollo que nos desafía como profesionales.

Hasta no hace mucho tiempo la actividad coral para esta franja etaria en nuestro país no era un fenómeno masivo, pero dado que tanto en nuestro medio como en el mundo año a año la expectativa de vida aumenta tanto como la calidad de vida y el canto es una de las formas de expresión más accesible para todos, creemos que este planteo y su consiguiente reflexión son necesarios para colaborar con una realidad coral creciente dentro de nuestra vasta profesión como directores, compositores y arregladores corales.

EL TEXTO Y SU INTERPRETACIÓN MUSICAL: DIÁLOGO, PREPONDERANCIA DE SENTIDO Y SÍNTESIS

Eduardo Ferraudi[1]

RESUMEN

El objetivo del artículo es el de concientizar sobre la intervención artística de la palabra - poesía en la melodía de una obra, imponiendo su criterio de lógica propio, que contrasta muchas veces con la impronta musical asociada a materiales de proporciones exactas. Analizaré el encuentro de dos parámetros sin lógica aparente. Lo analógico en comunión con lo digital. La palabra con sus mensuras asociadas a valores más cercanos a la prosodia, interactuando con los acompañamientos y pulsos que se emparentan más con isocronías y derivados digitales de estos modos lógicos.

También se pondrá en discusión el rol del director coral frente a una partitura que no contenga estos elementos. Deberá tomar decisiones de índole artístico, interpretando ritmos distintos a los escritos en el arreglo coral, en función de su visión artística y prosódica del texto de la melodía. Ése será uno de los desafíos de esta ponencia.

Palabras claves: Coral, Interpretación Popular, Analógico, Digital

[1] Arreglador, director, compositor y cantante. Director de las agrupaciones corales Vocal Consonante y Coro del ECuNHi, y los grupos vocales Albahaca y Argot. Referente de la música popular argentina como arreglador e intérprete en formato vocal, sus arreglos son interpretados y registrados por prestigiosas agrupaciones corales en todo el mundo.

THE TEXT AND ITS MUSICAL INTERPRETATION: DIALOGUE, PREPONDERANCE OF SENSE AND SYNTHESIS

Eduardo Ferraudi

ABSTRACT

The purpose of the article is to realize the artistic intervention of the word - poetry in the song melody, imposing its own logic, which contrasts many times with the musical imprint associated with materials of exact proportions

I will analyze the mixture of two parameters without apparent logic. The analogic parameter in communion with the digital parameter. The word with its measurements associated with values closer to the prosody, interacting with the accompaniments and pulses that are more closely related to isochronisms and digital derivatives of these logical modes.

We will question the decision of the choir director in front of a score that does not contain these elements. He must make decisions of an artistic nature, interpreting rhythms different from those written in the choral arrangement, according to his artistic and prosodic vision of the text of the melody. That will be one of the challenges of this paper.

Key words: Choral, Interpretation Popular, Analogic, Digital

EL TEXTO Y SU INTERPRETACIÓN MUSICAL: DIÁLOGO, PREPONDERANCIA DE SENTIDO Y SÍNTESIS

Eduardo Ferraudi

En la música que lleva en su génesis un texto, se manifiestan conceptos que contienen en sí mismos un diálogo, una preponderancia de sentido y una síntesis final. Imaginemos como ejercicio, que el texto de la obra musical es un "intruso" (cosa que para nada es cierta, ya que al final forma parte indisoluble con la melodía y su intención es que se potencien discurso poético y musical como un todo), pero sólo como un juego para brindarnos al análisis.

Este texto, de lógica y origen analógico, debe insertarse en un sistema de descripción y traducción de la música (la escritura musical simbólica occidental), en el que hay otros elementos como alturas y ritmos de la melodía, pulsos, compases, acentuaciones, estructuras armónicas, todos ellos de lógica emparentada con una lógica digital. En este mismo sistema de escritura digital, pero en un plano superior, se manifiestan -texto analógico y melodía digital, insertas en estructuras de forma, género y estilo, como en una sucesión de piezas que encastran para que una máquina funcione.

El objeto texto tiene su sintaxis, su semántica, desde la cual se comienza a construir su manera de expresarse. Sus acentuaciones prosódicas, dinámicas internas de las frases, silencios, sus puntos de significancia sobre el destaque de lo primordial por sobre lo secundario, son todos elementos que configuran tanto el significado dado por su estructura como la impronta dramática personal y subjetiva del intérprete.

Como vemos, el elemento texto posee demasiada información, y va a convivir con un sistema que a priori mensura todo con proporciones exactas, digitales. En esta instancia de diálogo, comenzaremos por analizar qué pasa con las alturas de la melodía respecto del texto.

Aquí no parecería haber ningún inconveniente en hacer coincidir los sonidos de las sílabas y las sinalefas producidas en las alturas de la escala correspondiente con la melodía de la obra. Quizás haya alguna inflexión que obedezca más a tonos menos tónicos de la palabra hablada que del canto, pero sólo esa diferencia encontraríamos, resuelta con relativa sencillez.

Pero cuando la intervención del texto ocurre en el sistema digital rítmico, encontraremos contradicciones a ser resueltas en primer lugar en la partitura mediante ajustes sutiles de la rítmica melódica en función del texto, fruto del choque dado por estos dos mundos: el analógico (texto) y el digital (rítmica mensurada). Esto sólo resuelve el problema a medias, ya que para ser lo suficientemente sutil con el ritmo del texto, tendríamos que complejizar demasiado la escritura rítmica, lo cual complicaría la lectura. Lo que analógicamente se percibe como simple, desde una lógica digital se percibe como extremadamente complejo.

Para resolver musicalmente este último punto, necesitamos desarrollar el concepto de “preponderancia de sentido” del texto en la melodía, para generar las mínimas modificaciones necesarias - comprendidas desde lo teórico pero de aplicación empírica, para que se genere una síntesis entre la melodía y su estructura primaria, prevaleciendo la preponderancia de sentido del texto, ajustándola a su estructura de significado.

Ahora bien, yendo a las decisiones del músico que escribe un arreglo con todos sus materiales -entre los cuales obviamente se encuentra la melodía de la obra-, éste debe tomar decisiones respecto de la escritura de la melodía y su texto. Puede optar por

dejar librado a las decisiones del intérprete para que éste adecue el fraseo de la melodía a la prosodia o bien sugerir con ritmos más parecidos a un fraseo cercano a dicha prosodia[1].

Si opta por la 2º opción, aquí nos encontramos con otra decisión: si modificamos levemente el ritmo "estándar" asociado a la lógica digital, o somos más drásticos para imponer otra impronta más cercana al concepto analógico del texto.

Para ejemplificar estos conceptos les mostraré una serie gradual de modificaciones en la escritura melódica del tango "Nada" de José Dames y Horacio Sanguinetti, bello tango canción de la década del 40.

NADA: VARIANTES EN MELODÍA DE BAJO

En el primer ejemplo (melodía básica), su resultado obedece el patrón rítmico que se manifiesta en la primera célula rítmica (He llegado hasta tu casa...), replicándose de la misma manera en la 2º y simplificando los valores en el consecuente de la frase.

[1] Aclarando que mi comentario se basa sólo en mi percepción y en la experiencia propia, aconsejo fuertemente la 2º opción, ya que he visto muchísimas veces que el director que interpreta música coral popular tiene dificultades en asumir decisiones de índole interpretativo respecto del texto y de su intención, por temor a modificar el ritmo que está escrito en la partitura, y que en verdad, rara vez coincide con el ritmo de la palabra. Aun cuando éste pueda ser bastante exacto, es más común escuchar versiones con textos acentuados sobre el esquema rítmico de los compases y de los pulsos, que sobre las mismas acentuaciones de las palabras y los sentidos conceptuales de las frases.
Imagino que apostando a la 2º opción (y aclarando también que el intérprete debe tomar su decisión respecto del tratamiento rítmico de la prosodia, cualquiera sea ésta), al menos hay un objeto que toma otra forma y se despega del orgánico rítmico melódico armónico que lo acompaña, en un sentido textural en el que melodía y texto son el elemento analógico.

En el ejemplo 2 (con algún detalle), los tresillos[2] se acercan a cierto carácter que se acerca más a una articulación suave de las palabras, mientras que en el ejemplo 3 (más detallada), se exacerban estas características para resaltar más la prosodia del texto (yo no sé cómo, si me han).

Siguiendo esta misma lógica, sumo el mismo texto en melodía de contralto con el mismo planteo, para que pueda ser analizado por el lector.

NADA: VARIANTES EN MELODÍA DE ALTO

Esta manera de escribir melodías, según mi consideración, acerca al intérprete a poder percibir estos objetos con características propias de los textos, o mejor dicho, casi pensadas por un solista que tiene la libertad de "frasear" dándole sentido poético a las frases, cosa que estoy convencido de que se puede dar también desde la cuerda de un coro.

Pero también se nos podría ocurrir que esto es así porque estamos cantando un tango, que tiene su lirismo y sus licencias varias. Ahora traeré el ejemplo de una

[2] El tresillo está pensado para ser articulado con blandura acompañando al carácter de la palabra, no stacatto o portato como recurso rítmico. En dicho caso sería peor el remedio que la enfermedad…

chacarera para poder graficar esta manera de escribir con un género que a priori es más rítmico y con menos "licencias".

Tomo en este caso a la *Chacarera del pensador*[3] de Raúl Carnota, para dar 4 ejemplos de escritura: desde la más básica (que por lo general parte de algunas estructuras rítmicas comunes, ya sean derechas o truncas dichas chacareras), hasta las más asociadas con la prosodia del texto.

CHACARERA DEL PENSADOR: VARIANTES EN 1º ESTROFA
(DE LO SIMPLE A LO COMPLEJO POR INTEVENCIÓN DEL TEXTO)

En este ejemplo comparativo de las diversas variantes rítmicas de la melodía de la 1º estrofa, se destaca el acentuar por duración la palabra soy en el ej. 2 y 3 del compás 2; trabajo en el ej. 2, 3 y 4 del compás 4; también se "desacentúa" la palabra con en el ej. 2, 3 y 4, del compás 5[4].

[3] Chacarera simple y trunca. Las truncas por lo general están formadas por 4 versos octosílabos (cuartetas) y cada verso que termina en palabra grave coincide con el 2º tiempo del compás par, y por ende el 3º tiempo lo ocupa la última sílaba de la palabra. Es un error pensar que hay que acentuar este 3º tiempo con el texto. Sí se acentúa con el acompañamiento si éste estuviera presente, probablemente con el estrato grave que se manifiesta en ¾. Esta chacarera al ser además, acéfala, tiene una sílaba menos por verso.

[4] A veces, para jerarquizar ciertas palabras de una frase que refuerzan el sentido de la misma, debemos "esconder" otras que nos direccionan hacia un lugar de sinsentido lo que finalmente se transmite musicalmente.

La escritura de corchea con punto en algunos ejemplos equivaldría en este caso a un dosillo o cuatrillo, adecuándolo blandamente a la intención de la palabra, sin llevarlo a un lugar de exactitud rítmica por articulación musical.

CHACARERA DEL PENSADOR: VARIANTES EN 2º ESTROFA
(DE LO SIMPLE A LO COMPLEJO POR INTERVENCIÓN DEL TEXTO)

Finalmente en el último ejemplo de la ponencia, tenemos la 2º estrofa de la chacarera, en el que podemos destacar entre otras cosas, las acentuaciones de paso el día entero en ejemplos 2, 3 y 4; arreglando (desacentuando do del ej. 1) en 2 , 3 y 4; tratando como una especie de levare el comienzo del consecuente debido al silencio de negra que junta la frase pero me mata (en ej. 1 y 2 se dispara la sílaba pe); o bien destacando nadie por valor largo en ejemplos 3 y 4.

Considero importante poder cantar cada uno de los ejemplos para que se perciban los diversos efectos sobre el texto, así como también para descubrir sus fraseos y entendimientos propios del texto, a la manera de profundizar en la interpretación de la música popular.

CANCIONES FOLKLÓRICAS BOLIVIANAS EN LA VIVENCIA DE UN CORO BRASILERO

Patricia Gisela Terceros Montaño
Susana Cecília Igayara-Souza

RESUMEN

El presente artículo es una síntesis de una monografía de final de carrera de Licenciatura en Música. El tema de investigación fue la introducción del repertorio boliviano, enfocado en el folklore y música popular, para ser interpretado por coros brasileros. Para eso se consultaron varios trabajos de investigación, entre ellos el de la musicóloga Yolanda Cabrera. Puesto que este trabajo está direccionado a coros brasileros, se analizaron los aspectos culturales como pronunciación, fonemas y texto, mientras que referente al ámbito musical se analizó el estilo y los ritmos de las respectivas canciones.

Palabras claves: Bolivia, Música Folclórica, Santa Cruz, Repertorio Coral, Música latinoamericana.

BOLIVIAN FOLK SONGS IN THE EXPERIENCE OF A BRASILIAN CHOIR

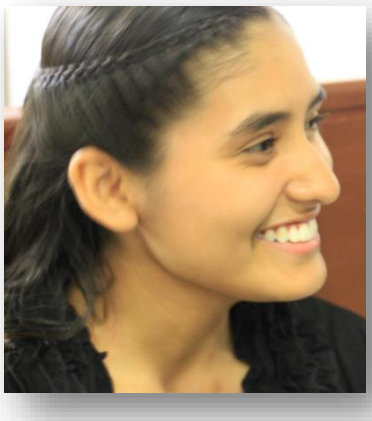
Patricia Gisela Terceros Montaño
Susana Cecília Igayara-Souza

ABSTRACT

This article is a synthesis of an end of degree monograph of the bachelor of music degree. The issue of research covers the introduction of the Bolivian repertoire, whose focus has been directed to folklore and popular music, which are intended to be performed by Brazilian choirs. To do so, several research works were checked, among which the musicologist Yolanda Cabrera's research work is highlighted. Given that this work focuses on Brazilian choirs, cultural aspects such as pronunciation, phonemes and textuality were considered. In terms of musical aspects, the style and the rhythm of each song were taken into consideration.

Keywords: Bolivia, folk music, Santa Cruz, choral repertoire, Latin American music.

CANCIONES FOLKLÓRICAS BOLIVIANAS EN LA VIVENCIA DE UN CORO BRASILERO



Patricia Gisela Terceros Montaño

Susana Cecília Igayara-Souza

Contextualización

Bolivia se divide políticamente en nueve departamentos. Geográficamente está subdividida por la región andina, la subandina y la del oriente. Teniendo en cuenta la variedad cultural y musical del país, este trabajo se ha concentrado en la región del oriente formada por Beni, Pando y Santa Cruz. Entre estos departamentos existe una similitud en varios aspectos: danzas, ritmos populares, trajes típicos y creencias, entre otros. Por consiguiente, se decidió enfocar el estudio en el departamento de Santa Cruz.

De entre los variados ritmos populares, los más utilizados son el carnaval, el taquirari, la chobena y la polca. “Flor de Santa Cruz” y “Tierra como mi tierra” están compuestas en ritmo de carnaval, el cual deriva del fandango y la petenera. Estos últimos se caracterizan por la mezcla de las cifras de compases 3/4 y 6/8. “Viva Santa Cruz” fue compuesta en ritmo de taquirari. En su estructura se puede encontrar las frases de seis a ocho compases y la presencia de la cifra 2/4. “Paica en carnaval”, compuesta en ritmo de chobena, también se caracteriza por las combinaciones rítmicas en 2/4.

El arreglo de esta canción fue realizado por Arturo Molina exclusivamente para esta investigación. “El carretero” fue compuesta en ritmo de polca, el cual es

considerado como derivado de las canciones populares españolas y lo podemos encontrar en otros países de Latinoamérica como Brasil, Uruguay, Paraguay y Argentina.

Ritmos escogidos

Carnaval

Como ritmo popular y danza en específico no se ha encontrado una raíz propia en Santa Cruz. Así como palabras y costumbres fueron originarias de España.

> *A principios del siglo XIX, en nuestra ciudad era conocido como Huachambé o Guachambé. Este mismo aire fue bautizado por el Dr. Prudencio Vidal de Claudio como polca-carnaval según aparecen melodías escritas por el año 1885, dejando dudas por el cambio de denominación. (Cabrera, s.f.)*

El ritmo de carnaval, También conocido como sesquilátero está determinado por la mezcla de 6/8 y 3/4.

Figura 1 – Ejemplo de carnaval, "Flor de Santa Cruz" de Gilberto Rojas.

En sus primeras apariciones fue solamente instrumental que inclusive acompañaba la fiesta o rito del mismo nombre. El carnaval se caracterizó en sus comienzos por ser puramente instrumental e interpretado por formaciones de "bandas[3]" que amenizaban las fiestas carnestolendas y todo acontecimiento festivo.

Sin embargo, en 1925 se realizó el primer intento de ponerle letra a música ya existente, el resultado fue "Don Félix Soleto", de contenido satírico que solo contaba de una estrofa y cubría solo una parte de la música, lo que más bien dificultaba su interpretación. (Molina, 2008:7)

Bandas de música compuestas por instrumentos de viento – metales como ser trompetas, trombones, tubas y en algunos casos también instrumentos de vientos de las familias de las maderas como el clarinete.

[3] Bandas de música compuestas por instrumentos de viento – metales como ser trompetas, trombones, tubas y en algunos casos también instrumentos de vientos de las familias de las maderas como el clarinete.

Taquirari

La palabra que deriva del moxeño takirikiré, significa flecha o danza de la flecha. Primeramente fue considerada como ritual en el cual los habitantes pedían a los dioses o entidades una buena caza. Siendo ésta una de sus principales medios de supervivencia. De la misma forma que el carnaval, solo era interpretado por instrumentos, a partir de la década de los 40 aparecen con letra. (Cabrera, s.f.)

> *En el siglo XX el taquirari se convirtió en el género musical de la preferencia de músicos en todo el oriente boliviano, adoptaron su ritmo característico como identidad regional y crearon nuevas composiciones alcanzando su máxima popularidad en la década de los 60, cuando poetas de la talla de Raúl Otero Reiche, Hernando Sanabria Fernández, entre otros, ponen letra a la música de compositores como Susano Azogue, Nicolás Menacho, Godofredo Núñez, Percy Ávila, por mencionar algunos, que le otorgan al género su calidad musical y poética. (Molina, 2008, p.5)*

En el siglo XX el taquirari se convirtió en el género musical de la preferencia de músicos en todo el oriente boliviano, adoptaron su ritmo característico como identidad regional y crearon nuevas composiciones alcanzando su máxima popularidad en la década de los 60, cuando poetas de la talla de Raúl Otero Reiche, Hernando Sanabria Fernández, entre otros, ponen letra a la música de compositores como Susano Azogue, Nicolás Menacho, Godofredo Núñez, Percy Ávila, por mencionar algunos, que le otorgan al género su calidad musical y poética. (Molina, 2008, p.5)

Una de las características del ritmo de taquirari es la presencia del compás 2/4.

Figura 2 – Ejemplo de ritmo de taquirari.

Chobena

La chobena es una de las manifestaciones más auténticas y antiguas que permaneció hasta nuestros días, siendo una representación de ligación del nativo con las divinidades. La población chiquitana (moxos y chiquitos) por medio de ésta consiguió

transmitir y perpetuar las costumbres, creencias, tradiciones, ritos, alegrías y tristezas. (Cabrera, s.f.)

La fórmula de compás de este ritmo es 2/4 y se usan combinaciones rítmicas en las figuras.

Figura 3 – Ejemplo de chobena, "Paica en carnaval", música de José René Moreno y letra de Arturo Pinckert.

Polca

De las características específicas del ritmo de polca poco se sabe, ya que se tiene diferentes registros de sus antecedentes. Así como los ritmos expuestos anteriormente, la polca derivó de la esencia musical española. Se la encuentra en varios países, tales como Paraguay, Uruguay, Venezuela, Brasil, entre otros. (Fernández, 1964)

A pesar que este ritmo se encuentra en varios países de Latinoamérica, en Santa Cruz muy pocas de las composiciones se encuentran registradas y publicadas. Alegre danza de parejas que, originalmente, era una danza folclórica de Bohemia. Se convirtió en una moda dentro de los bailes de salón a mediados del siglo XIX, se extendió por toda Europa y América en muchas versiones.

En Santa Cruz, este ritmo fue muy difundido, sobre todo en las fiestas carnestolendas, motivando la creación de melodías que hoy constituyen un patrimonio de la música popular cruceña. (Céspedes, 2012, p.185)

Figura 4 – Ejemplo de polca, canción "El carretero" de José René Moreno

Aspectos culturales

Debido que este trabajo está direccionado a coros brasileros, la investigación se concentró en la pronunciación, los fonemas y el texto de cada una de las piezas musicales. Los fonemas que tuvimos que trabajar con mayor concentración fueron: [l], [r], [y, ll] y [ñ]. En el caso de la [l], el cambio que existe al finalizar la palabra; en portugués si se encuentra al final se convierte en [u]. Con la [r], siendo vibrante en español, fue necesario explicar la diferencia en la pronunciación de la vibrante múltiple (rr). Con el fonema [y, ll] la junción de [dj] fue la más adecuada en cuanto se refiere a lo sonoro. La [ñ] menos compleja porque es muy semejante a la junción [nh] del portugués.

Otro tema de estudio y explicación fue la abertura de las vocales, porque en realidad lo único que debe ser motivo de preocupación para las personas es que el mensaje sea entendido. En otras palabras, tener una comunicación eficaz. (Díaz, 1999)

Tanto en los fonemas, pronunciación y texto en sí, dispusimos de un tiempo específico en la planificación de la preparación de la obra. En el ámbito musical hubo algunos ejercicios rítmicos que fueron extraídos de las mismas piezas, y ejecutados separadamente como introducción y parte del aprendizaje. Esto conllevó reducir el tiempo de preparación y optimizar el proceso de apropiación de dichos ritmos, palabras y particularidades del repertorio seleccionado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABRERA, Y. R. (s.f.). Danzas y ritmos ceremoniales de las 15 provincias de Santa Cruz.

CÉSPEDES, D. (2012). Música, Danza e Instrumentos tradicionales del departamento de Santa Cruz. Santa Cruz de La Sierra: Fondo Editorial Municipal.

DÍAZ FERNANDEZ, R. (1999). Prácticas de fonética española para hablantes de portugués. Madrid: Arco/libros.

MOLINA RUIZ, A. J. (2008). Cancionero Cruceño – Taquirari y Carnaval. Santa Cruz de La Sierra: Dirección de Cultura, Patrimonio y Turismo - Gobierno Municipal Autónomo de Santa Cruz de La Sierra.

MOLINA RUIZ, A. J. (2008). Cancionero Cruceño – La música de los valles y la Chobena. Santa Cruz de La Sierra: Dirección de Cultura, Patrimonio y Turismo - Gobierno Municipal Autónomo de Santa Cruz de La Sierra.

SANABRIA FERNANDEZ, H. (Comp.). (1964). Los 25 mejores carnavales “La Guardia Vieja”. Santa Cruz de La Sierra: Imprenta Musical del Instituto. En "José Mercado Aguado". Armonización y notación musical de Susano Azogue Rivero.

ARRANJADORES BRASILEIROS E PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO EM CANTO CORAL

Carolina Andrade Oliveira[1]
Susana Cecilia Igayara-Souza[2]

RESUMO

Nossa pesquisa de mestrado em fase de conclusão busca 1) investigar, identificar e analisar as práticas do regente-arranjador no ensaio e na performance de seus próprios arranjos de música brasileira, bem como 2) discutir a circulação desse repertório no ambiente coral. Para este artigo, focamos na discussão e análise de processos de hibridação em arranjos corais. Com base nos conceitos de Burke (2003) e Canclini (2003), vemos o arranjo coral como um produto híbrido, como um novo objeto, e sua execução como uma nova prática. O arranjador torna-se, então, um intermediador dos dois conjuntos culturais, a canção popular e as práticas corais. Confrontando gravações da canção original com a partitura do arranjo coral e a gravação de sua execução, demonstramos alguns dos processos de hibridação utilizados por arranjadores brasileiros nos arranjos das canções “Fantasia”, “She’s leaving home”, “Acalanto” e “O mar”.

Palavras-chave: Arranjos corais, Arranjadores brasileiros, Processos de hibridação, Repertório coral brasileiro, Canto Coral.

[1] Violonista, regente coral, arranjadora e professora. É mestranda em Música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e licenciada em Educação Artística com Habilitação em Música pela mesma universidade (2014), tendo sido bolsista do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino e do Programa Aprender com Cultura e Extensão. Desde 2012 integra a equipe de regentes do Coral Escola Comunicantus.

[2] Docente do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo desde 2004, com foco nas disciplinas de Repertório Coral e Práticas Corais. Orientadora na pós-graduação, nas linhas de pesquisa em Musicologia e Questões Interpretativas. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto.

BRAZILIAN ARRANGERS AND HYBRIDIZATION PROCESSES IN CHORAL SINGING

Carolina Andrade Oliveira
Susana Cecilia Igayara-Souza

Our master's research in the phase of completion seeks to 1) investigate, identify and analyze the practices of conductor-arrangers in rehearsals and performances of their own arrangements of Brazilian music, as well as 2) discuss the circulation of this repertoire in the choral environment. For this article, we focus on the discussion and analysis of hybridization processes in choral arrangements. Based on the concepts of Burke (2003) and Canclini (2003), we consider the choral arrangement as a hybrid product, as a new object, and its implementation as a new practice. The arranger becomes an intermediary of two cultural sets, the popular song and the choral practices. Confronting recordings of the original song with scores of the choral arrangements and the recordings of performances, we demonstrate some of the hybridization processes used by Brazilian arrangers in the arrangements of the songs “Fantasia”, “She's leaving home”, “Acalanto” and “O Mar”.

Keywords: Choral arrangements, Brazilian arrangers, Hybridization processes, Brazilian choral repertoire, Choral singing.

ARRANJADORES BRASILEIROS E PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO EM CANTO CORAL

Carolina Andrade Oliveira

Susana Cecilia Igayara-Souza

Na história do repertório coral, vemos temas populares serem “emprestados” e reutilizados a partir de uma técnica composicional erudita. Esta prática, ao longo dos distintos períodos históricos, sofreu transformações diversas, e colocou o canto coral numa condição de “território fronteiriço” propício às múltiplas possibilidades de contágio, circularidade cultural e hibridismo, conceito trabalhado por Burke (2003).

Em nosso artigo *Luiz Gonzaga em arranjos corais*, apresentado e publicado no “XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música” (OLIVEIRA; IGAYARA-SOUZA, 2015), partimos da ideia do repertório coral ligado a práticas culturais em que pode ser identificado este caráter híbrido entre a música popular e a música erudita, em nosso caso o cancioneiro de Luiz Gonzaga, observando como os gestos interpretativos de suas performances influenciam os arranjadores que, por sua vez, combinam esses elementos com sua formação musical erudita.

Canclini entende por hibridação “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. xix). Neste contexto, temos o arranjo coral como um produto híbrido, como um novo objeto, e sua execução como uma nova prática.

Este produto é híbrido não só por estar inserido num repertório coral que antes era majoritariamente ligado a tradições eruditas. A partir do arranjo coral, a canção original passa por ressignificações de estrutura e discurso musical, e já não está mais no seu contexto de origem, sofre enormes mudanças sonoras devido à escrita coral e à realização ao vivo.

> *Este posicionamento singular do arranjo entre duas tradições tão distintas como a música popular e erudita, pode permitir a criação de um produto artístico de características novas que incorpora ao mesmo tempo elementos das duas linguagens, mas já não é mais nenhuma delas (FERNANDES, 2003, p. 94).*

O arranjador torna-se um intermediador dos dois conjuntos culturais, a canção popular e as práticas corais.

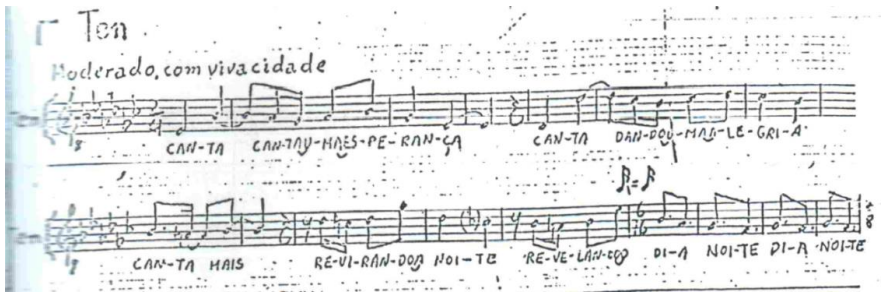
> *O desafio de unir as técnicas tradicionais de escrita vocal aos temas populares é notório na produção de alguns arranjadores e maestros, tais como Damiano Cozzella, Amaury Vieira, Esmeralda Rusanowsky, Roberto Gnattali, Samuel Kerr, Marcos Leite, entre outros (Soares, 2013, p. 5).*

No "Guia Prático", Villa-Lobos comenta como é árdua a função do compositor que precisa escrever música escolar, porque ele tem que fazer uma ponte entre dois universos culturais (VILLA-LOBOS, 1941, p. 195). Essa situação de intermediário revela-se nos próprios arranjos.

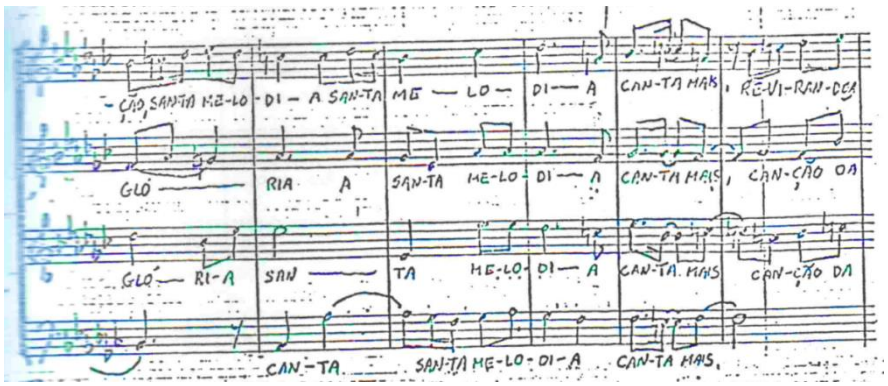
Os regentes-arranjadores Marcos Leite e Alexandre T. Sanches nos dão um claro exemplo deste hibridismo escrevendo arranjos de canções populares em estilos composicionais tidos como eruditos. No arranjo de "She's leaving home" (J.Lennon e P.McCartney), Marcos Leite escreve num estilo madrigalista, vemos efeitos de eco e uso do contraponto.

Exemplo 1: Trecho do arranjo de "She's leaving home".

Já Alexandre Sanches arranja “Fantasia” (Chico Buarque) na forma de uma fuga, aproveitando o caráter estrófico da canção para alternar as letras a cada ponto de imitação, e criando contra-sujeitos para realizar o contraponto, tudo isso sem comprometer o entendimento do texto.



Exemplo 2: No arranjo de “Fantasia”, o sujeito da fuga inicia na voz do tenor.



Exemplo 3: Ponto do arranjo de “Fantasia” onde já entraram as quatro vozes, na sequência: tenor, contralto, soprano e, por fim, baixo.

Ao ser questionado sobre seu processo de criação dos arranjos, Rodrigues exprimiu esse caráter híbrido do arranjo, que parte de um material (elementos da canção) do universo popular, mas é trabalhado, modificado e até recriado com ferramentas e conhecimentos de alguém do universo erudito:

> *Eu não me considero um arranjador pop, eu me considero um arranjador arcaico. Por isso que às vezes as coisas são bem diferentes pra mim, porque eu faço música popular, mas numa outra plataforma. Tem gente que às vezes não reconheceu que a música que eu cantei é uma música conhecida. Porque eu mudei tanto a harmonia, mudei tanta coisa, que a pessoa não viu a música. Então por fazer muita coisa com contraponto e tudo, eu me acho um arranjador velho, então eu me espelho em fazer arranjo, assim, a minha prática não é que eu penso em fazer arranjo, eu tenho coisa assim do Cozzella, que você aprende e tem a sua linguagem também, mas assim, o meu modo de lidar com as vozes é Josquin des Prez, por isso que eu tenho uma identidade. Por exemplo, a Ana Yara Campos, eu tenho uma*

> *identidade com ela, porque ela tem também uma coisa parecida. Ela faz arranjos muito bons, e eles não são pops, então você não fica 'bubababombombom', quer dizer, tem às vezes, porque é inerente, é idiomático com o que você tá fazendo, mas a voz é privilegiada. E eu não me considero um cara pop, eu me considero um músico erudito. Acabei até gostando de música antiga, me especializando em música antiga e música sacra principalmente. Mas eu ainda faço arranjos de música popular, mas eu não me considero um músico popular. (Rodrigues, 2016)*

Mesmo em arranjos que se aproximam um pouco mais das versões originais das canções, é possível encontrarmos técnicas e procedimentos em que notamos a intervenção do arranjador. Um exemplo em que há esta intervenção e, ao mesmo tempo, a junção de dois conjuntos culturais é a adaptação (arranjo de José Acácio Santana) da canção "Acalanto" (D.Caymmi), feita pelo regente-arranjador Nibaldo Araneda, que insere um excerto da "Ária da Suite n.3" (J.S.Bach), unindo os universos popular e erudito.

Exemplo 4: Excerto da "Ária da Suite n.3" na adaptação da canção "Acalanto".

Neste outro exemplo do arranjo de "O mar" (D.Caymmi), também de Roberto Rodrigues, a intervenção se dá através do acréscimo de novos trechos, com figurações em tercinas – uma utilizando o modo lídio, e outra em cânone –, ambas remetendo ao balanço/movimento do mar. Tais trechos são criações de Rodrigues, não estão presente na composição de Caymmi.

Exemplo 5: Tercinas e modo lídio em arranjo de "O mar".

Exemplo 6: Tercinas e cânone em arranjo de "O mar".

> *O que eu fiz nessa música, primeiro, com essas tercinas aqui, e vindo com essa coisa lídia de dar o balanço do mar. É uma questão de figurativismo. Isso daqui é um pouco da coisa que se desfaz das ondas. Eu penso nessas coisas porque isso existe na música, tem no Barroco, né? Assim: 'olha que coisa mais linda...', então a menina tá a caminho do mar, o que que tá a caminho do mar? É o rebolar dela. [...] (Rodrigues, 2016)*

O arranjo coral não é a canção modificada, nem a linguagem coral "pura", mas sim um produto híbrido criado pelo arranjador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUARQUE, Chico / Arranjador: Alexandre Sanches. Fantasia. Meu acervo pessoal. 1 partitura. Coral (SATB).

BURKE, Peter. (2003). Hibridismo cultural. São Leopoldo: Editora UNISINOS.

CANCLINI, Néstor García. (2003). Culturas híbridas. São Paulo: Edusp.

CAYMMI, Dorival / Arranjador: José Acácio Santana (adaptação de Nibaldo Araneda). Acalanto. Meu acervo pessoal. 1 partitura. Coral (SATB).

CAYMMI, Dorival / Arranjador: Roberto Rodrigues. O mar. Acervo pessoal de Roberto Rodrigues. 1 partitura. Coral (SATB).

FERNANDES, Eduardo Gonçalves. (2003). O arranjo vocal de Música Popular em São Paulo e Buenos Aires. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM (FFLCH /USP), São Paulo.

LENNON, John; MCCARTNEY, Paul / Arranjador: Marcos Leite. She's leaving home. Meu acervo pessoal. 1 partitura. Coral (SATB).

OLIVEIRA, Carolina Andrade; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. (2015). Luiz Gonzaga em arranjos corais. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Vitória.

RODRIGUES, Roberto de Lima. (2016). Entrevista concedida a Carolina Andrade Oliveira. São Paulo, 24.

SOARES, Lineu Formighieri. (2013). A escrita coral para a Música Popular Brasileira na visão de Marcos Leite. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas – Campinas.

VILLA-LOBOS, Heitor. (1932). Guia Prático. 1º volume. SP: Irmãos Vitale (edição consultada: Vitale, 1941)

CANDOMBE Y MURGA URUGUAYA EN FORMATO CORAL: POSIBILIDADES Y COMPLEJIDADES

Federico Rigoni[1]

RESUMEN

La presente ponencia se desprende del análisis y síntesis de la Tesina de graduación realizada por Federico Rigoni sobre "Candombe y Murga Uruguaya en formato coral: posibilidades y complejidades", realizada en Buenos Aires para el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Arte el año 2014, con el Maestro Néstor Zadoff como tutor. Tomando como punto de partida el gran arraigo popular que tienen en el Uruguay estos dos géneros (el segundo además polifónico-vocal), nos preguntamos cuál es su nivel de incidencia en los repertorios corales habituales. Se rastrearon entonces arreglos ya realizados sobre obras de estos dos grandes géneros, se los analizó en base al marco teórico y los antecedentes encontrados, y se elaboraron una serie de sugerencias sobre posibilidades y complejidades para su abordaje, al observarse que si bien su participación cotidiana en el ámbito coral existe, es aún es muy incipiente.

Palabras claves: Candombe, Murga, formato coral

[1] Federico Rigoni es Licenciado en Artes Musicales (DAMus – UNA), "Certified Rabine Teacher" (Rabine Institut – Alemania), "Profesor de Artes Musicales: Dirección Coral" y "Director de Coros con especialidad en Música Sinfónico Coral y de Cámara" (Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla – CABA). Especializado en diversos géneros populares rioplatenses, en la actualidad se desempeña como director coral, arreglador, docente y capacitador.

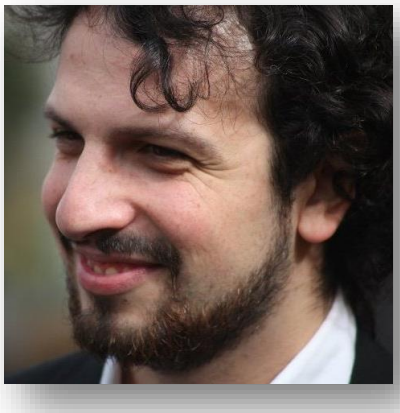
CANDOMBE AND URUGUAYAN MURGA IN CHORAL FORMAT: POSSIBILITIES AND COMPLEXITIES

ABSTRACT

The following presentation is deduced from the analysis and synthesis of the graduation thesis written by Federico Rigoni about "Candombe and Uruguayan murga in choral format: possibilities and complexities", written in Buenos Aires for the Departamento de Artes Musicales of the Universidad Nacional de Arte, in Buenos Aires, in the year 2014, under the tutoring of Nestor Zadoff. Taking as a starting baseline the big popular support that these two music genres have in Uruguay (being the second one also vocal and polyphonic), we ask which is its level of influence in the usual choral repertoire. In the case there were arrengements that had already been done in the style of these two genres, they were tracked and analysed. Then a serie of suggestions about possibilities and complexities for its approach were elaborated, noticing that even if its quotidian participation in the choral field exists, it is still emerging.

Keywords: Candombe, Murga, Coral Format

CANDOMBE Y MURGA URUGUAYA EN FORMATO CORAL: POSIBILIDADES Y COMPLEJIDADES



Federico Rigoni

Problemáticas

Que no cantamos, que no, muy afinados ni muy afiatados.
Pero cantamos, que sí, dando la vida en cada tablado.[1]

La canción final que la murga uruguaya Falta y Resto cantó en el año 1982 nos presenta dos situaciones muy claras que deberían ser tenidas en cuenta por todo director coral, y si bien podría ser que no se identifiquen él y los coros bajo su dirección con la primera estrofa, la segunda no debería estar en discusión. Entrega, emoción, comunión, raíces, son sólo algunos de los elementos fundamentales del Candombe con sus orígenes en la esclavitud negra, y de la Murga uruguaya, de misma influencia rítmica pero origen andaluz, que con sus voces pregoneras entrega cada año su crítica y reflexión con el humor como bandera.

El musicólogo chileno Juan Pablo González sugiere: *"Sabemos que la música latinoamericana suena distinto a la música del resto mundo (…). Lo que no sabemos es si a partir de ella podemos articular un pensamiento que constituya una parte*

[1] Texto de la canción final de Murga Falta y Resto en el año 1982

significativa de nuestra contribución a la llamada cultura universal" (Gonzalez, J., 2013, pág.11). Dentro de esta búsqueda es entonces que nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Existen arreglos de Candombe y Murga Uruguaya en formato coral? ¿Qué complejidades presentan para su abordaje? ¿Qué posibilidades brindan?

Marco Teórico

Según el historiador Oscar D. Montaño "*Candombe es el nombre genérico que reciben diferentes danzas de origen africano en Uruguay, y nace de la conjunción de los más de veinte pueblos africanos que fueron traídos como esclavos a esta región del cono sur. (…). El candombe fue la danza y la expresión musical-religiosa más importante y significativa del colectivo afro. (…)En las Salas de Nación, con sus candombes, volvían a ser africanos. En su época cumbre, los africanos organizaban el candombe todos los domingos y en las grandes fiestas de Año Nuevo, Navidad, Resurrección, San Benito, Virgen de Rosario y San Baltasar*."

Según relatos de Isidoro de María, en Montevideo, al menos desde 1760, y de domingo a domingo, *"los amos permitían a sus esclavos que fueran a sus canchitas alineadas a lo largo de la muralla que cerraba y cuidaba la ciudad. En esos pequeños espacios de tierra apisonada, con una capa de arena, se reunían todos los africanos de acuerdo a su nación. Cada grupo iba llamando a sus compañeros, los que salían de las casas de sus amos, y se reunían con quienes los "llamaban" desde la calle o desde la canchita".*

La base rítmica del Candombe está dada en la actualidad por tres tipos de tamboriles: los tambores piano (grave), chico (agudo) y repique (medio); que conforman una cuerda. A partir de una clave rítmica denominada "madera", la figuración rítmica es la siguiente:

Madera:

Machado, Muñoz, Sadi. 2002, pág.10-24

En el Uruguay "*la murga es un género musical-teatral del carnaval (…). El nombre se aplica tanto al género como a cada uno de los grupos que lo practican. Actualmente una murga típica tiene entre quince y veintidós integrantes de los cuales la mayoría son cantantes-actores, tres de ellos tocan la percusión (bombo, redoblante, y platillos de entrechoque) y uno es el director.* (Lamolle, G.; Lombardo, E. 1998. págs. 17-18). Estas agrupaciones han formado parte constitutiva de la identidad uruguaya (no solo musical, sino también socialmente), representan *"el único género vocal polifónico de la música tradicional uruguaya"* (Lamolle, G.; Lombardo, E. 1998. Pág. 33). De la lectura completa del material citado anteriormente, se desprende que el género proviene de España, del Carnaval de Cádiz, y que con el objetivo de hacer una crítica desde el humor de la actualidad sociopolítica, toman músicas pre-existentes, les modifican letras, ritmos y arreglos y las combinan entre sí generando un espectáculo integral cada año.

Antecedentes

Existen en Uruguay investigaciones de muy buen nivel, gran profundidad y rigor conceptual destinado a estudiar el carnaval y la murga en particular desde diversos puntos de vista. Autores como Barrán, Vidart, Anhahorián, Milita Alfaro, Diverso, Roos, Lamolle, han realizado un aporte fundamental a la comprensión de este hecho cultural. La murga es el género coral polifónico más popular de la música tradicional uruguaya, si no es el único. Sin embargo no existe en el Uruguay una publicación que compile arreglos para coro de murga." (Oliver 2007, pág. 4)

> *"Si bien es sabido que de un tiempo a esta parte la música popular uruguaya ha tenido un desarrollo más que considerable, generando una identidad propia, el movimiento coral de nuestro país no acusó recibo de inmediato de su peso e importancia. Los pasos (aunque firmes, bien intencionados y de buena factura) han sido y lo son aún tímidos y espaciados."* (Font 2013, pág. 7)

Posibilidades y Complejidades

A partir del análisis de diferentes obras de los géneros citados, podemos observar los siguientes aspectos técnicos que consideramos deberían ser tenidos en cuenta a la hora de su abordaje:

Candombe

Desafío rítmico vocal (Síncopas fuertemente acentuadas, Polirritmias complejas, Cadencia General, Precisión, Flexibilidad, Posibilidad de tempos rápidos)

Respeto por temáticas espirituales, religiosas y festivas

Posibilidad de acompañamiento de percusión vocal, corporal y/o instrumental

Posibilidad de movimiento escénico

Murga Uruguaya

Necesidad de establecer un Criterio Tímbrico (Decisión técnica y estética para lograr el volumen y la proyección del género)

Desafío rítmico vocal (Síncopas fuertemente acentuadas, Dicción homorrítmica en velocidad, Precisión, Flexibilidad, Posibilidad de acompañamiento de percusión vocal, corporal y/o instrumental)

Posibilidad de movimiento escénico y trabajo teatral simultáneo al canto

Posibilidad de creación de textos

Compromiso emocional - Posibilidad de humor – empatía con el público

Conclusiones

El candombe y la murga uruguaya en formato coral, si bien no están completamente vírgenes, aún no han sido explorados en profundidad coralmente hablando. La cantidad de arreglos en circulación, no es grande, y pocos están editados como para poder decir que estos géneros forman parte del "repertorio coral". Teniendo en cuenta que se entiende a un coro vocacional como "…*una entidad musical constituida por un conjunto de personas reunidas para cantar en común, teniendo como objetivo principal la interpretación y difusión del repertorio coral"* (Gallo, J.; Nardi, H; Russo A; Graetzer A.2006, pág.11), el primer desafío será entonces conocer estos géneros, promoverlos y desarrollarlos hasta que adquieran esa categoría.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Font, X. (2013) Muchas Partituras Uruguayas, arreglos para coro. Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular. Montevideo

Gallo, J.; Nardi, H; Russo A; Graetzer A. (2006) El Director de Coro. Editorial Ricordi. Buenos Aires

Gonzalez, J. (2013). *Pensar la música desde América Latina* Ediciones Gourmet Musical. Buenos Aires.

Lamolle, G.; Lombardo, E. (1998) *SIN DISFRAZ la murga vista desde adentro*. Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular. Montevideo

Machado H.; Muñoz, W; Sadi J (2002). "El Toque de Candombe" Editorial MelBay. EE.UU.

Oliver, P. (2007) *21 murgas. Partituras para coro de saludos, cuplés y retiradas*.
Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular. Montevideo

Oscar D. Montaño*, Candombe, herencia africana en el Uruguay,* recuperado el 20/09/2014 en http://www.candombe.com.uy/historia_seccion1.html

Oscar D. Montaño*, Historia, las antiguas llamadas,* recuperado el 20/09/2014 en http://www.candombe.com.uy/historia_seccion6.html

Rigoni F. (2014) *"Candombe y Murga uruguaya en formato coral: posibilidades y complejidades"*– Tesina de Investigación, Departamento de Artes Musicales U.N.A., Buenos Aires

A CRIAÇÃO CORAL DE MARTIN BRAUNWIESER (1901-1991): ARRANJOS DO FOLCLORE BRASILEIRO

Ana Paula dos Anjos Gabriel[1]
Susana Cecilia Igayara-Souza[2]

RESUMO

O presente artigo estuda a escrita coral de Martin Braunwieser em *De Manhã* e *Algodão,* dois arranjos corais para uso escolar. Os arranjos foram feitos a partir de melodias folclóricas do fandango caiçara[3], em consonância com um florescimento dos estudos de folclore no Brasil na primeira metade do século XX ocorrido por influência do modernismo brasileiro. Com um referencial teórico composto por Gramani (2009), Almada (2006) e Andrade (1962), o artigo analisa os procedimentos criativos empregados nos arranjos e os relaciona às pesquisas de folclore e às concepções de criação musical do modernismo brasileiro. Concluímos que o arranjador realiza um reaproveitamento de elementos musicais estruturais do fandango caiçara no contexto de uma linguagem musical erudita, em conformidade com as ideias do modernista Mario de Andrade sobre o uso do folclore na criação musical.

Palavras-chave: Martin Braunwieser (1901-1991), Arranjo coral, Fandango, Folclore brasileiro

[1] Regente coral, educadora e pesquisadora. Atualmente, é doutoranda em música pela Universidade de São Paulo (USP) sob a orientação de Susana Cecília Igayara-Souza, e membro do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto.

[2] Docente do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo desde 2004, com foco nas disciplinas de Repertório Coral e Práticas Corais. Orientadora na pós-graduação, nas linhas de pesquisa em Musicologia e Questões Interpretativas. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto.

[3] *Caiçara* é palavra de origem tupi (*kaaï'sa)* que, no contexto da temática do presente artigo, designa a população litorânea que pratica este tipo específico de fandango no Brasil.

THE CHORAL CREATION OF MARTIN BRAUNWIESER (1901-1991): ARRANGEMENTS OF BRAZILIAN FOLKLORE

Ana Paula dos Anjos Gabriel
Susana Cecilia Igayara-Souza

ABSTRACT

This article studies the choral writing of Martin Braunwieser in *De Manhã* and *Algodão,* two arrangements made with folkloric melodies from fandango caiçara in line with flourishing of folklore studies in Brazil at the first half of 20th century, occurred by influence of Brazilian modernism. With a theoretical framework composed by Gramani (2009), Almada (2006) and Andrade (1962), this article analyses creative procedures employed in those arrangements and relates them to folklore research and conceptions from Brazilian modernism about musical creation. We concluded that the arranger uses structural musical elements from fandango caiçara in the context of a scholarly musical language, in conformity with ideas from modernist Mario de Andrade about folklore in musical creation.

Key words: Martin Braunwieser (1901-1991), Choral arrangement; Fandango; Brazilian folklore

A CRIAÇÃO CORAL DE MARTIN BRAUNWIESER (1901-1991): ARRANJOS DO FOLCLORE BRASILEIRO

Ana Paula dos Anjos Gabriel

Susana Cecilia Igayara-Souza

Martin Braunwieser (1901-1991) foi músico austríaco radicado no Brasil que manteve estreitas relações com a música folclórica brasileira, contribuindo significativamente para sua pesquisa e difusão. Formou-se no Mozarteum de Salzburg, migrou para o Brasil em 1928, e naturalizou-se brasileiro em 1938. Além de ter divulgado a música folclórica brasileira por meio de uma prolífica atuação artística e pedagógica na cidade de São Paulo, produziu registros de manifestações folclóricas em pesquisas de campo para a Missão de Pesquisas Folclóricas (1938) (Gabriel, 2016; Carlini, 2000). Sua atuação transcorreu em ressonância com o florescimento dos estudos de folclore no Brasil na primeira metade do século XX, impulsionado pela vinda de Dina e Claude Levi-Strauss no Brasil na década de 1930 e pelas tendências nacionalistas de modernistas brasileiros como Mario de Andrade (1893-1945), Renato Almeida (1895-1981) e Oneyda Alvarenga (1911-1984).

Entretanto, sua atuação como arranjador ainda atualmente é pouco evidenciada e estudada pelas pesquisas acadêmicas. Isso ocorre a despeito do valor artístico e histórico de sua produção, que apresenta a perspectiva de um músico estrangeiro que manteve uma relação muito peculiar com a música folclórica brasileira.

Este artigo estuda a escrita coral de Braunwieser em *De Manhã* (1941) e *Algodão* (1941)[1], dois arranjos de música folclórica para coro de vozes iguais feitos para a prática de canto orfeônico escolar. Os arranjos foram criados a partir de melodias do fandango caiçara, manifestação folclórica de natureza musical, poética, coreográfica e festiva constituída por um baile típico entre comunidades litorâneas do norte do Estado do

Paraná e sul do Estado de São Paulo. O artigo objetiva identificar os procedimentos criativos adotados com relação a elementos estruturais e recursos interpretativos dessas obras, e a partir desses procedimentos, discutir as relações entre esses arranjos, as pesquisas em folclore musical e as concepções de criação musical do modernismo brasileiro. Para tanto, será feito um estudo das partituras do arranjo a partir de referencial teórico composto por Gramani (2009), Almada (2006) e Andrade [1962].

As melodias utilizadas em ambos os arranjos de Braunwieser foram extraídas das transcrições do *Ensaio sobre a Música Brasileira* [1962][2] de Mario de Andrade, intelectual modernista idealizador das Missões de Pesquisas Folclóricas, com quem Braunwieser estabeleceu estreita convivência profissional. O *Ensaio* foi uma das primeiras publicações sobre folclore brasileiro a abordar o fandango caiçara praticado especificamente em São Paulo, estado brasileiro em que residiram Andrade e Braunwieser, e a expor transcrições de melodias e seus aspectos musicais (Gramani, 2009, p. 32). A obra de Andrade obteve grande impacto e repercussão no meio musical brasileiro como um todo, e suas transcrições de melodias folclóricas foram amplamente utilizadas na criação musical de compositores como Osvaldo Lacerda, Arthur Pereira, Luciano Gallet e o próprio Martin Braunwieser.

O uso do folclore na criação musical nacional é uma temática que permeia toda a primeira parte do *Ensaio*. Segundo Andrade (1962, p. 18), “O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. ”. Para tanto, defendia o uso do folclore brasileiro, música que considerava genuinamente brasileira, como material para a elaboração de música erudita, a denominada “música artística”: “O artista tem só que

[1] Neste artigo, utilizamos edições posteriores à composição dos arranjos (Braunwieser, 1959a, 1959b), pela indisponibilidade de manuscritos e de outras edições para pesquisa.

[2] A primeira publicação da obra foi realizada em 1928.

dar pros [*sic*] elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular[3], música artística [...]" (Andrade, 1962, p. 16). Os arranjos de Braunwieser estão em plena consonância com essa concepção de Andrade, apresentando os fandangos sob uma perspectiva fortemente ancorada na linguagem coral erudita.

Para Mario de Andrade (1962, p. 63), as melodias do fandango caiçara tinham potencial criativo principalmente para a elaboração de composições vocais na forma de melodia acompanhada. Entretanto, não as considera como fonte de inspiração para compor em formas corais, tal como faz com manifestações folclóricas brasileiras que já possuem tradicionalmente uma prática de canto coletivo associada, como os cocos e os reisados (Andrade, 1962, p 64).

Em ambos os arranjos, Braunwieser utiliza-se justamente da forma de melodia acompanhada para transformar as melodias dos fandangos em música coral. A linha de Soprano I canta a melodia principal durante toda obra nos dois arranjos, e Soprano II realiza um falso bordão de terças em homofonia com as sopranos (Figura 1), característico do canto dos fandangueiros. As melodias principais são apresentadas integralmente, sem variações e procedimentos de desenvolvimento temático.

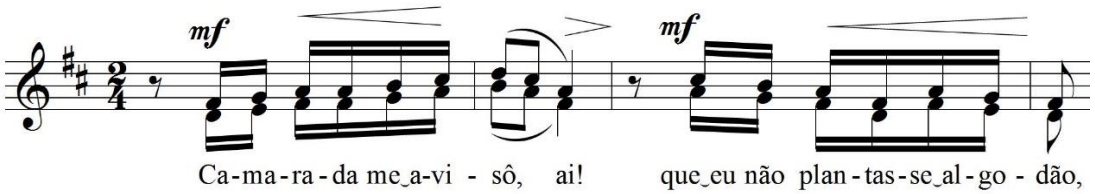


Figura 1: Melodia principal no soprano I e falso bordão em terças na linha de soprano II na peça Algodão (compassos 2 a 5). Fonte: Braunwieser (1959a, p. 2)

A linha de contralto desenvolve-se independentemente das sopranos em ambos os arranjos, tanto ritmicamente quanto melodicamente, exercendo a função de acompanhamento da melodia principal. Como acompanhamento, explicita a harmonia baseada predominantemente em tríades nos acordes de I e V graus, característica do fandango caiçara, e expõe padrões rítmicos e melódicos provenientes do

[3] É importante ressaltar que na escrita de Andrade não há uma diferenciação entre as terminologias "música popular" e "música folclórica", como há atualmente. O escritor utiliza ambos de modo intercambiável em seus textos para referir-se à música de tradição oral do povo.

acompanhamento instrumental do fandango e do sapateado presente em algunas coreografias do fandango, com as vozes imitando a sonoridade dos instrumentos e a dança percussiva. Para o uso dessa técnica, Braunwieser tem como inspiração os sons da viola fandangueira, a rabeca brasileira, e instrumentos de percussão como o pandeiro. Andrade afirma em seu *Ensaio* que essa era uma técnica de uso corrente na primeira metade do século XX*:*

> Ora, eu insisto no valor que o coral pode ter entre nós. [...] Sobretudo com a riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, com puro valor sonoro. O Orfeão Piracicabano empregando sílabas convencionais adquire efeitos interessantes de pizicato [*sic*], de destacado breve ou evanescente. [...] ainda aqui o exemplo de Vila-Lobos [*sic*] é primordial. Se aproveitando do cacofonismo aparente das falas ameríndias e africanas e se inspirando nas emboladas ele trata instrumentalmente a voz com uma originalidade e eficácia que não encontra exemplo na música universal ("Sertaneja", "Noneto", "Rasga Coração" eds. cits) (ANDRADE, 1962, p. 64)

Em *Algodão,* Braunwieser cria um *ostinato* executado pela linha de contralto em todo o arranjo (Figura 2) que remete ao movimento harmônico da linha de baixo efetuada pelo acompanhamento da viola e detalha a acentuação dos contratempos, elemento rítmico característico do acompanhamento instrumental do fandango caiçara.

Em *De Manhã,* há um fluxo contínuo de semicolcheias em imitação à rabeca (figura 3) durante o canto das estrofes. No refrão desse mesmo arranjo, há a execução de um acompanhamento rítmico repetitivo inspirado no sapateado. A utilização da onomatopeia “ta” e o pedal no intervalo de quinta (sol-ré) reforçam o caráter percussivo desse acompanhamento. A síncope, que Andrade [1962] considera um importante elemento rítmico recorrente na música brasileira, adquire visibilidade no arranjo por meio da introdução dessa rítmica do sapateado na linha de contralto.

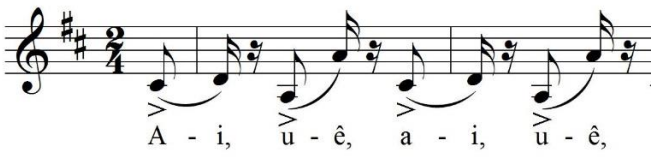


Figura 1: Exemplo do ostinato feito pela linha de contralto em Algodão. Fonte: Braunwieser (1959a)

Figura 2: Exemplo do acompanhamento feito em alusão a rabeca brasileira pela linha de contralto em De Manhã. Fonte: Braunwieser (1959b)

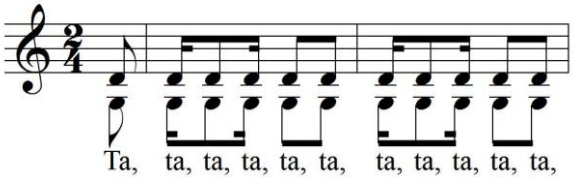


Figura 3: Exemplo de acompanhamento na linha de contralto em imitação ao ritmo sincopado do sapateado característico do fandango caiçara. Fonte: Braunwieser (1959b, p.3-4)

Outro elemento estrutural importante, o texto em português das melodias principais dos fandangos é em linguagem coloquial, como na transcrição de Andrade (1962, p. 95). Assim, nos arranjos escreve-se “avisô” em vez de “avisou” e “’s’tou” ao invés de “estou”, entre outros vocábulos. A valorização do canto em português brasileiro, livre de estrangeirismos na pronúncia e próximo à fala das pessoas comuns, foi uma causa defendida por Andrade, o que estimulou músicos de seu círculo de influência como Braunwieser a compor em português (Gabriel, 2016, p. 132-133).

A prosódia, que difere da prosódia de música erudita pelo fato de sílabas tônicas não coincidirem com os tempos fortes da música, é preservada pelo arranjador como algo “[...] da própria essência da língua viva do povo e da canção popular” (Braunwieser, 1959a, p. 2). Entretanto, essas particularidades da prosódia são consideradas pelo arranjador “defeitos de tonicidade ou sintaxe” (Braunwieser, 1959a, p. 2).

Em caráter complementar à textura, harmonia e forma das peças, são densamente explorados nos arranjos recursos interpretativos da linguagem musical erudita, como variações de dinâmica, articulação e acentuação.

Em sua estrutura, portanto, *De Manhã* e *Algodão* não diferem da produção de arranjos e composições com música folclórica brasileira feitos sob influência de Mario de Andrade e de sua visão a respeito do uso do folclore na arte, com melodias folclóricas reaproveitadas em um contexto musical essencialmente erudito. Entretanto, essa característica importante dos arranjos transparece não apenas os ideais de Andrade, como também o fato de o próprio Braunwieser ter sido um arranjador com sólida formação profissional e cultural embasada na tradição musical erudita europeia que teve contato muito próximo com o folclore brasileiro.

Há nos arranjos a preservação de elementos estruturais do fandango caiçara, como a harmonia, a melodia, o falso bordão, além do uso de elementos rítmicos e melódicos da dança e dos instrumentos do fandango caiçara. Entretanto, seus usos permanecem circunscritos à linguagem coral erudita, principalmente na criação de texturas e no estabelecimento da forma de melodia acompanhada.

Embora represente uma descaracterização do modo como os fandangos são tradicionalmente executados, provavelmente arranjos como *Algodão* e *De Manhã* exerceram um papel importante na difusão do folclore, assim como no ensino, visto que os arranjos foram criados como repertório escolar. A linguagem tonal e erudita dos arranjos, mais familiar à população urbana e aos orfeões de uma grande cidade como São Paulo na primeira metade do século XX, pode potencialmente ter contribuído para sua assimilação e recepção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almada, C. (2006). *Arranjo.* Campinas: Editora Unicamp.

Andrade, M. [1962]. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins (Trabalho original publicado em 1928).

Braunwieser, M. (1959a). *Algodão.* São Paulo: Irmãos Vitale.

Braunwieser, M. (1959b). *De manhã.* São Paulo: Irmãos Vitale.

Carlini, A. (2000). *A viagem na viagem*: *Maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e correspondências à família* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

Gabriel, A. P. *A.* (2016). *A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo*: *práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de www.teses.usp.br.

Gramani, D. (2009). *O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Recuperado de www.acervodigital.ufpr.br.

SAMUEL KERR E SEUS ARRANJOS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Marco Antônio da Silva Ramos[1]
Paulo Frederico de Andrade Teixeira[2]

RESUMO

Este artigo apresenta de maneira sintetizada partes de nossa dissertação de mestrado "Samuel Kerr: um recorte analítico para performance de seus arranjos". Levantaremos alguns pontos relevantes da biografia de Samuel Kerr e elencaremos os quatorze procedimentos de criação musical mais utilizados em seus arranjos.

Palavras-Chave: Samuel Kerr, Arranjo Coral, Arranjo de Música Brasileira, Repertório Coral Brasileiro.

[1] Professor Titular de Regência Coral da Universidade de São Paulo e coordenador do *Comunicantus* Laboratório Coral do Dept. de Música da USP.
[2] Mestre em Artes e Doutorando em música pela ECA-USP, professor da Universidade de São Carlos e da Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo.

SAMUEL KERR Y SUS ARREGLOS DE MÚSICA POPULAR BRASILERA

Marco Antônio da Silva Ramos
Paulo Frederico de Andrade Teixeira

RESUMEN

Este artículo presenta de manera sintetizada, partes de nuestra disertación de maestria "Samuel Kerr: un recorte analítico para el desempeño de sus arreglos". Presentaremos algunos de los puntos relevantes de la biografía de Samuel Kerr y vamos a enumerar los catorce procedimientos de creación musical más utilizados en sus arreglos.

Palabras Clave: *Samuel Kerr, Arreglo Coral, Arreglo de Música Brasilera, Repertorio Coral Brasilero*

SAMUEL KERR AND HIS ARRANGEMENTS OF BRAZILIAN POPULAR MUSIC

Marco Antônio da Silva Ramos
Paulo Frederico de Andrade Teixeira

ABSTRACT

This paper synthesized the parts of our master thesis "Samuel Kerr: an analytical clipping to performance of his arrangements". We will present some relevant points ok Samuel Kerr biography and we will list the fourteen most used musical creation procedures in his arrangements.

Key Words: Samuel Kerr, Coral Arrangement, Brazilian Music Arrangement, Brazilian Choral Repertoire

SAMUEL KERR E SEUS ARRANJOS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Paulo Frederico de Andrade Teixeira

Marco Antônio da Silva Ramos

Samuel Kerr

Importante regente, educador musical e arranjador brasileiro, Samuel Kerr teve sua carreira toda realizada em São Paulo. Iniciou seus estudos musicais de piano em 1949 e de órgão em 1955, ocupando até 1960 o cargo de Organista da Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo. A partir de 1957, frequentou os Seminários de Música da Pró-Arte, tendo como professores Hans Graf[3] (piano), Roberto Schnorrenberg[4] (Harmonia, História e Coral), Antonieta Moreira Leite (análise) e Damiano Cozzella[5] (solfejo). Bacharel em Composição e Regência pela Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo, título obtido em 1978 e mestre em Artes pelo Instituo de Artes da UNESP em 2000. Interessante perceber que antes mesmo de obter o título da graduação em música, Samuel Kerr já era professor universitário.

[3] Pianista Austríaco, casado com a também pianista brasileira Carmen Adnet, ambos professores da Academia de música de Viena
[4] Importante maestro de carreira reconhecida no Brasil, discípulo de Hans-Joachim Koellreutter
[5] Aluno de Hans-Joachim Koellreutter, importante músico, professor e arranjador paulista.

Mudança de pensamento sobre o repertório.

Samuel Kerr teve formação musical clássica com repertório majoritariamente europeu, até que em 1964 assumiu a regência do Coral que iria transformar os paradigmas que conduziram seu trabalho como regente até então e traçar caminhos a partir de uma própria maneira de abordar a escolha do repertório, adequação das vozes e condução do ensaio de acordo com as possibilidades do grupo, o Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa, influenciado pelo curso que fizera nos Estados Unidos e movido pela necessidade de se adaptar às mudanças culturais de sua época.

Ao trabalhar com um coro amador como o Coral da Santa Casa, Samuel Kerr encontrava dificuldade em ensaiar o repertório coral tradicional europeu, que era até então o foco de seu trabalho, e embora conseguisse construir tal repertório com sucesso, notou que o esforço para que a música acontecesse era imenso e que nada de novo ocorria.

Um episódio marcante contribuiu para uma mudança de pensamento sobre o trabalho do regente. Enquanto ensaiava com os calouros do coral as “Toadas de Maracatu” de Ernest Mahle, percebeu que o coro não conseguia afinar e desesperado pediu ao coro que cantasse do jeito que eles quisessem. Nesse instante, aconteceu um som que desencadearia a quebra do paradigma vigente em seu trabalho até então, segundo as palavras do próprio Samuel Kerr:

> *E veio um som deslumbrante, inesquecível, que indicava que a maneira como eu queria que eles cantassem não era a maneira deles, mas que eles tinham uma maneira que eu não conhecia. Você não pode querer impor à sua maneira, mas deve tentar saber como é que eles cantam. (CORAL DA UNIÃO, 1994, pg.4)*

Segundo Kerr, essa descoberta de que os coralistas tinham uma maneira de cantar e que ele estava impedindo que aparecesse, por impor outra, foi um marco em sua carreira. Para a apresentação das “Toadas de Maracatu”, realizada no Festival de Ouro Preto, o coro entrava no palco com estandartes de Maracatu e instrumentos de percussão. A quebra de paradigma do repertório tradicional europeu e da "maneira europeia de cantar", trouxe uma oportunidade de explorar outras possibilidades de cantar como coro, através de elementos como atuação cênica, mistura de instrumentos de percussão, cenários próprios para os espetáculos e principalmente uma pesquisa de repertório que ocorresse de dentro do coro (e sua comunidade) para o fora.

Nesta época, novos rumos e possibilidades de repertório começaram a despontar no trabalho de Samuel Kerr. Trabalhando com coros amadores, descobriu a necessidade de valorizar as experiências de cada comunidade. Ao invés de cantar mal uma música que não tinha relação com seu grupo, preferia cantar bem as músicas de origem da própria comunidade.

Em relação ao repertório, Samuel lembra a responsabilidade do regente em pesquisar ou criar um repertório que vai ficar registrado como memória de um povo.

> *Quando você criar uma música com o teu coro, lembre que você vai produzir uma música que daqui a vinte anos será procurada por alguém que vai querer repetir a experiência que você plasmou no arranjo, na edição... (CORAL DA UNIÃO, 1994, pg.3)*

Procedimentos mais recorrentes nos arranjos

Encontrando os procedimentos de criação musical mais recorrentes no conjunto de arranjos, entendemos que os mesmos servem de ferramentas criativas do arranjador e que uma vez identificadas permitem ao interprete uma leitura de caráter amplo e, ao mesmo, tempo descer aos necessários detalhes. Elencaremos agora os quatorze procedimentos oferecendo exemplos da presença das constâncias referidas. Tais procedimentos expressam o pensamento artístico e também pedagógico de Samuel Kerr:

1. As Introduções (44% dos arranjos)

Pudemos perceber em muitos arranjos a presença de uma seção introdutória que nem sempre está presente na música original. Nessas introduções a harmonia não se movimenta muito, e os naipe criam movimentos que anunciam a melodia e ambientam os ouvintes no que virá depois, utilizando notas extraídas da própria melodia original ou das vozes secundárias do arranjo:

2. Os finais (21,5% dos arranjos)

Outro procedimento que pudemos observar constantemente durante as análises é a criação de uma solução para o encerramento do arranjo, um caminho para terminar. Nas canções que não trazem um final contundente, Samuel Kerr cria pequenas codas que podem se repetir e muitas vezes deixa à critério do regente escolher como terminar.

3. Melodia principal distribuída entre os naipes (59% dos arranjos)

Na maioria de seus arranjos, Kerr opta por não deixar a melodia o tempo todo com um só naipe, mas sim distribuí-la entre as vozes de maneira mais confortável do ponto de vista vocal.

4. Preencher os espaços vazios (75% dos arranjos)

Outro procedimento utilizado por Kerr é o preenchimento dos espaços vazios deixados pela melodia. Quando a melodia principal da canção repousa em uma nota longa ou uma pausa, os outros naipes não detentores da melodia principal se movimentam, não deixando os chamados "espaços em branco".

5. Pergunta e Resposta (48% dos arranjos)

Também recorrente na construção dos arranjos de Samuel Kerr é o procedimento de pergunta e resposta entre os naipes. Observamos este procedimento entre os diversos naipes, como vozes masculinas e femininas, vozes agudas e graves.

6. Melodia acompanhada (65,5% dos arranjos)

A exposição da melodia em um dos naipes e a utilização dos demais naipes como acompanhadores também é um procedimento recorrente nos arranjos que pudemos analisar.

7. Homofonia (65,5% dos arranjos)

Percebemos até então que Kerr sempre defende a horizontalidade na criação dos arranjos. De fato, sua preocupação com a condução das vozes de maneira linear e seu pensamento contrapontístico foi se revelando muito presente durante as análises. No entanto, notamos que a utilização da harmonização da melodia em blocos homofônicos também está presente em seus arranjos, não predominantemente no conjunto todo, mas como um recurso criativo que aparece para construir contrastes de densidade contrapontística entre as partes do arranjo.

8. Alternância de procedimentos na condução do arranjo (62% dos arranjos)

Enquanto elencamos os procedimentos utilizados por Samuel Kerr para construir as vozes em seus arranjos, pudemos perceber que em muitos casos, a escolha por um procedimento é feita para uma das seções do arranjo e para diferenciar outra seção, Kerr utiliza uma noza maneira de construir o relacionamento entre os naipes.

9. Procedimentos imitativos (43% dos arranjos)

Com a finalidade de preencher os espaços vazios com elementos da própria melodia, encontramos em muitos arranjos o procedimento de imitar um fragmento melódico em naipes não detentores da melodia principal. A imitação pode ser real ou tonal, nas regiões de cada naipe.

10. Utilização de fragmentos da melodia principal nas vozes secundárias (52% dos arranjos)

Quando perguntado sobre como elaborar um arranjo, o maestro Kerr cita um conselho de Alice Parker, com que teve aulas durante o curso de verão nos EUA em 1967:

> *...cante muito a canção, inebrie-se com ela. Outro procedimento que realizo (e que também é uma indicação dela), colocar no alto de um papel pautado a melodia e escrever todas as imitações, todos os contrapontos que forem possíveis a partir dela... (SOUZA, 2000, pg.179)*

11. Os uníssonos (47% dos arranjos)

Em muitos arranjos de Samuel Kerr percebemos a presença de momentos em uníssonos. Na maioria das vezes, o uníssono é oitavado entre as vozes masculinas e femininas. A utilização desse procedimento está na maioria dos casos associada a um momento específico do texto em que o arranjador decide enfatizar.

12. Utilização de fonemas onomatopeias. (54% dos arranjos)

Outro procedimento muito presente nos arranjos de Samuel Kerr é a utilização de fonemas sem necessariamente um significado, mas que colaborem sonoramente com a construção do arranjo

13. Liberdade ao intérprete (22% dos arranjos)

Em alguns de seus arranjos, Samuel Kerr divide a responsabilidade de construção com o interprete ao permitir que ocorram experiências e indicar possibilidades sem determinar exatamente a maneira que deve ser realizado o trecho. São arranjos abertos à interferência do regente e do coro que são grafados com notação tradicional e também com uma notação não tradicional que visa indicar graficamente os a sonoridade sugerida.

14. Duas ou mais canções no mesmo arranjo ou Quodlibet (6,5% dos arranjos)

Um procedimento criativo utilizado por Kerr em alguns arranjos é a utilização de duas ou mais melodias combinadas ou em sequência. No caso de elas estarem combinadas, o procedimento se torna um Quodlibet com canções populares, isto é, juntar no mesmo arranjo duas canções distintas buscando uma maneira para que elas funcionem ao mesmo tempo.

Conclusão

Constatamos que os diferentes processos de análise e tabulação utilizados no decorrer deste trabalho permitiram a identificação e confirmação em termos numéricos das constâncias de procedimentos composicionais utilizados por Samuel Kerr em seus arranjos. Delas se depreende o extremo valor pedagógico do conjunto, que se manifesta e foi evidenciado em nossa dissertação ao longo de praticamente todas as análises nas quais identificamos desde a reflexão sobre o repertório como ferramenta de manutenção da memória dos coros, até o pensamento horizontal expresso no cuidado com a condução individual das vozes. Embora não tenha feito parte dos objetivos iniciais, esperamos que este trabalho possa contribuir, ao fim e ao cabo, para a divulgação e utilização educativa dos arranjos analisados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÂMARA DE CASTRO, Marcos. 1994. Coral da União, São Paulo, Gráfica UCBEU, ano I, n.5, agosto/setembro, P.3-5 (Parte I)

KERR, S. 2000. A História da Atividade Musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo – Uma fisionomia possível. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), São Paulo.

KERR, S. Carta Canto Coral.In: FIGUEIREDO, C. A... [et al];organização Eduardo

LAKSCHEVITZ. 2006. Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, p.199-238.

SOUZA, S. M. S. 2003. O Arranjo como educação musical em coro amador. 2003. 201 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), São Paulo.

REUP
RED DE EDITORIALES
DE UNIVERSIDADES
PRIVADAS
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CUYO
ARGENTINA