

Desde hace unos 20 años empezó a tomar relevancia en los coros argentinos la difusión del repertorio folclórico que anteriormente había sido menoscabado y cubría una mínima parte de los programas de concierto. A partir de esta toma de conciencia, comienzan a aparecer arregladores y arreglos de diverso tipo y nivel de

El arreglo coral de música folclórica argentina: una respuesta de inserción social y afirmación de identidad a través de la renovación del repertorio

RICARDO JAVIER MANSILLA
Maestría en Arte Latinoamericano
Universidad Nacional de Cuyo

calidad con que los coros se sirven para lograr ampliar su repertorio. En la actualidad, y a se cuenta con un amplio bagaje de música folclórica en arreglo coral y, de un modo u otro, se han destacado determinados arregladores cuyas obras no sólo han sido interpretadas por numerosos coros tanto argentinos como extranjeros, sino que han sido objeto de grabaciones y -lo que es más importante-, de ediciones cuidadosamente elaboradas.

Con orgullo se advierte en el presente que la música folclórica argentina ocupa un lugar de privilegio en la mayoría de los coros del país e incluso algunos se dedican exclusivamente a su cultivo y difusión.

RENOVACIÓN DEL REPERTORIO

La categoría arreglo, tal como hoy la conocemos, se ha popularizado en el ámbito de la música popular universal más o menos desde la década del 30 donde -sobre todo en los EEUU- se comienzan a elaborar versiones de obras musicales (canciones populares, música de películas y comedias musicales) llevando generalmente melodías con acompañamiento de piano a otros orgánicos (bandas, conjuntos, grupos vocales, etc.).

Aunque somos conscientes de que la práctica de este oficio se ha desarrollado decididamente desde la tardía Edad Media y el Renacimiento en todo Occidente y

en los diversos períodos de la música, la labor actual se realizó de forma empírica sin que los tratados de teoría musical o composición reflexionasen sobre la misma de manera específica, sino colateralmente en temas como reducción, transcripción, adaptación, armonización, instrumentación, orquestación, variación, etc., categorías que hay que resemantizar y precisar su contenido.

En Argentina, como reflejo de lo que sucedía en Europa, los músicos realizaron diversas prácticas de las mencionadas anteriormente. Sin detenernos a analizar tendencias universalistas o nacionalistas, géneros y posturas estéticas y menos aún la composición original para diversos orgánicos, el arreglo no tuvo una predominancia específica, ni se destacó en el ánimo de los compositores e intérpretes. Tampoco en los conservatorios e institutos de enseñanza musical se prestó atención al arreglo como una forma de composición y era considerado como una "práctica menor" relegado a músicos que, por oficio, se encargaban de adaptar partituras tanto para ensayo como para consumo familiar o de índole comercial (*sheet music*).

ARREGLO CORAL

En el ámbito coral, y considerando a los músicos argentinos que desarrollaron su producción con material proveniente del folclore, hay algunos antecedentes de arreglos sobre géneros regionales y melodías populares y tradicionales del tipo de armonización, respetando el ritmo de la frase original, que no constituyen

nuevos aportes creativos que enriquezcan el material primario. Podemos citar entre estos arregladores a Juan Pedro Franze, Pedro Valenti Costa, Emilio Dublanc, Rodolfo Kubic y un capítulo aparte merece Carlos Guastavino. Sin embargo este pequeño repertorio no atraía a los coros que a lo sumo incluían, como nota simpática y nacional, una de estas obras en lugar de bis.

A partir de los 40, en Estados Unidos, empieza a tomar fuerte raigambre la música de influencia negra. Tanto el jazz como el blues tienen importancia en vastos sectores de la población y se rescata la vieja tradición del *gospel* y el *spiritual*. Músicos de envergadura, entre ellos Robert Shaw y Alice Parker, trasladan estos *spirituals*, que eran cantados tradicionalmente de manera empírica en iglesias, reuniones familiares y funerales, a partituras corales incluyendo elementos de creación propia. El contagio es general y llega a nuestras tierras.

Por otro parte y también en los EEUU, aparecen grupos vocales -generalmente cuartetos masculinos- que interpretan obras del jazz y del *music hall*, adaptadas para voces que tienen gran aceptación por parte del público como del ambiente coral. Grupos como los *Jubilee Singers*, *Tuskegee Singers*, *The Golden Gate Quartet*, *The Mills Brothers*, etc. Llegan ahora con la influencia del disco y la radio a distintas latitudes. Esta influencia se hace oír en Europa y los *Glee Club* ingleses imitan a las congregaciones protestantes, en su mayoría negra, de América del Norte y surgen notables grupos vocales en Alemania, Francia e Inglaterra como *The Comedian Harmonists*, *The Swingle Singers*, *The King's Singers*, y *The Scholars*, entre otros.

En nuestro país ya por los 60 la situación ha cambiado. Se produce lo que se conoce como el "boom" del folclore. Debido al fenómeno de la masiva migración de individuos del interior a la capital, sumado al desarrollo de la radiofonía, la música de inspiración folclórica irá ascendiendo en el cultivo y consumo de todo el país, incluso en clases sociales intelectuales y altas. Surgen músicos tradicionales que se tornan masivos, como Atahualpa Yupanqui, Los Hermanos Ábalos, Los Chalchalersos, Eduardo Falú, Los Fronterizos, Jaime y Arturo Dávalos, Gustavo Leguizamón por nombrar

algunos, que plantean diversas alternativas en el lenguaje popular. También empiezan a proliferar los denominados "conjuntos vocales" que realizan un cuidadoso trabajo de propuesta y elaboración, como Huanca Huá, Los Arroyeños, Los Trovadores, Buenos Aires 8, Opus IV, Cuarteto Zupay, Grupo Azul, y Las Voces Blancas.

Los acontecimientos socio-políticos mundiales de posguerra, con la postura hippie, el París del 68, el fin de la modernidad, la represión militar y la doctrina de la 'seguridad nacional' en Latinoamérica, y el movimiento continental de la Nueva Canción, dió a este renacimiento un impulso contestatario que se reflejó sobre todo en el contenido de los textos y en las propuestas escénico-artísticas. También, y ligado a esto, observamos una profunda renovación en la selección de la temática literaria y su discurso, que trascienden largamente lo musical.

Paralelamente, esta tendencia se trasladó a los coros quienes -con la experiencia de los *negro spirituals* - mostraron un interés creciente en incorporar en sus repertorios obras tradicionales, que generalmente se habían interpretado de manera solista con acompañamiento, en versiones corales a varias voces. Este comienzo incipiente se caracterizó por la simple armonización a cuatro voces mixtas de las melodías populares, pero -a medida que esto fue cobrando mayor interés- empezó a generarse la modalidad compositiva de "arreglar" esas melodías en recreaciones de mayor nivel creativo y artístico con aportes subjetivos. Este proceso necesitó la aplicación de técnicas composicionales y de arquitectura musical de clara tradición europea. La labor del arreglador consistió entonces en tratar de conjugar dichas técnicas con el material vernáculo, utilizando códigos y recursos específicos del lenguaje que reflejaban la riqueza musical -sobre todo rítmica- del género abordado. Como se señalaba más arriba, en este campo prácticamente no se habían realizado trabajos de investigación y sistematización que analizaran este proceso y el modo y herramientas con que se fue desarrollando. Esto ocurrió de manera empírica y con esfuerzos individuales. Los conservatorios no advertían esta renovación y no incorporaron materias específicas y estudios de análisis sobre el fenómeno hasta ya entrada la década del 80. Incluso hasta el día de hoy no hay material editado de tipo teórico.

Tenemos que reconocer que desde hace cerca de 30 años, músicos de sólida formación técnica interesados en la temática folclórica y popular han venido desarrollando -de forma experimental- modos y procedimientos más o menos sistemáticos para consolidar la importancia del arreglo. Podemos citar entre ellos, y a riesgo de cometer una involuntaria omisión, a arregladores de la talla de Juan Carlos Cuacci, Oscar Cardozo Ocampo, María del Carmen Aguilar, Hugo de la Vega, Damián Sánchez, "Chango" Farías Gómez, "Chani" y Eugenio Inchausti, Juan José García Caffi, Horacio Corral, Gustavo Leguizamón, Javier Zentner, Liliana Cangiano, Mario Witis, Eduardo Ferraudi, Camilo Matta, y Ricardo Javier Mansilla.

Hace pocos años que se realizan cursos, talleres, clínicas y seminarios sobre la temática específica y con buenas perspectivas, ya que hay muchos interesados que revelan en sus trabajos prácticos no sólo dominio de las técnicas compositivas y manejo de los elementos intrínsecos al género, sino aportes significativos desde lo creativo personal. En las universidades y conservatorios de enseñanza musical se ha prestado especial interés en incluir materias específicas tanto respecto a la realización como a la interpretación de arreglos corales de música popular y de raíz folclórica. A partir del 2001, por ejemplo, existe en el 4º año de la Licenciatura en Dirección Coral de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo la materia Versiones Corales, e incluso hay instituciones tanto públicas como privadas que se dedican especialmente a la formación y capacitación de arregladores profesionales y productores artísticos de música.

Tradicionalmente, las editoriales no se interesaron en los arreglos corales y como antecedente podemos mencionar a Ricordi con algunos tímidos intentos que -al tener poco rédito comercial- ha menguado sus esfuerzos, pero últimamente han aparecido algunas que decididamente apoyan el trabajo de los arregladores como Editorial Lagos y Ediciones Multimedia de La Plata. Cabe destacar a GCC Ediciones que, sin fines de lucro, han editado un importantísimo y variado catálogo de arreglos que, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas, se ha difundido gratuitamente en bibliotecas musicales,

conservatorios, facultades e institutos de música del país.

ASPECTOS DE RENOVACIÓN

El número de arreglos de obras folclóricas y populares empezó a crecer de forma exponencial hasta ir conformando un corpus más voluminoso y variado que el de obras originales de la misma variante. Desde el punto de vista de los géneros, este desarrollo abarcó y abarca desde el rescate etnomusicológico hasta la producción de nuevas propuestas, descentramientos e innovaciones realizadas en diferentes ángulos de factura.

Originalmente el repertorio de raíz folclórica y popular fue desarrollado tanto en su expresión anónima como artística en forma de melodía acompañada: la melodía principal era llevada por la voz solista o a lo sumo por un dúo, las más de las veces en terceras superpuestas, y el acompañamiento, dependiendo de la zona y las costumbres, por cordófonos tales como piano, guitarra, guitarrón, requinto, charango, piano y arpa -en algún caso violín- y por membranófonos como caja, bombo o tambores. En proporción se usan menos los aerófonos y los idiófonos. Al trasladarse al coro, esta melodía acompañada pasa a ser parte del arreglo de diversas maneras. Al comienzo, fue muy común que una voz continuara llevando el canto principal y el resto de las voces hicieran el acompañamiento, bien en forma de bloque con acordes tenidos, bien con onomatopeyas que 'armaban' un ritmo armónico. Esta última forma tuvo gran aceptación, pues permitía de manera muy adecuada caracterizar los géneros y darle 'movimiento' a las obras. Sin embargo, se abusó mucho de este procedimiento, y algunos arregladores llegaron a desconocer o a renegar del uso de otros procedimientos que permitían enriquecer el arreglo y darle más consistencia estructural.

Incluso hasta lo instrumental sufre profundos cambios. Al uso tradicional de guitarras y bombo se les une un sinnúmero de instrumentos que van desde los autóctonos, los sinfónicos y los electrónicos. Es común ver la incorporación de saxos, baterías y sintetizadores. También el tratamiento de los instrumentos sufre variaciones: ya no sólo se trata de un acompañamiento y un punteo en las introducciones sino de pasajes virtuosísticos con

diversidad de colores y timbres. La pieza musical pasa de ser la melodía vernácula cantada y acompañada y armada de una forma empírica, para ser un arreglo concebido y estructurado con todos los recursos que la técnica brinda para la composición. Incluso aparece la partitura, o sea el poner por escrito toda la obra, de forma que ésta puede ser visualizada, analizada y reinterpretada posteriormente. Corrientemente, para coro mixto, se utiliza la formación tradicional de sopranos, contraltos, tenores y bajos con la posibilidad de realizar *divisi* en todas las cuerdas. En el caso de voces iguales se utiliza la división tradicional, aunque en el caso de las voces masculinas fue muy apreciado el uso del contratenor para la voz superior al modo de los madrigalistas ingleses.

Las técnicas y procedimientos de la confección del arreglo varían según los arregladores y sus formaciones específicas, pero encontramos la más amplia diversidad de propuestas e incursiones en los diversos estratos musicales, como así también encontramos influencias de otros géneros y estilos como el jazz, la música afro y las vanguardias eurocultas.

Aspecto rítmico: para aprovechar la riqueza propia del folclore hubo que desarrollar técnicas de composición que pudiesen rescatar la naturalidad de un acompañamiento, originalmente instrumental, que fuese traducido en voces que cantan texto y tienen un papel protagonista y no de *ripieno*. Muchos de los recursos técnicos de tipo rítmico son análogos a los utilizados en música programática del renacimiento en autores como Jannequin, que también pertenecían, en su momento, al ámbito de la música popular. En este aspecto, consideramos el uso de las onomatopeyas, por un lado, y de los recursos rítmico-textuales, por otro. Ambos aspectos llevaron a un desarrollo de virtuosismo vocal en la ejecución de complicadas células y endiablados motivos que incorporan muchas veces ruidos y efectos vocales al modo de las más complejas obras de música coral contemporánea. Con esto no sólo se buscaba imitar o acercarse al timbre instrumental, sino conseguir plasmar una serie de pequeñas variaciones de tempo, dinámica, intensidad y articulación en forma de relativos acentos y movi­lidades del ritmo, propias del *swing* o 'sabor' propio que lleva la música de raíz popular. También encontramos polirritmias horizontales y verticales, hemiolas, patrones aditivos y de amalgama, contraacentuaciones y desplazamientos dinámicos.

Aspecto armónico: este campo es -junto con el formal- donde, respecto a la música tradicional, se realizan mayores audacias e incursiones. Podemos decir que hay un espectro de muy variadas gamas que van desde el empleo arcaizante de 5as. y 4as. paralelas, acordes sin 3ª y cadencias sin sensibilizar a la manera de la música modal, pasando por armonías blues con profusión de séptimas, novenas y notas agregadas (generalmente 2as. y 6as.), adornos de todo tipo y un uso muy frecuente de pedales que ofician de hilo conductor entre el devenir armónico, hasta llegar a algunos empleos característicos de escuelas postrománticas, neoclásicas, impresionistas, politonales y hasta seriales. Sensaciones de poliarmonías, yuxtaposiciones de acordes en relaciones no funcionales nos hablan de una tonalidad ampliada y colorística.

Aspecto tímbrico: si bien cuando hablamos de voces hablamos prácticamente de un mismo timbre (sin tener en cuenta las diferencias de cada cuerda y cada registro), hay dos tipos de preocupación diferenciada: primero, en la selección de las sílabas literales, tanto en las onomatopeyas como en los recursos rítmico-textuales, que respondan a la sonoridad típica que se busca conseguir con cada efecto y en cada momento. En segundo término, preocupa el "sonido" que se busca emitir con diferentes modalidades vocales, a través de precisas indicaciones de articulación y microdinámica y otros recursos vocales como el *portamento*, *glissando* y el *kenko*, con -ya no tan precisas- indicaciones de expresión, carácter y movilidad del fraseo.

Aspecto formal: se produce una importante ruptura con el folclore y la música popular tradicional. El interés no estriba tanto en mantenerse fiel a la forma de la canción o a la coreografía de la danza, sino a determinados elementos propios del género (acompañamiento rítmico, tipo de instrumentación original, lenguaje armónico que utiliza, temática que trata, etc.) que conforman lo que se ha dado en llamar *...un aire de...*, o sea, se reconoce como perteneciente al género pero no responde estrictamente a dicho canon. Pueden suprimirse estrofas o versos, quitar o agregar períodos, incorporar introducciones, interludios, interpolaciones, sacar repeticiones, prolongar la coda, incluso pueden haber procedimientos más arriesgados como aumentar o disminuir los valores, y realizar cambios de compás o de metro.

Un punto digno de destacar y que engrandece la calidad del arreglo y marca la gran diferencia de la simple armonización, es el uso prolijo del contrapunto: la posibilidad de contrastar melodías principales y secundarias en un juego eminentemente coral, añaden una riqueza original a lo que en un principio era sólo melodía acompañada. El uso polifónico de las voces sumado a las posibilidades de diferentes acompañamientos instrumentales conjuntamente combinados, lleva a numerosas y diversas texturas dentro del arreglo que confiere variedad y contraste a la interpretación de las diversas especies.

INSERCIÓN SOCIAL

La década del 60 se enmarca dentro de hechos internacionales que jalonaron la sociedad. Época de cambios y de crisis advierte una creciente industrialización que lleva a la masificación de la cultura. El *establishment* autoritario y hegemónico que había guiado los sinos de Latinoamérica estaba cediendo. La juventud, sobre todo la urbana y universitaria, encontraba nuevos ideales de libertad y autonomía. Esta influencia llega a la música junto con todo el deseo de renovar y cambiar, de rescatar lo auténticamente radical y genuino e innovar con nuevos recursos. Ya no se trata de inmigrantes que evocan su pasado en el pueblo, sino de jóvenes nacidos y criados en la ciudad que han recibido junto con el legado de sus mayores una gran cantidad de elementos proporcionados por la radio y la discografía y la creciente televisión. La canción será un instrumento por demás apropiado para expresarse o adherir a ideas políticas y sociales de revolución, igualdad, solidaridad, de cambio.

La represión por un lado, el avance de la posmodernidad, la imposición de la música comercial ya foránea, ya local por parte de la industria mediática y algunas otras razones hacen que poco a poco vayan desapareciendo los grupos vocales, por lo menos con el impulso, la fuerza y la convicción que los jóvenes de veinte años en la década del 60 lo hicieron. Algunos se han mantenido, han aparecido nuevos con mayor o menor calidad pero sin apreciables avances en las propuestas. Otros, como *Opus IV* han encontrado una veta de proyección en el trabajo con los coros.

En la actualidad son los coros quienes han tomado la posta de proponer un folklore y una música popular diferente, para muchos quizá sólo una evocación, un ropaje distinto, una deformación, pero lo cierto es que desde los arreglos y las interpretaciones, los coros son quienes difunden y llevan más allá de nuestras fronteras, la música popular y de raíz folclórica.

Los intereses y expectativas socioculturales de los coros se posicionan en esta línea y van conformando su nueva impronta que se mantiene fiel a lo artístico, y en ese sentido continúa cultivando toda música relevante. Este movimiento coral modificará su curso en cuanto al género y la búsqueda de una identidad nacional que irá descubriendo de la mano de la propuesta de los arregladores que rescatan el repertorio folclórico.

CONCLUSIÓN

Frecuentemente nos encontramos con dos visiones diferentes en la forma de considerar la música folclórica: una, como la tradición cultural, expresión de un colectivo pasado, que en general comprendemos o nos llama a la identificación, que es acuñado, determinado y con características más o menos estandarizadas. La otra, es ver al folklore como un lenguaje que da vida a una nueva forma de expresión, o sea la creación de novedosas propuestas artísticas que toman como punto de partida conceptos que la tradición ha señalado como saber colectivo y se proyectan hacia nuestro medio, de manera que puedan expresar nuestro sentir actual.

De la misma forma que un objeto es arte o artesanía según su naturaleza sea utilitaria o no, estamos ante un hecho folclórico cuando éste tiene incidencia directa en la vida cotidiana del hombre y determina su forma de vestir, comer, relacionarse y concebir el mundo. En el ámbito *folk*, la danza no es una manifestación de delectación intelectual, sino la necesidad de cortejar y formar familia, oportunidad que se le presenta al hombre de campo dos o tres veces al año en ocasión de alguna festividad religiosa o popular. Estos usos y costumbres determinaron la música que hoy conocemos como folclórica, pero que en realidad llega a nuestros días proyectada y en evolución por la transmisión sistematizada de la escritura musical y literaria, de los registros fonográficos y audiovisuales y por las influencias estéticas que sufren todas las culturas a lo largo de su historia.

Si todos los análisis de tipo musicológico, morfológico, armónico, rítmico y literario que podemos hacer de una obra musical no se realizan bajo la mirada y la comprensión del hecho folclórico, corremos el riesgo de tener una visión parcializada, pero cada vez más urbana y globalizada de una cultura que, valga la paradoja, sólo se difundirá con vocación de universalidad desde lo particular de su profunda identidad. Para resumir lo dicho, todos los caminos de análisis son válidos si se asientan en el conocimiento de los orígenes de estas manifestaciones culturales.

El Arreglador se sitúa entre estas dos visiones y escoge un camino que puede ser

el de mayor o menor respeto por las características específicas de los géneros. Por lo tanto, se puede arreglar una zamba, por ejemplo, conservando la cantidad de compases que la tradición marca para la introducción, estrofas y estribillo, los ritmos característicos que se desprenden del acompañamiento convencional de guitarra y bombo, armonías tríadas con una clara función tonal dentro de la sonoridad que nos legaron los conjuntos folclóricos, etc. o bien se puede decidir cortar con la tradición y -empapado de un profundo conocimiento del género- romper la

forma, variar la melodía, emplear acordes de otros lenguajes tonales y constituir un 'aire de zamba' que conserva el sabor y el espíritu del género pero que lo lleva a transitar nuevos espacios sonoros y musicales en un ámbito de recreación con ciertos anclajes tradicionales.

La labor de los arregladores de música folclórica argentina ha producido una revolución a nivel coral que sólo la historia se encargará de marcar su trascendencia. Me animo a decir que está entre los más altos peldaños de la producción mundial de música popular para coros y eso es un orgullo y una conquista de muchos años de estudio, trabajo y tesón. No obstante creo que este movimiento está en sus comienzos y puede crecer mucho más no sólo en cantidad de obras y arregladores sino en la profundidad de las obras buscando nuevos rumbos creativos.

