



**Universidad
Nacional
Villa María**

Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"
Repositorio Institucional

El Canto en la UNVM

apuntes sobre performance vocal integrada en contexto musical
multicultural

Año
2018

Compiladoras
Gallo, Cristina Y. y Reyes, Manuela

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

CITA SUGERIDA

Gallo, C. Y., [et al.] (2018). *El Canto en la UNVM : apuntes sobre performance vocal integrada en contexto musical multicultural*. Villa María : Universidad Nacional de Villa María; Córdoba

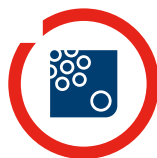


Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Cristina Y. Gallo – Manuela Reyes
(Compiladoras)

El Canto en la UNVM

**Apuntes sobre performance vocal integrada en
contexto musical multicultural**



**Universidad
Nacional
Villa María**

Título: *El Canto en la UNVM. Apuntes sobre performance vocal integrada en contexto musical multicultural*

Autores: Cristina Yolanda Gallo, Manuela Reyes, Julieta Dellarole,
José Gustavo Espada, Florencia Frete

El Canto en la UNVM. Apuntes sobre performance vocal integrada en contexto musical multicultural / Cristina Yolanda Gallo ... [et al.] ; compilado por Cristina Yolanda Gallo ; Manuela Reyes. - 1a ed. - Villa María : Universidad Nacional de Villa María, 2018.
112 p. ; 25 x 17 cm.

ISBN 978-987-1697-49-6

1. Canto. 2. Música Vocal. I. Gallo, Cristina Yolanda II. Gallo, Cristina Yolanda, comp. III. Reyes, Manuela, comp.
CDD 782

© 2018 Universidad Nacional de Villa María

1° Edición.

Impreso en Argentina

ISBN: 978-987-1697-49-6

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o por fotocopia sin autorización previa.

www.editorialbrujas.com.ar publicaciones@editorialbrujas.com.ar

Tel/fax: (0351) 4606044 / 4691616– Pasaje España 1486 Córdoba–Argentina.

Autoridades
Universidad Nacional de Villa María

Abog. Luis Negretti
Rector

Abog. Aldo Paredes
Vicerrector

Instituto de Investigación
Dr. Jorge Anunziata
Director

Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas
Dra. Gloria Vadori
Decana

Mgter. Mariana Mussetta
Secretaria de Investigación y Extensión

Denominación del Proyecto de Investigación incorporado al Programa Nacional de Incentivos– Bienio 2016-2017:

La performance vocal integrada en contexto musical multicultural.

Proyecciones artísticas y didácticas del modelo UNVM.

Equipo

Directora: Lic. Liliana Guillot

Codirectora: Mgter. Cristina Y. Gallo

Integrantes

Docentes

Mgter. Manuela Reyes

Prof. Adriana Watson

Prof. José Gustavo Espada

Graduados UNVM

Lic. Laura Alberti

Lic. María Fernanda Quintás

Lic. Florencia Frete

Lic. Marianela Bordese

Estudiantes

Julieta Dellarole

Federico López Gaviola

Francisco Lauría

Investigadores externos

Mgter. María José Leno (Universidad Nacional de la Patagonia Austral)

Prof. María Correa (La Colmena – Córdoba)

Prof. Paula Arce (La Colmena – Córdoba)

Índice

Introducción

CRISTINA Y. GALLO, MANUELA REYES 11

Capítulo I

La Performance Vocal Integrada en contexto musical multicultural

MANUELA REYES 17

Capítulo II

Del archivo al repertorio: Cuando la partitura es la performance

JOSÉ GUSTAVO ESPADA 37

Capítulo III

Coro Nonino de la Universidad Nacional de Villa María:

Gestión institucional, dirección coral y performance vocal integrada

CRISTINA Y. GALLO, JULIETA DELLAROLE, MANUELA REYES..... 51

Apéndice: Partitura coral de “Plateado sobre plateado” 81

Capítulo IV

Reflexiones sobre la composición musical desde un abordaje integral de la performance vocal

FLORENCIA FRETE 89

Apéndice: Partitura coral de “Estudio 4” 103

Introducción

A partir de la creación de la Universidad Nacional de Villa María en la década del noventa, desde el área de música se viene desarrollando un modo particular de concebir el canto en cuanto práctica artística que ha tenido además numerosas derivaciones educativas. Articulando práctica y teoría, se trabaja a partir de una idea de canto que no le da la espalda a ninguna de las tensiones operativas, sociales, ideológicas o estéticas que nos atraviesan como latinoamericanos de principios de S XXI, es decir sujetos inmersos en una realidad musical fuertemente multicultural, vivida en entramados socioeconómicos e institucionales que responden casi siempre a la matriz ideológica colonial.

Las compiladoras, que hemos sido y somos protagonistas de este desarrollo¹, nos reconocemos parte de una generación que fue de las primeras con posibilidad real de ejercer una condición artística anfibia

¹ Ambas nacimos en torno a 1970, crecimos en hogares de clase media de metrópolis del cono sur (Córdoba, Buenos Aires, Montevideo) con acceso a bienes culturales de índole diversa. Cotidianamente tuvimos a disposición música en discos, cassetes y más tarde cds, además de la posibilidad de asistir a recitales y conciertos. Nos reconocemos en esta definición de Diego Fisherman "...[en el S XX] Los círculos universitarios - salvo los de estudiantes de carreras musicales - , las burguesías más o menos ilustradas y los artistas de otras disciplinas, a diferencia de lo que había sucedido en el S XIX, abandonaron la música clásica, por lo menos la contemporánea, y formaron parte, en cambio, de los universos de consumo del jazz, el rock, la canción poética o política o las músicas de etnias alejadas del tronco central anglosajón, devenidas objetos de escucha artísticos gracias a la existencia del disco." FISHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires. Paidós. 2013. p 43 y 44.

entre los mundos de las músicas populares y las músicas cultas². A la vez, y gracias a la inserción laboral en un proyecto innovador de la Universidad pública argentina³, hemos podido abrazar la profesión docente sin tener que tomar distancia de ninguna de estas identidades.

Partimos de una experiencia musical muy rica y variada desde la infancia debido a nuestras circunstancias históricas, cuyo cultivo fuimos continuando en las distintas etapas de nuestra formación profesional también mediante el reconocimiento de los aspectos políticos de la práctica cultural, y la progresiva adopción de un posicionamiento ideológico descolonizante: con toda libertad, cantamos/dirigimos música popular y música clásica, en español y en otras lenguas, cantamos de solistas y también cantamos/dirigimos en conjunto, con o sin micrófono, con o sin partitura, muchísimo repertorio que amamos y cuya diversidad podemos reconocer sin que esto implique realizar juicios de valor. Nuestra alma individual vibra tanto con una ópera de Rossini como con un tema de Serú Girán, nuestra propia voz se funde con otras para hacer un coro de murga o un madrigal de Marenzio y saboreamos la poesía de Jaime Ross y la de Petrarca con el mismo paladar, sintiendo que cada una de esas obras de arte nos expresa y conmueve de alguna misteriosa manera, nos es propia y ajena a la vez.⁴

² Utilizamos las expresiones “popular” y “culto” con fines puramente operativos, reconociendo la gran complejidad de estas categorías. “En el cine, el teatro y la literatura, las revoluciones [estéticas] del siglo XX se hicieron en gran parte tolerables gracias al sostén de la imagen y, en algunos casos, de alguna clase de narratividad. En la música, el paso de la vieja construcción a partir de la sucesión de tensiones y distensiones a la idea del ‘sonido en sí mismo’ no pudo ser asimilado por la mayoría del público culto. La nueva música para escuchar ya no fue, entonces, la producida por los compositores clásicos (o lo fue cada vez menos) sino otra que alcanzó paulatinamente altísimos niveles de sofisticación y refinamiento a partir de tradiciones que venían de migraciones y equívocos, de plazas y burdeles, de bailes y funerales. Esa que, en los términos definidos por Hegel, había abandonado el ritual y se había convertido en abstracta”. *Ibíd.* p 36.

³ Nos referimos a la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María, primera carrera artística de la Universidad pública argentina dedicada a la Música Popular, creada en 1998. Ver ABALLAY, Silvia y AVENDAÑO, Carla. *Confluencia de saberes*. Villa María. Eduvim. 2014.

⁴ Vinculamos esta circunstancia personal como artistas latinoamericanas a lo expuesto

Hemos ido creando y aprendiendo estrategias de programación de actividades que permiten combinar todas estas cosas en una misma cotidianeidad vital sin arruinarlas, con sentido de la oportunidad y cuidando de la naturaleza de cada objeto estético, al igual que en la gastronomía argentina conviven desde hace muchas décadas el asado, la lasagna y las empanadas árabes.

El día que nos vimos en posición de acompañar los aprendizajes de otros, decidimos intentar una didáctica del canto que incluyera todas estas posibilidades, lo solístico, lo coral, lo popular, lo clásico, lo acústico, lo amplificado, apostando a compartir la totalidad de lo que somos artísticamente, prefiriendo suponer que esta versatilidad nuestra no se debía exclusivamente a habilidades o gustos particulares sino que era una posibilidad latente en cualquier estudiante, que se podía crear un modo de enseñanza/

por Arturo A. Roig: “Ahora bien, la prevención que despierta justificadamente el ‘legado’ como recurso de la actitud tradicionalista [de los latinoamericanos], con todos los matices que es necesario reconocer en ella, se ha visto reforzada en nuestros días por la generalización de la toma de conciencia de nuestro general estado de dependencia, que aun cuando en más de un caso se ha entendido parcialmente como ‘dependencia cultural’, ha obligado a plantear el problema en un horizonte más amplio. Aquella conciencia ha llevado en sus extremos a desconocer al sujeto latinoamericano, en cuanto receptor-creador, potencial o actual, y a considerar como viciado todo lo transferido por las altas culturas que han ejercido o ejercen formas diversas de imperialismo. Quienes han adoptado esta posición, no parten ya del ahistoricismo que caracteriza a los tradicionalistas, pero vienen a caer, desde otra vertiente, en otra forma de deshistorización de nuestro hombre y de su cultura, al declararlo en un estado tal de alienación, que conduce a poner en duda la propia posibilidad del discurso liberador que se enuncia. El rechazo de la llamada ‘cultura burguesa’, por ejemplo, cuando es descalificada irracionalmente en bloque sin adoptar frente a la misma una valoración de su papel en el desarrollo actual del proceso civilizatorio, impide sentar las bases mismas para aquel rechazo. No pretendemos por cierto ocultar o ignorar las relaciones de dominación y explotación tanto internas como externas que han generado los imperialismos y aquella cultura, hecho del cual no somos, por lo demás, inocentes, sino alertar acerca de algo que nos parece de vital importancia para el ejercicio de nuestra autoafirmación como sujetos históricos, que consiste, a su modo, en una especie de deshistorización de nosotros mismos como consecuencia de una interpretación simplista de lo que es el proceso de transmisión y recepción de la cultura en general.” ROIG, Arturo Andrés. “La determinación del ‘nosotros’ y de lo ‘nuestro’ por el ‘legado’ en *Teoría y Crítica del pensamiento latinoamericano*. Mexico. Fondo de Cultura Económica. 1981. p 12 y 13.

aprendizaje del canto que integrara en un único proceso materiales provenientes de nichos culturales que hasta entonces habían sido – para los planteos pedagógicos – compartimientos estancos.

Hoy podemos afirmar que al menos para los varios cientos de estudiantes que han pasado por nuestras aulas y proyectos artísticos la hipótesis inicial ha sido demostrada. Son frecuentes los casos de graduados que, luego de realizar experiencias en otros ámbitos geográficos o institucionales, comentan con asombro que allí se ignora algún tipo de música o práctica como si no existiera, o se consideran ciertos géneros intrínsecamente inferiores a otros.

Al cabo de dos décadas de intenso trabajo con tan estimulantes resultados, nos vemos entonces en la necesidad de sistematizar conceptualmente el MODELO UNVM, este modo particular de vivir, pensar y sentir el canto que va llegando a sernos característico. Por un lado, para honrar una responsabilidad social básica de la Universidad pública, la de construir conocimiento que participe de los códigos de la comunidad científica. Por otro, para estar en condiciones de generar debates que creemos necesarios en torno a una práctica tan importante para nuestra vida cultural en la posmodernidad latinoamericana, haciendo los aportes posibles desde la Investigación en Artes. En este aspecto y salvando las distancias, coincidimos con los miembros del GAC⁵ cuando afirman en el prólogo de su libro:

Los artistas nos decimos a nosotros mismos.

Desde este punto surge la primera justificación, que es a la vez una afirmación para el grupo: quienes producimos en el campo de lo simbólico debemos hacernos cargo de reflexionar y producir conocimiento sobre lo que hacemos por nosotras mismas. No deben ser sólo los críticos los autorizados a producir discursos, teorías y tendencias, a partir de la disección de

⁵ El G.A.C., Grupo de Arte Callejero, se formó en 1997 “a partir de la necesidad de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción”. Se destaca su participación en los escraches a domicilios de genocidas y otras acciones de intervención en espacios públicos asociados a H.I.J.O.S. y otros organismos de Derechos Humanos. Sus integrantes provienen mayormente de las artes plásticas. CARRAS, Rafaela. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Tinta Limón. Buenos Aires. 2009.

sus objetos de estudio. No hay que delegar esa tarea; es nuestra responsabilidad construir pensamiento sobre nuestras prácticas, llevar adelante el ejercicio de traducir en lenguaje verbal la experiencia acumulada.

Así, se podrá cuestionar la calidad académica del libro (de todas maneras nunca nos propusimos hacer ni una enciclopedia, ni un manual, ni una historia) pero no la experiencia conceptualizada a lo largo del tiempo transcurrido, y que hoy intentamos volcar acá. Escribir un libro sobre sí misma, como testimonio, como herencia, o como testamento colectivo, como algo que pueda trascender la existencia misma del grupo, que permanezca cuando el grupo ya no exista más...

Un documento comentado. Una mirada que desde el hoy captura y da forma a una historia para lanzarla hacia adelante⁶.

Nuestra intención sistematizante tomó cuerpo institucional en el proyecto de Investigación “La performance vocal integrada en contexto musical multicultural: Proyecciones artísticas y didácticas del modelo UNVM” concretado en el bienio 2016-2017 junto a un grupo de colegas docentes, estudiantes y graduados, algunos de cuyos resultados se ofrecen en este libro que combina perspectivas teóricas con trabajos dedicados a la práctica artística musical – interpretativa y compositiva – y la gestión institucional.

El Capítulo I aborda una definición exhaustiva de nuestro concepto de canto, referida a un marco teórico adecuado para poner en relieve sus características distintivas: el énfasis sobre el vivo, la relación indisoluble con el cuerpo físico y la premisa de que, a priori, cualquier cuerpo es capaz de construir cualquier tipo de sonido vocal. Entrando al terreno educativo, la apelación a la conciencia racional a la hora de enseñar/aprender una Técnica Vocal, y el rigor intelectual a la hora de revisar los prejuicios y matrices ideológicas que nos habitan y condicionan nuestra relación con los repertorios y las ambientes culturales, tradiciones estéticas y sistemas de creencias en los cuales estos están insertos.

El Capítulo II está dedicado a una consideración de la entidad de la partitura en el caso de los arreglos corales sobre piezas de música popular

⁶ Ibidem, p 19.

producidos por estudiantes cursando los Espacios Curriculares Práctica Coral I y II y Dirección Coral. El autor discute la pertenencia del objeto partitura más al campo del repertorio que al del archivo (en términos de D. Taylor⁷). Fundamenta su planteo en un conocimiento directo de los recorridos creativos vividos por los arregladores, cantantes y otros artistas implicados, ofreciendo abundante información acerca de procesos de enseñanza-aprendizaje puertas adentro del aula.

El Capítulo III es una referencia biográfica del Coro Nonino, organismo que por su propia naturaleza y despliegue artístico es la nave insignia del modelo de canto UNVM. El trabajo incluye una reflexión acerca de la relación entre la Dirección Coral y la Performance Vocal a cargo de su fundadora y directora y una reseña de una performance concreta del arreglo coral de “Plateado sobre plateado” de Charly García, creado por una de sus integrantes.

El libro cierra en su Capítulo IV con un estudio referido a la composición coral. La autora, graduada de la UNVM y posgraduada en University of York, describe y analiza el proceso en dos obras corales compuestas por ella, en las que integra elementos de lenguaje musical de géneros populares latinoamericanos con otros provenientes de la tradición experimental europea.

Sólo resta expresar nuestro anhelo de que este trabajo, reflejo de una infinitud de vivencias con el arte de cantar y dirigir a lo largo de los últimos veinte años, sirva para alimentar los debates, encender las ganas de hacer y de pensar acerca de lo que hacemos.

Cristina Gallo y Manuela Reyes
Compiladoras

⁷ Diana Taylor plantea que las fuentes para estudiar una performance pueden organizarse en las categorías de archivo – toda la información contenida en soportes materiales, grabaciones, escritos, restos óseos, alfarería, etc., y todo lo que en los estudios históricos se denomina documento – y repertorio – la información presente en la memoria corporal, sensorial, afectiva de las personas que participaron de la performance. TAYLOR, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado: Colección Antropología. Versión kindle, disponible en <https://www.amazon.com/El-archivo-repertorio-cultural-performática-ebook/dp/B00ULJR3GY>

Capítulo I

La Performance Vocal Integrada en contexto musical multicultural

MANUELA REYES

La inocente pregunta ¿Qué es el canto? o ¿Qué es cantar? da lugar a una gran diversidad de respuestas en nuestro medio cultural actual, mucho más a menudo referidas a la audiovisión⁸ del registro digital de la acción de un artista consagrado por la industria que a la experiencia de la propia acción vocal de quien responde.

En efecto, las múltiples rupturas en la vivencia y precepción de los parámetros básicos de espacio y tiempo, sumadas a la proliferación casi infinita de combinaciones posibles entre la obra de arte musical vocal, su reproducción, la elaboración artística de esa reproducción, etc., que son características de la cultura de masas⁹ y la utilización habitual de prótesis tecnológicas a la hora de cantar, a las cuales se agrega la difusión masiva y desterritorializada de material proveniente de mundos estéticos diversos llevada adelante por la industria cultural transnacional, con lógicas

⁸ “La música cantada de difusión masiva sale al mercado con un videoclip, en fusión indisoluble para quien la consume, pues las pantallas están presentes en casi todas las instancias de contacto del sujeto con la pieza musical. Esto pone al receptor en posición de audiover, más que de escuchar”. CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. 1998.

⁹ BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires. Taurus. 1989.

comerciales¹⁰, plantean un escenario sumamente complejo a la hora de reflexionar acerca del fenómeno vocal musical. El término “canto”, en su uso coloquial ha llegado a abarcar una multiplicidad tan grande de significados posibles, a menudo contradictorios entre sí, que hasta para un abordaje educativo básico se hace indispensable un cuidadoso proceso de reflexión por parte de docentes y alumnos.

Además de las circunstancias antedichas, la palabra canto está muy connotada de juicios de valor. “Canta el que sabe”, “Eso sí que es cantar”, “Andá a cantarle a Gardel” son algunas frases hechas de circulación popular que expresan esto. La comunidad de cada territorio cultural tiende a considerar que su propia práctica es cantar y la de los otros territorios directamente “no es canto”, no se limita a ser “una manera de cantar que no nos gusta”.

Es muy fuerte también la impronta de tradición colonial eurocéntrica presente en definiciones básicas del término, como vemos por ejemplo en el Diccionario de la Real Academia Española

Cantar: (Del lat. *cantāre*, frec. de *canĕre*). 1. intr. Dicho de una persona: Producir con la voz sonidos melódicos, formando palabras o sin formarlas. [...] ¹¹

Es clara la alusión a un cierto tipo de relaciones de altura implícita en “sonidos melódicos” en esta definición, que deja afuera a muchas tradiciones e innovaciones estéticas de fuerte presencia en el ambiente latinoamericano de los siglos XX y XXI.

Procurando un abordaje lo más apegado posible a la realidad, caracterizamos este ambiente en el cual nuestro canto sucede como multicultural y de una complejidad extrema, de la cual dan cuenta numerosos estudios sociológicos, etnomusicológicos y antropológicos. Tomamos como referencia los trabajos de Néstor García Canclini, quien propuso el concepto de hibridación y las categorías de culto, popular y masivo en su ya clásico *Culturas Híbridas*.

¹⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo. 1989.

¹¹ Diccionario de la Real Academia Española www.rae.es consultado on line 29 enero 2018 14:00hs.

Para analizar las idas y venidas de la modernidad, los cruces de las herencias indígenas y coloniales con el arte contemporáneo y las culturas electrónicas, tal vez sería mejor no hacer un libro. Tampoco una película, ni una telenovela, nada que se entregue en capítulos y vaya de un principio a un final. Quizá puede usarse este texto como una ciudad, a la que se ingresa por el camino de lo culto, el de lo popular o el de lo masivo. Adentro todo se mezcla, cada capítulo remite a los otros, y entonces ya no importa saber por qué acceso se llegó.¹²

Pero lo culto moderno incluye, desde el comienzo de este siglo [el XX], buena parte de los productos que circulan por las industrias culturales, así como la difusión masiva y la reelaboración que los nuevos medios hacen de obras literarias, musicales y plásticas que antes eran patrimonio distintivo de las élites. La interacción de lo culto con los gustos populares, con la estructura industrial de la producción y circulación de casi todos los bienes simbólicos, con los patrones empresariales de costos y eficacia, está cambiando velozmente los dispositivos organizadores de lo que ahora se entiende por “ser culto” en la modernidad.¹³

Por todas estas razones y a los fines de aportar precisión conceptual al tratamiento de estos temas en el ámbito académico, en el presente trabajo y en el Proyecto de Investigación del cual proviene hemos optado por hablar de Performance Vocal Integrada en contexto musical multicultural para referirnos al canto tal como nosotros lo pensamos y practicamos.

¹² Op. Cit: García Canclini, Néstor, p 16.

¹³ Ibidem p 60 - 61

Características principales

Observando nuestra práctica cotidiana como artistas/docentes/gestores culturales, llegamos a determinar algunos aspectos principales que la caracterizan: es un canto en vivo, no mediatizado por la tecnología, indisolublemente vinculado a la corporalidad material de los sujetos y mayormente construido a voluntad. Aunque son abundantes las instancias de grabación de audio y video, o de canto amplificado cuando el género y/o las circunstancias lo requieren, estas situaciones se viven y se piensan como variaciones de una praxis artística básica que es en vivo y sin amplificar, con un sentido de la producción mucho más artesanal que industrial y fundada en una filosofía humanista del arte y la educación, que valora en sí misma a cada persona o grupo de personas en su expresión aquí y ahora, apuntando a conocer los diversos repertorios y sus contextos culturales con una actitud integradora y democráticamente respetuosa de la diversidad.

En atención a estos aspectos distintivos, al momento de elaborar una definición de canto adoptamos el criterio de establecer como eje estructurante la experiencia misma del/los sujeto/s cantante/s al cantar en esta modalidad básica, es decir en vivo y sin amplificación eléctrica. Apelamos a marco teórico proveniente de los estudios de performance¹⁴, pues estos ofrecen un continente conceptual que tiene en cuenta todos los elementos requeridos – el espacio tiempo, es decir la historicidad (también en su sentido político), el cuerpo, los elementos del contexto epocal (virtualidad,

¹⁴ Las teorías de Performance son propuestas a partir de la década de 1970 por el director y teórico de teatro Richard Schechner y el antropólogo Victor Turner para abordar el estudio científico de todas las acciones humanas que implican el despliegue de lo que Schechner llamó conductas restauradas. “El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performances de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como el shamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos” SCHECHNER, Richard, *Performance*. Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. 2000. p 12.

reproducciones). También – y esto tiene gran importancia – porque este abordaje teórico nos permite conceptualizar algo tan complejo como una experiencia humana en términos que no exceden el campo de lo artístico.

La Performance Vocal Musical: arte en vivo¹⁵

Siempre en referencia a la ejecución y recepción de obras de arte musical/teatral, denominamos performance exclusivamente a la conducta restaurada que transcurre en el presente, distinguiendo la performance de su representación o de los productos de su registro (documentales o artísticos). Seguimos para ello la propuesta teórica de Peggy Phelan:

La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa, ya no es performance. En la medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología [...] El performance se da en un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición ya lo vuelve otra cosa. Así, el documento de un performance es sólo un estímulo para la memoria, un impulso para que el recuerdo se haga presente.¹⁶

A la vez, proponemos como característica excluyente del concepto de performance la condición de ser realizada en vivo¹⁷, definiendo en vivo

¹⁵ Parte de este desarrollo integra la Tesis de Maestría de la autora. REYES, Manuela. *I Capuleti ed i Montecchi en el sudeste cordobés entre 2007 y 2009: ópera como performance vocal desde la perspectiva del cantante*. Tesis de Maestría en Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional de Villa María. Villa María: El Mensú Ediciones, 2015. (en imprenta)

¹⁶ PHELAN, Peggy. "Ontología del performance: representación sin reproducción". En TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*. México. Fondo de Cultura Económica. 2011. p 97.

¹⁷ En vivo, el vivo o simplemente vivo se propone como traducción del inglés *liveness*,

como la situación de ejecución en que artistas y público comparten un mismo espacio-tiempo real sin mediación tecnológica de telecomunicación.

En lo que se refiere a la vivencia de lo artístico, optamos por dejar fuera de lo que consideramos vivencia en espacio-tiempo real a las transmisiones radiofónicas o televisivas en vivo tradicionales u otro tipo de interacción vía internet, *on line* o en directo¹⁸, pues el factor espacial y la extrema intervención de la prótesis tecnológica para que la vivencia se produzca generan otro tipo de percepción de la coincidencia de tiempo real.¹⁹

Esta última distinción es materia de importantes debates actualmente. La investigadora y cantante anglocanadiense Kathryn Whitney, por ejemplo, plantea una instancia académica a la vez teórica y performático experiencial para el abordaje del tema *performance vocal en vivo*²⁰. Compartimos parte del *abstract* de su conferencia-concierto “Transferencia estética en la performance en vivo: cantar a dúo con la voz de la audiencia”.

Cuando los músicos ejecutan una obra musical, entran en el estado *en vivo* (state of liveness), a la vez que hacen existir el

ya que no existe un sustantivo español de equivalencia exacta.

¹⁸ Para un abordaje de lo performático en el cyberespacio en relación al tiempo real ver LANE, Jill. “Zapatistas digitales”. En TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. Estudios Avanzados de Performance p 461-487.

¹⁹ José Jorge de Carvalho problematiza la experiencia del vivo de los megaespectáculos masivos en su abordaje etnográfico del recital Voodoo Lounge de los Rolling Stones (Houston 1994) “[...] la música fue tocada a una altura tal que por tres días sentí mi oído afectado por un ruido interno. La intensidad de la música provocaba un eco tan amplio en los parlantes que disolvió la sincronidad, normalmente perceptible, entre los movimientos del guitarrista y el sonido resultante de su ejecución. En fin, un espectáculo de tal grado de amplificación y saturación visual y sonora que no hace mucho sentido [sic] hablar aquí de participación del público en la performance; aunque todos los cincuenta mil espectadores presentes gritaran al mismo tiempo, no serían ni oídos ni vistos por los músicos. Los Rolling Stones ejecutaron y reprodujeron simultáneamente su música; o sea, original y copia se volvieron coetáneos y ubicuos”. DE CARVALHO, José Jorge. “Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea” en *Série Antropologia*. Brasília. [S/E]. 1995. p 10.

²⁰ WHITNEY, Kathryn. “Aesthetic transfer in live performance: singing in duet with the audience’s voice” en *Love to Death: Transforming Opera*. Royal Musical Association Annual Conference. Cardiff. Cambridge University Press, Oxford University Press y Routledge. 2012. p 39. (traducción de la autora).

vivo. Mientras que *en vivo* es un término que muchos usarían para distinguir conciertos de grabaciones, Auslander (2008) ha cuestionado que, dado que experimentamos toda la música en tiempo real, esta distinción que realizamos entre escuchar en vivo y en forma mediatizada (grabada y/o transmitida) carece de significado. Melina Esse (2010) ha expandido el tema de Auslander, produciendo interesantes trabajos acerca de cómo en la experiencia del *vivo* la performance no sólo es sostenida, sino que también puede ser realzada en nuevas arenas digitales, las cuales proporcionan una mayor percepción de inclusión, intimidad y comprensión para el público, incluso en los casos en que se está experimentando un concierto desde distintos lugares alrededor del mundo.

De todos modos, y por más persuasivas que estas teorías ecuménicas del *vivo* puedan ser respecto de la diseminación de eventos musicales hasta alcanzar oyentes distantes, para los performers el *vivo* es algo diferente. El *vivo* es una cualidad que los performers crean, intervienen tocando los instrumentos, atraviesan con sus ideas musicales, y tienen el poder de cerrar cuando su presentación de la pieza ha terminado.

De manera crucial, el *vivo* es el espacio en el cual los performers experimentan la contribución creativa de su audiencia presente, que junto a ellos da forma tanto a los contornos estructurales como al contenido expresivo de la pieza en movimiento en la puesta *en vivo* del concierto. Similar en cuanto a su función a conceptos tales como “flujo” (San Agustín), “prolongación” (Schenker) “narratividad” (Newcomb), “performatividad” (Austin), o el “tomar forma” de la música en el tiempo (Leech-Wilkinson), el *vivo* es una característica o cualidad o potencial de la performance en concierto que habilita (licences) a los performers para actuar frente a una audiencia a la vez que facilita su actuación musical recíproca.

Pero ¿qué clase de cosa es el *vivo*, y cómo funciona? ¿Puede la creación de obras vocales de performers juntamente con el

público en concierto ser demostrada por la propia performance, y puede ser descripta en términos teóricos? Si es así, ¿qué podríamos aprender sobre lo que podemos – y no podemos – decir acerca de cómo es creada en performance la música vocal? [...]

Entendemos la Performance Vocal Musical en vivo (en adelante PVM) en el sentido aquí expuesto por Kathryn Whitney, que enfatiza su cualidad relacional, al afirmar que la audiencia es un componente crucial para la configuración del estado *en vivo*. Estudios consultados que abordan el fenómeno vocal desde otras disciplinas señalan, por otra parte, que este supone necesariamente la existencia de un oyente, aunque más no sea el propio sujeto emisor del sonido.

Cuando hablamos de canto, entonces, nos estamos refiriendo a la realización musical vocal concreta, con un desarrollo en el transcurrir del tiempo real, y un sentido de comunicar la expresión de emociones, ideas, formas, movimientos, colores a otro que la escucha. Esto tiene importantes consecuencias tanto para la práctica artística como para la docente. Jerarquización del momento de concierto, procedimientos de estudio y ensayo orientados a configurar un saber orgánico en la memoria del cantante que pueda ser realizado en el momento preciso, la necesidad del vivo en las instancias de evaluación, la utilización del registro (audio o video) sólo con carácter complementario.

La Performance Vocal Musical sin amplificación eléctrica: Canto no mediatizado por la tecnología

Para caracterizar este segundo aspecto de nuestro concepto de canto en la modalidad básica que practicamos, que es su cualidad acústica o sin amplificar, partiremos de las condiciones de escucha en las cuales este tiene lugar.

La PVM en cuanto experiencia participa de la complejidad de toda escucha musical, muy condicionada por el sistema de referencias en relación al cual esta sucede, que está integrado al sujeto y se compone en

gran medida del registro, interpretación y asimilación sensorial y afectiva de experiencias previas almacenado en la memoria. En la perspectiva neurocientífica:

El cerebro aprende las reglas de la tradición musical en la cual somos criados y nuestras redes neuronales son configuradas acorde a ella, de la misma manera en que innatamente aprendemos las reglas del lenguaje de la cultura en la cual hemos nacido. Durante este proceso de aprendizaje el cerebro forma esquemas. Por supuesto, como en el caso del lenguaje, estos esquemas no son fijos ni inmutables, más bien son actualizados y revisados cada vez que escuchamos música. Al respecto [afirma el teórico musical Eugene Narmour] escuchar música incluye – entre muchos otros procesos fisiológicos y neuronales - el procesamiento y comparación en la memoria de las notas que acabamos de oír con toda la música con la cual estamos familiarizados que es similar a la que ahora estamos escuchando.²¹

A la vez, la condición multicultural del ambiente considerado se manifiesta fuertemente en la diversidad de sonidos vocales – acústicos o mediatizados de distintas maneras – que los sujetos escuchan en su vida cotidiana. Se trata de una gran diversidad de músicas que involucran performance vocal (en adelante PV), en particular música realizada utilizando el órgano vocal de una manera que recibe coloquialmente el nombre de *canto* o *música cantada*, tanto si aparece en registros grabados y transmisiones telecomunicadas como si es ejecutada en vivo.

El sujeto contemporáneo regional (caracterizamos aquí esquemáticamente un oyente que no es cantante en un sentido central para su definición de sí mismo) vive inmerso en un mundo sonoro musicalizado, provisto ininterrumpidamente por radio, tv, computadoras, videojuegos, teléfonos celulares, etc. con música elegida deliberadamente o no por el propio sujeto, en gran medida funcional a intenciones publicitarias. Cada

²¹ ZUCCARINI, Carlo. *Enjoying the operatic voice: a neuropsychanalytic exploration of the operatic reception experience*. London. Brunel University. 2012 p 120. (traducción de la autora)

cambio de ambiente, subir a un taxi, entrar a un negocio, llegar a casa, implica también un cambio de fondo musical y los momentos de silencio son escasos. La mayor parte de esta música, que algunos denominan *wall-paper music*²², es vocal-instrumental.²³ José Jorge de Carvalho se refiere a esta característica de la cultura musical contemporánea en su artículo de 1995, ya citado

Jacques Attali (1985) analiza con detalle la funcionalidad de la Muzak²⁴ y lo que él considera como “castración”, por parte de este género, de las obras musicales. Sin embargo, insisto en

²² Literalmente, “música empapelado”, expresión referida a la música que se utiliza para rellenar el silencio en la vida cotidiana. Ver DE NORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge. Cambridge University Press. 2000; CAVICCHI, Daniel. “From the Bottom Up Thinking About Tia Denora’s Music in Everyday Life”. En *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. Vol. 1. Nº2. [S/L] Mayday Group. Diciembre 2002 y DE NORA, Tia. “The Everyday as Extraordinary: Response from Tia DeNora”. En *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. Vol. 1 Nº2. Diciembre 2002.

²³ Existe un aspecto de este tema que merece ser mencionado aunque no será abordado aquí: muchos de los sonidos no musicales de este ambiente general también son vocales (voces de radio y tv) y con contenido dramático. Resultaría relevante a muchos campos científicos (arte, medicina, ciencias de la comunicación, sociología, estudios culturales) investigar cómo influye en los parámetros perceptivos de los sujetos esta estimulación permanente que implica la escucha casi ininterrumpida de voces.

²⁴ “En el vocabulario musicológico se habla con mucha frecuencia de muzak para referirse a las músicas ambientales difundidas a través de medios electrónicos. De hecho, el término no es sino el nombre comercial de la primera empresa que, surgida en 1934 en los Estados Unidos, ofrecía a sus clientes música por vía telefónica. Aunque con mucha frecuencia se utilice este término de manera generalizadora, en realidad, muzak era algo más que simplemente música ambiental. En un principio, la oferta de la Muzak Corporation estaba pensada básicamente para aumentar los índices de productividad de fábricas y empresas, y por esta razón los programas musicales se concebían en función de estos objetivos y se configuraban de acuerdo a determinados parámetros. Se trataba de una música que debía ser oída pero no escuchada; una música que no produjese tensiones ni una escucha activa”. MARTÍ, Josep. “Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión”. En *TRANS - Revista Transcultural de Música*. Nº6 [S/L] SIBE Sociedad de Etnomusicología 2002.

que la saturación del espacio social con música trasciende en mucho los intereses psico-laborales de la Muzak y sus equivalentes; en ese sentido, mis observaciones van en la misma dirección que las de George Steiner, de que ocurre ahora una “devaluación” o “desacralización” - él usa ambos términos - de la música; divergimos solamente en que él se refiere casi exclusivamente a la música clásica occidental. Habría que conectar esa esterilidad interpretativa (y receptiva, por supuesto) con la climatización musical creciente de los aeropuertos, supermercados, shopping centers, oficinas, clínicas y hasta iglesias (Para mi sorpresa y espanto, ¡hasta en la catedral de Toledo he podido escuchar música ambiente, sin sentido religioso o ritual!). El mensaje silencioso de esa música ambiente parecería ser que el sonido musical ya no emociona ni molesta, necesariamente. Sin embargo, lo que él hace, en tales casos, es despertar emociones negativas, pues nada puede ejercer mayor violencia estética a la sensibilidad de algunas personas que oír grabaciones de sus obras preferidas en ambientes y horarios descontextualizados, a punto de que se vean obligados a oír y al mismo tiempo ser forzados a renunciar a escuchar. Ese es el resultado del ejercicio casi diario de esquizofrenia auditiva que llamo de sobreexposición a la música. En la música sobreexpuesta, el oído se comporta como el ojo frente a una foto sobreexpuesta: nada distingue, o sea, nada oye. Se trata de un fenómeno totalmente nuevo y todavía muy poco comprendido, o siquiera investigado en profundidad. Es, además, tan dominante que se hace necesario ya un enorme esfuerzo de abstracción para imaginarse la situación anterior, de menos de un siglo atrás, cuando no existían la grabación, la difusión por la radio o la música reproducida en ambientes.²⁵

A esta musicalización permanente y semi-indiscriminada de la vida cotidiana se suman las instancias personales en que se escucha el propio

²⁵ Op Cit: De Carvalho, José Jorge, p 9 y 10.

canto individual o colectivo, como mínimo cantar sobre la grabación al escuchar una canción favorita, o junto a un grupo para alentar a un equipo deportivo, o para acunar un niño. En el medio social considerado es bastante común que se cante en reuniones de amigos (*guitarreadas*²⁶), en la iglesia, en una banda de rock del barrio, que se haga *karaoke*²⁷ en una fiesta o se integre un coro vocacional. Se canta y se escucha cantar en vivo en todas esas situaciones, y además se asiste a conciertos, recitales, eventos donde se aprecia en vivo el canto de artistas profesionales.

Planteado este vastísimo universo, si se excluyen todos los productos vocales que en el marco de nuestra definición son registros de performances o performances transmitidas a través de medios tecnológicos y no performances en sentido estricto, es decir en vivo, adoptar el punto de vista experiencial del que escucha cantar hace necesaria todavía otra distinción, pues la música cantada en vivo se divide a su vez en dos categorías, el canto amplificado eléctricamente y el canto no amplificado eléctricamente.

Este hipotético sujeto oyente regional promedio escucha voces cantantes no amplificadas – incluyendo la propia – en casi todas las ocasiones

²⁶ “La guitarreada es una práctica cultural frecuente en reuniones familiares o amistosas en la provincia de Córdoba, que consiste en el canto espontáneo individual o colectivo de repertorio popular con el acompañamiento de guitarra improvisado. Suele asociarse especialmente a la música llamada folklórica. Tiene su expresión más formalizada en el contexto de reuniones públicas en torno a un espectáculo en las cuales también se come y se bebe llamadas peñas. Ver RAMÍREZ, Evelina y CASAS, José Antonio. “Peñas folklóricas, una pasión que no se extingue”. En Huellas de la Historia N° 28 año 3. [S/D] Enero 2012.

²⁷ “El karaoke es una práctica musical contemporánea originada en Japón (karaoke significa “orquesta vacía”) que consiste en cantar una canción conocida con un micrófono sobre una pista que emite el acompañamiento instrumental. Dice al respecto De Carvalho “Y podemos introducir aquí una otra influencia en la sensibilidad del espectador contemporáneo, aparentemente utilizada con gran creatividad en su país de origen: el karaoke. Ese aparato devuelve al oyente masificado su contacto directo, si no con la creación, por lo menos con la re-creación, o reproducción de la música popular. Está implícita en la existencia del karaoke una permutabilidad entre el músico que grabó el disco, reconocido socialmente como cantante, y la persona común que por unas horas realiza su fantasía de ser ella también un cantante. Desarrollo creativo de las técnicas del doblaje, el karaoke fue inventado justamente para liberar la fantasía del hombre común de tener que volverse siempre doble de un cantante en particular (lo que define simbólicamente el doblaje) y poder impersonarse a sí mismo en cuanto cantante.” Op Cit: De Carvalho, José Jorge, p 11.

domésticas de canto cotidiano informal, y amplificadas cuando asiste a performances públicas (con la única posible excepción del concierto coral tradicional). Por lo tanto tiende espontáneamente a asociar el canto profesional artístico con la amplificación eléctrica. Su sistema de referencias para experimentar²⁸ la escucha de voces cantantes tiene dos fases claramente diferenciadas, una para las voces no amplificadas (desnudas, naturales, cotidianas, de los cuerpos cercanos que suenan en el habla y el canto doméstico) y otra para las voces amplificadas (de *lo otro* extracotidiano, el escenario, lo artístico, lo profesional).

A su vez, para el que escucha, las características sonoras de la voz ampliada son más cercanas a las de la voz como la oye en grabaciones y transmisiones que a las de la voz desnuda en vivo del mundo cotidiano de cuerpos vivos presentes (ambas provienen, en definitiva, de un parlante luego de la conversión a ondas sonoras de una traducción de las ondas sonoras originales a pulsos eléctricos o electrónicos; el cuerpo vivo del cantante queda muy lejos en el otro extremo del circuito). Esto, sumado a lo anterior y muy posiblemente a otros condicionantes sociales, promueve en el oyente promedio una interpretación de la propia experiencia que sitúa el canto amplificado en vivo en la misma fase que al canto que oye en grabaciones y transmisiones.

La distinción entre vivo y no vivo se funde entonces con la de amplificado/ no amplificado, por lo cual es pertinente, si se adopta la posición del oyente, hablar de canto *mediatizado* para señalar tanto a registros de performances o performances transmitidas a través de medios tecnológicos como a la PVM ampliada eléctricamente. Por oposición, canto no mediatizado es la PVM realizada en vivo y sin amplificación eléctrica, es decir el canto que el sujeto puede realizar sin más medios que su propio cuerpo y los saberes de los cuales disponga.

El sistema de referencias del sujeto cantante regional contemporáneo, que contiene a su PV en cuanto experiencia, participa de las características del sistema del oyente recién descrito. Es entonces un conjunto muy complejo, pues a las fases básicas de amplificado/no amplificado y vivo/no vivo se debe sumar la presencia decisiva del registro de su propio cuerpo vocálico, con las fluctuaciones correspondientes a las vocalidades

²⁸ Utilizamos experimentar en el sentido de vivir una experiencia, como manera de eludir la connotación de realizar deliberadamente un experimento presente en experimentar

de la voz hablada y de una diversidad de tipos de canto artístico frequentados en su medio cultural. A continuación desarrollamos los conceptos de cuerpo vocálico y vocalidad.

La voz cantante - cuerpo, cuerpo vocálico, vocalidad y técnica vocal

La PV tiene la característica de implicar por parte del performer la generación y exposición de un cuerpo/voz o *cuerpo vocálico*, que tiene una presencia simultánea con el cuerpo físico para el cantante²⁹, y aparece adherido al discurso textual (verbal y musical) correspondiente a la obra que está siendo cantada.

Dado que la experiencia misma del canto es el eje estructurante de nuestra definición, preferimos hablar de cuerpo vocálico y a partir de allí definir a qué le llamaremos “voz”, preguntarnos qué puede llegar a ser la propia voz para el cantante mientras está cantando, pues, en cuanto performance, lo que existe para el sujeto que canta no es la voz, sino la acción de cantar una obra.

De manera análoga al cuerpo del bailarín, que aunque sea una entidad muy evidente y bien delimitada para el espectador, no es algo tan preciso para el sujeto que baila³⁰ (locus complejo y variable de sus sensa-

²⁹ Los desarrollos del concepto cuerpo vocálico se inscriben en la enorme complejidad que implica de por sí la idea de cuerpo físico. En palabras de David Le Breton “El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural” LE BRETON, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires. Nueva Visión. 2002. p 14.

³⁰ Ana Mora desarrolla exhaustivamente el tema del cuerpo danzante en su tesis doctoral “La danza es un tipo particular de experiencia corporizada en la que se construyen modos particulares de cuerpo y de movimiento, modos de estar y de ser en el cuerpo, de vivirlo, de experimentarlo, de sentirlo, de entenderlo, de representarlo. En esta práctica no solo se producen cuerpos formados en esa práctica y sujetos asidos a esos cuerpos, sino que también, en los cruces entre el cuerpo y el sujeto, se construyen corporalidades y subjetividades que se asientan en aquellos y a la vez los desbordan” MORA, Ana. *El cuerpo en la danza desde la antropología. prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza*

ciones, acciones, movimientos), así para este sujeto-en-performance vocal que es el cantante la voz puede pensarse, en principio, como un subproducto de su acción de cantar.

La voz, este subproducto de la PV, tiene para el cantante toda la complejidad autorreferencial que tiene el cuerpo para un bailarín (ese subproducto de su bailar). Es un locus de lo que comúnmente se denomina persona de altísima densidad identitaria para quien lo habita/vive. Con el mismo cuerpo/voz que bailo/canto, estoy siendo quien soy. Lo que llamo mi cuerpo es una combinación de un continente material con lo que siento y lo que veo, y lo que me dicen que ven los otros, y lo que supongo/temo/deseo que vean. Lo mismo sucede con la voz, con la característica acaso inquietante de que no se ve ni se toca, sólo se oye. Debido a todas estas similitudes entre lo corporal y lo vocal es que diversos abordajes teóricos coinciden en hablar de cuerpo vocal, corporalidad vocal o cuerpo vocálico para referirse a la voz de una forma más precisa.

Ofrecemos aquí una aplicación del concepto de *cuerpo vocálico* a partir de lo propuesto por la musicóloga Jelena Novak³¹. Novak utiliza “cuerpo vocálico” para referirse al particular espacio de relación entre el cuerpo cantante y el sonido de la voz. Aborda su elaboración teórica de este concepto desde la perspectiva del oyente.

Entiendo el cuerpo vocálico como una especie de mecanismo de espejo – la voz es proyectada por, pero también en, el cuerpo, y esa proyección, en este caso performance vocal, inmediatamente afecta la identidad y la presencia del cuerpo que la produjo al reflejarse de nuevo hacia él.³²

contemporánea y expresión corporal. Tesis doctoral en Ciencias Naturales (orientación Antropología) Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata. 2010. p 20.

³¹ NOVAK, Jelena. *Singing Corporeality: Reinventing the Vocalic Body in Postopera*, UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA) <http://dare.uva.nl/document/460014>. 2012.

³² “I understand the vocalic body as a kind of mirror mechanism - the voice is projected by, but also on, the body and that projection, in this case vocal performance, immediately affects the identity and the presence of the body that produced it, by reflecting itself back to it”. Ibidem p 3 (traducción de la autora).

Es decir, el cuerpo que se ve en escena no solamente produce la voz, sino que es producido por ella. Aunque este aspecto del concepto se relaciona con los efectos de construcción dramática de los personajes de ópera a los ojos (y oídos) del espectador, proponemos aquí referirlo al sujeto que canta, pues el cuerpo vocálico puede ser también ese mecanismo de espejo que, en vez de producir el cuerpo del cantante (para quien lo oye/ve desde afuera), produce la imagen/sensación/sonido que el cantante tiene de su propia performance. El cuerpo vocálico es algo que va mucho más allá de cómo el sujeto se escucha a sí mismo, pues constituye un campo de sensaciones kinestésicas y proyecciones afectivas (deseo, placer, temor) además del mero sonido de la obra cantada con la propia voz.

En esta “especie de mecanismo de espejo” fluctúan una enorme cantidad de variables – altura, dinámica, articulación, timbres de vocales y consonantes, diferencias que producen los contextos sonoros en que va sucediendo la performance – pero algunos datos permanecen constantes. Mi voz, para el sujeto cantante, podría ser lo que va experimentando que permanece constante en ese cuerpo vocálico.

El cuerpo vocálico es el ámbito en el cual opera lo que se denomina autoimagen vocal³³, que análogamente a la autoimagen del cuerpo físico se refiere a una conciencia perceptiva estética y sensoriomotriz de toda la diversidad de posibilidades realizativas de ese cuerpo, muchas de ellas organizadas como vocalidades.

Denominamos vocalidad a un conjunto orgánico de adecuaciones del cuerpo vocálico requerido para realizar las pautas estéticas de un determinado estilo de canto. La vocalidad del tango, por ejemplo, implica más volumen, vocales más timbradas y homogéneas y más ligadas entre sí, más contrastes de dinámica que la vocalidad de la *bossa nova*. Por supuesto, esta diferencia de vocalidad está indisolublemente ligada a una diferencia en el cuerpo físico del cantante, cuya expresión superficial se aprecia a simple vista comparando actitudes corporales en videos.

La referencia al cuerpo en la conceptualización del fenómeno vocal también permite un posicionamiento ideológico respecto al debate naturaleza/cultura, en el cual se implanta necesariamente cualquier mirada teórica sobre la voz cantante. ¿Es la voz y el cantar de una persona algo

³³ REYES, Manuela “La Técnica Vocal para la Música Popular”. En CD de ponencias del Iº Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María. UNVM. 2007.

innato o algo aprendido?

Compartimos la perspectiva de la investigadora Catherine Joan Schwartz, quien propone el *cuerpo vocal* como construcción del sujeto cantante basándose en una exhaustiva consideración musicológica y filosófica de la obra *Sequenza III* de Luciano Berio cantada por Cathy Berberian³⁴ (1966)

Experimento *Sequenza III*³⁵ como un desafío a nuestra inhabilidad para participar en la construcción de cuerpos vocales. Al jugar con los límites arriba-abajo del escenario, *Sequenza III* expone la constructividad de las conductas vocales actuadas y habituales y nos recuerda de qué manera los participantes de una performance pueden usar un contexto semejante para crear nuevos cuerpos y a partir de allí nuevas “posibilidades culturales” de identidad y comportamiento [Schwartz se refiere aquí a una afirmación de Judith Butler citada algunas páginas antes *El cuerpo construido culturalmente será entonces liberado, no para retornar a su pasado “natural”, tampoco a sus placeres originales, sino a un futuro abierto de posibilidades culturales*].³⁶

³⁴ Cathy Berberian (1925 – 1983) mezzosoprano armenio – norteamericana de gran ductilidad vocal, para quien fueron compuestas numerosas obras experimentales por vanguardistas de mediados del S XX (Luciano Berio y John Cage entre otros) Fuente: BERIO, Cristina (curadora). Página oficial de Cathy Berberian. <http://cathyberberian.com/biography/> consultada 18 de mayo de 2014 20:15.

³⁵ Sequenza III es una pieza de enorme virtuosismo, que despliega de manera extrema las posibilidades de la voz. En palabras del propio compositor “Cualquiera que merezca ser llamado virtuoso en estos días debe ser un músico capaz de desplazarse a lo largo de una amplia perspectiva histórica y de resolver la tensión entre la creatividad de ayer y la de hoy. Mis Sequenzas siempre están escritas con este tipo de intérprete in mente, cuyo virtuosismo es, sobre todo, un virtuosismo de conocimiento (no tengo interés, ni paciencia, con aquellos que se “especializan” en música contemporánea)” HALFYARD, Janet K. *A few words for a woman to sing: the extended vocal repertoire of Cathy Berberian*. Callaghan (Australia). University of Newcastle. 2004. p 3. (traducción de la autora)

³⁶ SCHWARTZ, Catherine Joan. *Constructing Vocal Bodies: Cathy Berberian, Sequenza III and the creation of cultural possibilities*. Hamilton (Ontario). McMaster

El entrenamiento del cuerpo vocálico y la habilidad de construir voluntariamente diversas vocalidades asociadas a ciertos repertorios o intenciones artísticas está relacionada tanto con el cuerpo en su sentido anatómico como con la Técnica Vocal (en adelante TV). En sus manifestaciones más sistemáticas y artísticamente eficientes, a menudo asociadas a trayectos de educación formal, la TV es un medio general, integrado en un proceso de años y aplicado deliberadamente por el sujeto cantante para que su cuerpo vocálico alcance una expansión de sus posibilidades iniciales a fin de ser capaz de producir vocalidades adecuadas a las pautas estéticas del género o la obra que desea interpretar. El desarrollo y mantenimiento de la TV, que crece en el terreno paradójico de vivir el cuerpo y vivir en el cuerpo desgastándolo y cuidándolo a la vez, es el ámbito en el que la posibilidad del sujeto cantante de construir su/s cuerpo/s vocal/es y vocalidades encuentra los límites impuestos por la condición humana.

Integridad de la performance vocal en contexto musical multicultural

De estos conceptos de cuerpo, cuerpo vocálico y vocalidad como construcciones culturales de expresividad personal se deriva la idea de performance vocal integrada: si el sonido vocal no está determinado por la materialidad biológica del cuerpo, sino que es la consecuencia de un cierto tipo de acción de esa materialidad, acción que resulta de opciones voluntarias del sujeto a partir de una afectividad, un pensamiento, un deseo estético, entonces está abierta para cualquier sujeto la posibilidad de transitar por diversos tipos de sonido, integrando en su propio canto las diversas maneras de cantar presentes en su/s cultura/s.

Así como un mismo cuerpo puede jugar fútbol, limpiar los vidrios de una ventana, nadar crol o espalda o mariposa, y bailar tango - o rock, o salsa, o danza clásica si realiza el debido entrenamiento – así un mismo sujeto puede cantar solo o en grupo vocal o coro, acústico o amplificado, rock, salsa, folklore venezolano o samba brasileño, ópera, canto gregoriano o pop latino. No todo el mismo día ni al mismo tiempo y depen-

University Open Access Dissertations and Theses. Paper 5944. 2000. p 53.
(traducción de la autora)

diendo del contexto – tampoco se puede jugar fútbol y nadar a la vez, evidentemente – También dependiendo del entrenamiento que haya o no realizado previamente. Pero a priori nada impide que un sujeto cantante pueda ejercer una performance vocal que integre todo esto, construir una Técnica Vocal que le permita a su cuerpo vocálico componer vocalidades de lo más diversas.

A posteriori, en cambio, existen todos los límites propios de la condición humana. Siguiendo con la analogía anterior, alguien podría afirmar que su cuerpo no sirve para la natación cuando en realidad lo que sucede es que tiene miedo al agua debido a un trauma infantil, o que nunca tuvo acceso a una pileta por motivos socioeconómicos. En el terreno del canto, muy relacionado también con la palabra y la lengua, las opciones artísticas están muy condicionadas por cuestiones afectivas e ideológicas.

A lo largo de los años en aulas y escenarios hemos verificado que la libertad de cantar lo que deseamos, llegar a ser artísticamente la totalidad de lo que somos en potencia como individuos y como conjunto social, no depende de azarosas determinaciones biológicas sino de una actitud valiente y un trabajo dedicado.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica". En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires. Taurus. 1989.
- CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. 1998.
- DE CARVALHO, José Jorge. "Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea" en *Série Antropologia*. Brasília. [S/E]. 1995.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo. 1989.
- HALFYARD, Janet K. *A few words for a woman to sing: the extended vocal repertoire of Cathy Berberian*. Callaghan (Australia). University of Newcastle. 2004.
- LE BRETON, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires. Nueva Visión. 2002.
- MORA, Ana. *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis doctoral en Ciencias Naturales (orientación Antropología) Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata. 2010.
- NOVAK, Jelena. *Singing Corporeality: Reinventing the Vocalic Body in Postopera*, UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA) <http://dare.uva.nl/document/460014>. 2012.
- REYES, Manuela "La Técnica Vocal para la Música Popular". En CD de ponencias del Iº Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María. UNVM. 2007.
- SCHECHNER, Richard, *Performance*. Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. 2000.
- SCHWARTZ, Catherine Joan. *Constructing Vocal Bodies: Cathy Berberian, Sequenza III and the creation of cultural possibilities*. Hamilton (Ontario). McMaster University Open Access Dissertations and Theses. Paper 5944. 2000.
- TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*. México. Fondo de Cultura Económica. 2011.
- WHITNEY, Kathryn. "Aesthetic transfer in live performance: singing in duet with the audience's voice" en *Love to Death: Transforming Opera*. Royal Musical Association Annual Conference. Cardiff. Cambridge University Press, Oxford University Press y Routledge. 2012.

Capítulo II

Del archivo al repertorio: Cuando la partitura es la performance

JOSÉ JOSÉ GUSTAVO ESPADA³⁷

Introducción

La producción de conocimiento en el ámbito universitario puede tomar diversas formas y responder a diferentes intereses y necesidades.

Archivo y repertorio son componentes inseparables de la performance. En música podemos identificar a la partitura como perteneciente al archivo y a la interpretación “en vivo” perteneciente al repertorio. Esta combinación es la esencia de la producción de conocimiento en lo que, en la Licenciatura en Composición con Orientación en Música Popular, denominamos ‘canto coral’. En los espacios curriculares Práctica Coral I y II, las partituras que se cantan son arreglos compuestos por los alumnos de Dirección Coral y los integrantes del equipo de cátedra específicamente

³⁷ Director de Coros y arreglador. Profesor de Música por Collegium CEIM, Córdoba. Cursó los Seminarios de la Maestría en Música Latinoamericana del Siglo XX en la UNCuyo. Es Jefe de Trabajos Prácticos de Práctica Coral I y II y Docente Responsable del espacio curricular Dirección Coral en la Lic. en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María desde 2003 a la fecha. Participa en proyectos de investigación de la UNVM desde 2008. Ha dirigido numerosos coros vocacionales desde 1991, en Ciudad y Provincia de Córdoba. Dirige el Coro de la Universidad Tecnológica Nacional desde 1992.

para esos espacios. Cada año se crean nuevos arreglos para el grupo específico que cursa cada uno de esos espacios. Los propios compositores son, luego, los encargados de ensayarlas y dirigirlas en actuación. Todo este proceso, de creación, y a la vez de adaptación, pone en cuestión el considerar a estas partituras exclusivamente como pertenecientes al archivo. En este trabajo se postula que esas partituras son, en sí mismas, performances y, a la vez que transmiten conocimiento, transmiten memoria e identidad cultural.

I

La enseñanza de la música en el ámbito académico universitario, dado el carácter predominantemente teórico y escrito que la validación de conocimiento tiene en dicho ámbito, se convierte en un desafío si entendemos que dicha enseñanza debe ser, por el contrario, predominantemente práctica, y que, por lo tanto, la producción musical y el aprendizaje musical, son fundamentalmente sonoros, aún en la composición de música popular. Esta característica esencial de la música como arte y como objeto de conocimiento, obliga a generar estrategias didácticas específicas para este tipo de procesos de enseñanza/aprendizaje relacionados con lo corporal, lo sonoro, con el hacer.

Los espacios curriculares Dirección Coral, Práctica Coral I y II, son espacios donde el aprendizaje de tipo teórico y escrito tiene un lugar mínimo.

Los contenidos de los programas de los tres espacios son en su mayoría de implementación práctica -incluso, aquellos contenidos susceptibles de ser abordados en clases teóricas logran un mejor status de “aprendizaje” si se los puede abordar en algún momento de manera “práctica”. El mayor porcentaje de clases “teóricas” se encuentra en Dirección Coral, en Práctica Coral no hay. Aun así, los tres espacios requieren obligatoriamente de un soporte escrito, esencial para su funcionamiento: la partitura.

Concibiendo estos tres espacios curriculares relacionados con la actividad coral como un área, el equipo de cátedra implementa diferentes estrategias de integración y transferencia de aprendizajes:

- los alumnos de Dirección Coral (de aquí en más DC) realizan sus prácticas en Práctica Coral (de aquí en adelante PC) I y II, prácticas en las cuales se aplican los contenidos de las clases de Dirección: estas prácticas se convierten en breves clases de dirección para los alumnos de PC (quienes, además, conforman el coro que canta); en cierta manera, al observar la interacción del alumno/director con los docentes, y ser testigos presenciales de la, por lo general, primera vez que un alumno dirige un coro, estas prácticas pueden considerarse como una ‘introducción a la dirección coral’, que en numerosos casos sirve al mismo tiempo para que los cantantes decidan, un futuro cercano, cursar (o no) la materia. De forma paralela, la propia actividad expande el tiempo de clase de los alumnos de dirección, y les otorga una oportunidad de trabajo con un coro ‘real’ (en lugar de hacerlo con el pequeño grupo de compañeros de clase), que de otra manera no tendrían.
- tanto los ayudantes alumnos, como los adscriptos, también están encargados de enseñar partituras y dirigirlas; este trabajo es orientado por los docentes responsables, y considerado una continuación y perfeccionamiento del cursado de DC, por lo tanto, el recorrido de los alumnos de la Licenciatura interesados en profundizar en la actividad coral queda de la siguiente manera: coreuta en PC I y II, iniciación a la dirección coral en Dirección Coral, y práctica complementaria de dos años en el Equipo de Cátedra.
- la composición de arreglos corales, la música que se dirige y se canta, a cargo no sólo de los docentes responsables, sino también de los ayudantes alumnos, adscriptos, y alumnos de dirección, establece un claro vínculo con la composición de música popular (y todos los espacios curriculares que le incumben en el plan de estudios), la orientación de la Licenciatura. Esta instancia, excede el ámbito específico de la optativa dirección coral, y se transforma entonces en un contenido transversal de los tres espacios curriculares en cuestión, y en una actividad formati-

va dentro del equipo de cátedra. Dividiendo el ciclo lectivo en dos cuatrimestres, en el primer cuatrimestre trabaja el equipo de cátedra con arreglos producidos en años anteriores, y en el segundo se estrenan arreglos nuevos, producidos por ayudantes y adscriptos, a los que se agregan los practicantes de DC, con sus propios arreglos.

El arreglo coral de música popular, creado en el ámbito del equipo de cátedra más alumnos de DC, se convierte entonces en una especie de ‘eje integrador’ de los tres espacios, no sólo un soporte escrito a partir del cual poder trabajar (el repertorio coral de PC I y II y el repertorio que dirigen los alumnos de DC) sino también una herramienta poderosa cuyo verdadero alcance y potencia académica proponemos analizar desde el punto de vista de la performance, para poder vislumbrar qué hay más allá de los pentagramas, las notas y los ritmos.

II

Para intentar este análisis, vamos a trabajar con la noción de “archivo” y “repertorio” en la performance.³⁸

El postulado principal de Diana Taylor en este estudio es que, tanto los cuerpos, como los textos y otros objetos materiales, transmiten información, memoria, identidad, emociones, etc., los cuales pueden ser estudiados o transmitidos a través del tiempo.

Elementos separados e indivisibles a la vez, el archivo y el repertorio son procesos activos que conforman un “sistema interrelacionado y colindante que participa continuamente en la creación, almacenamiento y transmisión de conocimiento” (Taylor, 2015, Prefacio).

La cultura de archivo es inherente a Occidente y su preferencia por la validación de conocimiento y transmisión de memoria por medio de la escritura y formas objetivables de documentación.

³⁸ TAYLOR, Diana (2015), “El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas”, Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado: Colección Antropología. Versión kindle, disponible en <https://www.amazon.com/El-archivo-repertorio-cultural-performática-ebook/dp/B00ULJR3GY>. Capítulo 1.

La memoria de archivo existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio.³⁹

El repertorio, por su parte, no es inalterable, si no que mantiene y transforma a la vez:

El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible.(...) Este requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión.⁴⁰

Archivo y repertorio trabajan juntos, y cuando es así, lo corporalizado y lo archivístico se juxtaponen y construyen mutuamente.

Las performances también se replican a través de sus propias estructuras y códigos. Esto significa que el repertorio, como el archivo, está mediado. El proceso de selección, memorización o internalización, y transmisión ocurre dentro de (y a la vez ayuda a constituir) sistemas específicos de representación.⁴¹

El repertorio consiste en actos de transferencia corporalizados mientras que el archivo preserva y salvaguarda la cultura impresa y material; juntos, según Taylor, conforman una ‘realidad mixta’, que componen un sistema particular de almacenamiento y transmisión de conocimiento.

Las múltiples formas de actos corporalizados están siempre presentes, aunque en un constante estado de actualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos transmitiendo memorias comunales, historias y valores de un grupo/ generación

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Op. Cit: Taylor, Diana, capítulo 1.

al siguiente. Los actos corporalizados y representados generan, registran y transmiten conocimiento.⁴²

Entendiendo la performance como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber, los Estudios de Performance nos permiten ampliar aquello que entendemos por “conocimiento.”⁴³

III

La composición musical, el hecho creativo, involucra mucho más que lo específicamente relativo al manejo del lenguaje musical.

Componer un arreglo de música coral, por ejemplo, además de las destrezas técnicas necesarias, requiere seleccionar una canción que puede ser o no una composición propia, y luego realizar una armonización de la misma a varias voces. Este proceso de creación se genera invocando numerosos factores, que convendría estudiar en otro trabajo: además del dominio ‘técnico’ del lenguaje musical...hay alumnos más estudiosos, menos estudiosos, pero, a la vez, en ambos grupos, hay alumnos con más ‘talento’, otros con menos, más o menos experiencia musical previa..., está el gusto personal, experiencias musicales previas, pasadas, diferentes niveles de compromiso personal, intelectual, afectivo o incluso ideológico con determinados estilos, géneros musicales, o compositores, cantautores, intérpretes, etc.

La selección de la canción ‘original’ da inicio a un proceso de apropiación y compromiso con el arreglo, complejo también de analizar, y fuera también de los alcances de este escrito; el vínculo afectivo del compositor con su obra también lo es. Podemos decir que, más allá de las características que lo conforman, todo compositor llega a establecer un tipo especial de vínculo, identificación, afecto, con su composición.

La nueva creación, a lo largo de su elaboración, pasa por diferentes estadios de exposición: la corrección de borradores a cargo del docente responsable, la aprobación definitiva, en el caso de los alumnos de DC los ensayos en la clase donde la obra ‘se canta’ por primera vez, y es escuchada

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

por voces reales por primera vez, el primer ensayo en el coro de Práctica Coral, la presentación en público de la obra, etc.

Que el compositor/director maneje la presión, no quiere decir que ésta no esté presente. Algunos músicos pueden objetivar más sus creaciones, otros, como acabamos de señalar, establecen una mayor o menor relación de identificación personal con ellas. El camino que lleva de la corrección del primer borrador a la presentación en público es vivenciado de una manera singular, única e irrepetible, por cada compositor.

Otra de las caras de esta moneda -estamos hablando de una moneda con varias caras- son los cantantes, alumnos de composición que integran un coro en un espacio curricular. En este grupo se generan, en mayor o menor medida, procesos diversos de identificación -a veces transformada en solidaridad-, ya sea con el compositor, ya sea con el director -está claro que son la misma persona-, o con la composición, algunos más fuertes, otros más débiles. Estos procesos se mezclan con los gustos musicales personales de cada uno, y podríamos agregar el resto de lo que más arriba identificamos como factores involucrados en el proceso creativo: experiencias musicales previas, diferentes niveles y tipos de compromiso con determinados estilos géneros musicales, compositores, intérpretes, etc., e impacta en la recepción de la obra nueva.

Está claro que la manera en que la obra nueva es recibida por el coro es percibida por su creador (pero esto es sólo un ladrillo más en la presión de la que hablábamos más arriba) y acá comienza un proceso único, e inasible, que tiene un clímax en la presentación de la obra en público, pero no finaliza, puesto que el arreglo permanece, y puede ser abordado por cualquier otro miembro del equipo de cátedra en los ciclos lectivos posteriores: el proceso de ensayos de la obra, durante el cual el creador se transforma en intérprete de su propia música.

La preparación de la obra para su interpretación requiere que el director/intérprete ponga en juego, y transmita al coro, una serie innumerable de detalles y características que el compositor no puede volcar en el papel, por limitaciones propias del lenguaje musical escrito, y por características inherentes a la creación e interpretación de la música popular. En definitiva, son cosas que sólo el compositor conoce y tiene 'en su mente', y sólo él puede trasmitirlas al instrumento - el coro- que las va a interpretar.

Podemos agregar que, no tratándose de máquinas, el proceso de en-

sayos y preparación de la obra puede ser más o menos eficiente, y obtener mejores o peores resultados, ya que al fin y al cabo, el coro está integrado por alumnos, no por profesionales, y el director es un novato, la mayoría de las veces primerizo en la tarea.

Otro factor que participa en este proceso está compuesto por los docentes responsables de los espacios curriculares.

El proceso de ensayos de los arreglos transcurre en las clases de práctica coral. Las clases son los ensayos. Los ensayos son la estrategia didáctica mediante la cual se construyen los aprendizajes en estos espacios curriculares.

Al mismo tiempo hay otra instancia de aprendizaje conducida por los docentes: la del director a cargo del ensayo, puede ser un alumno de dirección o, como ya dijimos, un ayudante alumno o un adscripto.

Es decir que de manera paralela al trabajo director/coro, está la guía permanente de los docentes para contribuir a la eficiencia del ensayo, a la construcción de aprendizajes del alumno/director, a la dinámica de la clase, entre otras cosas.

Los docentes también ensayan y preparan un arreglo. En una misma clase de 120' de duración pueden llegar a ensayar hasta 4 directores diferentes, cada uno con su obra. Por lo general los docentes trabajan con un arreglo realizado por alumnos o miembros del equipo de cátedra años anteriores, lo que constituye esa continuidad sin fin de este proceso, que señalábamos más arriba.

Finalizada la audición en la que las obras se presentan al público, los docentes ya cuentan con todos los elementos necesarios para evaluar qué arreglos podrán integrarse definitivamente al archivo de partituras para los años siguientes, y cuáles deberían descartarse, y por qué motivos.

IV

Ahora analicemos este proceso con las herramientas que nos brinda la performance.

A simple vista, podríamos decir que los arreglos constituyen el 'archivo': de hecho el espacio curricular, con el correr de los años, va conformando una biblioteca de partituras con las cuales poder trabajar. Como

veremos, desde el punto de vista de la performance, el archivo archiva más que sólo la música escrita: a lo largo del proceso que estamos analizando, el arreglo se va cargando, o constituyendo un sistema de representación que excede, por mucho, a la partitura. Es música, pero también es expectativas, afectos, sensaciones, modos de comunicación, estilos de trabajo.

Si quisiéramos ser exhaustivos, deberíamos incluir en el archivo los programas de cada espacio curricular, sus respectivas bibliografías, apuntes de cátedra, planillas de evaluación, actas de examen. Pero vamos a delimitar y a quedarnos con los arreglos.

En la columna correspondiente al ‘repertorio’ tenemos varios elementos, diferentes pero concatenados, que se repiten año a año:

En primer lugar, la instancia de creación ‘supervisada por el docente’ del arreglo. Esta instancia no es íntima, es compartida con otros actores -docente, compañeros de clase-, hay momentos en que los arreglos se corrigen en la clase de dirección coral, con la participación del resto de los alumnos -las correcciones definitivas se realizan vía electrónica. Las consignas principales de la materia son, que la canción a armonizar sea de música popular argentina o latinoamericana y que su nivel de dificultad (dificultades vocales y de lenguaje) sea similar al resto de la música que se interpreta en Práctica Coral, por lo tanto, el arreglo, en tanto creación musical realizada en un marco académico, está mediado, es una creación que responde a consignas, correcciones, criterios, opiniones.

Una vez finalizado, el arreglo se lee, canta, dirige, se ‘arma’ en la clase de dirección coral, como preparación a los ensayos en práctica coral. Como señalamos más arriba, es en estas clases cuando ‘se oye por primera vez’. El compositor/director se para por primera vez frente a un grupo para enseñar su propia composición, ya no es un ejercicio, es su obra. Para pasar del rol de compositor al de director, el alumno debe corporalizar su conocimiento de la obra, esto requiere integrar una serie de aprendizajes -análisis musical, técnica de ensayo, la propia partitura, etc.- realizados en los meses previos, y ponerlos en funcionamiento en un sistema de comunicación ‘director-coro’, sistema que combina lenguaje verbal (vocabulario técnico musical) y no verbal (técnica de dirección); estos primeros ensayos de la obra en el ámbito controlado de la clase de dirección coral sirven para que el alumno construya ese sistema de comunicación.

En las representaciones artísticas (...), hay algo en el intercambio comunicativo que le dice a la audiencia, “interprete lo que digo de manera especial; no lo tome con el significado de las palabras solas, tomadas literalmente”. Esto puede derivar en la sugerencia adicional de que la performance establece, o representa, un marco interpretativo en el que los mensajes que se comunican deben comprenderse.⁴⁴

El siguiente eslabón, el más largo en el tiempo, son los ensayos en las clases de práctica coral. La preparación y dirección de una obra a cargo de su autor, en este caso un compañero, ejerce un efecto en los cantantes/alumnos/compañeros -y futuros colegas compositores- notable, que merece también un estudio aparte.

Recordemos que una de las consignas para la composición del arreglo es que el nivel de dificultad de la obra (dificultad de aprendizaje, de canto, etc.) esté adaptado al nivel que tiene el grupo de Práctica Coral (I o II) en ese ciclo lectivo (los grupos de alumnos cambian año a año, los alumnos de PC II pueden superar dificultades mayores que los de PC I). Esta es una de las consignas más difíciles de lograr para un compositor, pues requiere a la vez altos niveles de empatía -‘ponerse en el lugar del otro’- y de dominio de los parámetros del lenguaje. La mayor o menor adecuación de la obra a las posibilidades musicales del grupo que la va a cantar también ejerce un efecto, tanto en la recepción por parte del grupo de cantantes, por lo tanto la mayor o menor dificultad que el director va a tener para armar su obra, como en el resultado artístico final. Incluso suele ocurrir que el director/compositor decida realizar pequeños cambios agregados a la partitura, ya sea por cuestiones de sonoridades, dificultades imprevistas u otros motivos.

Cargando con todas estas mediaciones, el arreglo finalmente es presentado, en su versión sonora, al público en audición. Esta audición es, a la vez, una evaluación para todos los participantes. Académica para los alumnos, artística y de desempeño para los miembros del equipo de cátedra.

Es imposible llegar a discernir, en el momento en que la obra se canta, la cantidad y características de los elementos que convierten a dicho

⁴⁴ BAUMAN, R. Verbal Art as Performance. *American Anthropologist* 77. 1975. p 290- 311. (traducción del autor)

‘momento musical’ en una instancia de aprendizaje, pero podemos afirmar que lo es, para todos los participantes: docentes, cantantes, directores.

Toda *performance* instauro un marco de interpretación en cuyo interior se manifiesta un nivel meta-comunicativo que debe ser considerado. Además una dimensión central de estas manifestaciones es el hecho de que los ejecutantes deben demostrar su competencia comunicativa frente a una audiencia que los juzga.⁴⁵

Conclusión en forma de diálogo (y preguntas)

Al iniciar este escrito, postulamos que estos arreglos corales, creados en el marco de los espacios curriculares vinculados al Canto Coral eran, en sí mismos, performances. Avanzando en el análisis, hemos visto que en este sistema que funciona dentro de la cátedra, a través del cual las obras se crean para ser dirigidas, los arreglos forman parte del archivo, y, clases, ensayos, audiciones, conforman el repertorio.

Tal vez sea el momento de cuestionar el por qué, entonces, estas partituras serían performances, y no sólo el soporte material de aquellas.

¿Es la performance eso que desaparece o eso que persiste, transmitido a través de un sistema no archivístico de transferencia, que yo he llamado el repertorio?⁴⁶

La memoria corporalizada, por el hecho de suceder en vivo, excede la habilidad que tiene el archivo de captarla.⁴⁷

⁴⁵ GARCÍA, Miguel A. “Cómo hacer canciones con los sueños. El concepto de *performance* y la investigación etnográfica en el Chaco argentino” - Performa '09 – Conference on Performance Studies University of Aveiro, Disponible en http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2009/41_Miguel_Garc%C3%ADa.pdf, 2009, p 2.

⁴⁶ Op. Cit: Taylor, Diana, prefacio.

⁴⁷ Ibídem, capítulo 1.

¿Cómo pensar la performance en términos históricos, si el archivo no es capaz de captar y contener el evento en vivo?⁴⁸

La interpretación musical involucra comportamientos expresivos, prácticas corporalizadas, transmisión de memoria e identidad cultural. Es un evento efímero, que ‘desaparece’ en el preciso momento que finaliza.

Los procesos de composición del arreglo, y de ensayos, además de ser construcciones musicales, son procesos generadores de sentido. Pero ha quedado claro en este análisis que no todo este sentido puede ser transmitido por el lenguaje escrito musical.

Aun cuando la manera de corporalizar las manifestaciones cambie, el sentido podría permanecer intacto (...) Para mí, la performance funciona como una episteme, una forma de saber, y no como un mero objeto de análisis.⁴⁹

El arreglo coral resultante, más allá de la partitura, conforma un sistema de representación que hace cumbre en el momento de la audición en público, pero a la vez es generador de memoria. Sus vestigios (los anhelos, intenciones, detalles musicales pensados por el compositor, la experiencia y aprendizajes generados a lo largo de sus ensayos) son transmitidos por los directores que, habiendo sido primero testigos y partícipes, lo retoman con posterioridad, en otros ciclos lectivos.

Estos arreglos acarrearán un sistema de representación que, de una forma u otra, condiciona a sus futuros intérpretes.

Esta ‘transmisión oral’ de características y especificidades estilísticas es inherente a la interpretación de la música occidental.

En este caso particular, estos arreglos corales, estas partituras, son performances.

La producción de conocimiento es siempre un esfuerzo colectivo, un ir y venir de conversaciones que producen múltiples resultados.⁵⁰

⁴⁸ Ibídem, prefacio.

⁴⁹ Ibídem, prefacio.

⁵⁰ Op. Cit: Taylor, Diana, prefacio.

Bibliografía

- ABALLAY, Silvia, et al., "Proyecto carrera de 'Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular'. Villa María. 2005.
- BAUMAN, R. Verbal Art as Performance. *American Anthropologist* 77: 290 - 311.1975.
- EPPLIN, Craig. "El libro como performance", en *Orbis Tertius*, vol. XX, no21. ISSN 1851-7811. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. 2015. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.
- GARCÍA, Miguel A. "Cómo hacer canciones con los sueños. El concepto de *performance* y la investigación etnográfica en el Chaco argentino" - Performa '09 – Conference on Performance Studies University of Aveiro. 2009. Disponible en http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2009/41_Miguel_Garc%C3%ADa.pdf.
- JHONSON, Anne. "De raíces y rizomas: el devenir del performance", en *Diario de Campo*. Buenos Aires. 2015. N° 6-7, pp. 8-14. Disponible en: <http://diariodecampo.mx/2015/04/30/indice-diario-de-campo-numeros-6-7-enero-abril-2015/>
- TAYLOR, Diana. *Estudios avanzados de performance*. México. Fondo de Cultura Económica. 2011.
- TAYLOR, Diana. "El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas", Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado: Colección Antropología. 2015. Versión kindle, disponible en <https://www.amazon.com/El-archivo-repertorio-cultural-performatica-ebook/dp/B00ULJR3GY>.

Capítulo III

Coro Nonino de la Universidad Nacional de Villa María: Gestión institucional, dirección coral y performance vocal integrada

CRISTINA Y. GALLO
JULIETA DELLAROLE⁵¹
MANUELA REYES

Introducción

El organismo más representativo del modelo de canto UNVM es sin lugar a dudas el Coro Nonino, que se hizo presente desde los inicios de la actividad académica y de extensión de la institución. Esto se debe a que a las tensiones performáticas propias del canto coral en sí, sobre todo las debidas a las transiciones de la corporalidad y vocalidad individual a la grupal y al rol del director en la performance vocal, este coro suma las inherentes al particular repertorio y dinámica humana que lo caracterizan.

⁵¹ Estudiante en instancias de Trabajo Final de Grado de la Lic en Composición Musical con Orientación en Mús. Popular de la UNVM, Técnica en Guitarra, egresada del Conservatorio Superior Felipe Boero de Villa María, Docente de guitarra en Instituto Arte Nuevo – Río Tercero – Pcia. de Córdoba. Tallerista de la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de VM y Coordinadora del Taller de Canto Coral del Instituto de Extensión de la UNVM.

En cuanto al repertorio, el Coro Nonino constituye un espacio que da protagonismo a la composición, arreglos e interpretación de música popular (en adelante MP), respondiendo al sesgo de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular UNVM (en adelante LCMcoMP), carrera con la cual mantiene infinidad de vínculos. Así, su actividad se enfoca sobre todo en la interpretación de arreglos sobre los más diversos tipos de MP, principalmente de Latinoamérica y en especial de Argentina⁵². A la vez, a lo largo de sus 20 años de actividad ininterrumpida también ha abordado y aborda con frecuencia obras del llamado repertorio universal de distintas épocas y lugares⁵³, siempre con los mismos grupos de cantantes.

El Nonino desarrolla su canto en vivo, con un predominio de práctica coral tradicional polifónica *a capella* y sin amplificar. En forma complementaria, realiza presentaciones amplificadas, y también graba audio y video. Con bastante frecuencia se cantan arreglos que incluyen partes instrumentales, cantantes solistas y división del coro en pequeños conjuntos vocales, también se incorpora la actuación, la creación coreográfica y la puesta en escena. Evidentemente, el dinamismo y amplitud de esta propuesta artística hace que la performance vocal integrada en contexto musical multicultural sea una práctica cotidiana para los sujetos cantantes que la ejercen.

Respecto de la MP, la composición e interpretación de arreglos para el instrumento coro *a capella* y sin amplificar de músicas que fueron – en su mayoría – originalmente creadas para una voz cantante solista con acompañamiento instrumental, muchas veces amplificado, constituye en sí misma una práctica artística de integración múltiple, pues implica

⁵² La abundante actividad que el Nonino despliega se inscribe en un contexto histórico particular, como lo señala el Mtro Eduardo Ferraudi “En la Argentina, se ha dado una circunstancia creativa riquísima en calidad y cantidad: es la del grupo de artistas que han tomado al coro como instrumento válido para la música popular en todas sus vertientes”. FERRAUDI Eduardo. Arreglos vocales sobre música popular. Ediciones GCC. Buenos Aires. 2005. Prólogo de Néstor Andrenacci. p7

⁵³ La denominación Repertorio Universal, utilizada a menudo en programas de materias de dirección coral y en la jerga del ambiente coral en general, se refiere a la música coral compuesta entre los siglos XVI y la actualidad en Europa principalmente, y en menor grado en otros continentes, buscando así abarcar a la música compuesta en el lenguaje coral propuesto por las grandes escuelas compositivas de Europa, y las réplicas que eso tuvo en todo el mundo.

vocalmente una tarea de traducción sonora de lo individual a lo grupal atravesando estéticas diversas. El canto coral de arreglos de MP plantea un amplio abanico de problemáticas muy interesantes en lo que a performance vocal se refiere ¿Cómo responde un determinado grupo de sujetos cantantes a una apuesta creativa que consiste por ejemplo en cantar con sonido acústico una obra que ha sido concebida para un sonido mediatizado, y ha llegado a los propios arregladores o intérpretes con esas cualidades tímbricas por vía de una grabación? Al ejecutar con voces humanas un discurso musical instrumental, ¿Se juega o no a la imitación de los timbres, articulaciones y texturas características de los instrumentos? ¿Se sigue la tradición performática del género de origen de la obra o se propone algo distinto?⁵⁴

Desde la dirección y la preparación vocal se busca en forma permanente crear una vocalidad colectiva que, inserta en la tradición del sonido del instrumento coro – tal como se lo entiende en el campo de la música culta europea – esté cargada de los matices propios de las músicas populares que se cantan, y dé lugar a la expresión sonora de los sujetos artistas que la ejercen en cada circunstancia.

Todas estas características artísticas en un elenco universitario y vocacional van de la mano, necesariamente, de una dirección musical y gestión institucional muy pendiente del desarrollo humano integral de cada uno de los sujetos que componen el coro, lográndose un estado de cosas en el cual cada cantante sostiene su compromiso grupal y a la vez desarrolla su vida artística como solista vocal o instrumentista, compositor, etc.

Sobre esta base de alto compromiso artístico y humano, el elenco se instaura en la ciudad y en la región como un espacio de construcción so-

⁵⁴ Grupos vocales de las décadas de los 60 y 70 indagaron desde la práctica artística sobre estas ideas, y desde los 80 los arregladores corales de Argentina llevaron a un alto nivel de desarrollo su propuesta, principalmente en la música folklórica, y en algunos casos, acompañando a este desarrollo con la reflexión y un profundo análisis de sus prácticas compositivas e interpretativas. Desde los inicios de su actividad el Coro Nonino trabajó sobre arreglos realizados tanto por referentes argentinos en este tipo de elaboración – hablamos de Camilo Matta, Javier Zentner, Hugo de la Vega, Eduardo Ferraudi, Ricardo Mansilla, entre otros, como de directores y arregladores de la zona, incorporando arreglos propios (de integrantes del coro, y de graduados o estudiantes de la UNVM), y ya desde 2009 llevando adelante espectáculos integrados en su totalidad por arreglos confeccionados especialmente para el Nonino.

cial, generado y sustentado también mediante diversas acciones artístico-educativas dirigidas a la comunidad en general. La labor del CN acerca al ámbito regional modelos que integran patrimonios culturales provenientes de distintos campos estéticos por medio de talleres, encuentros corales con participación de coros locales, regionales y nacionales, conciertos, capacitaciones con profesionales externos, participación y organización en eventos artísticos y/o académicos destacados de la ciudad y de la UNVM.

A continuación ofrecemos una referencia de algunos aspectos clave de la biografía del Coro Nonino, incluyendo detalles acerca de la génesis y mantención de su sonido coral característico, una reflexión referida a la relación entre Dirección Coral y Performance Vocal a cargo de su directora y fundadora, la Mg. Cristina Gallo y una reseña de una performance concreta del CN interpretando un arreglo coral de *Plateado sobre plateado (huellas en el mar)* de Charly García.

I – Biografía

a. El Coro Nonino, anclado en el Instituto de Extensión

El Coro Nonino dependiente del Instituto de Extensión de la Universidad Nacional de Villa María, fue creado el 21 de septiembre de 1998 a través de la Resolución Rectoral 292/1998, por iniciativa de la autora, la docente y directora de coros Mg. Cristina Gallo, junto al Profesor Juan Carlos Ciallella, quien era en ese momento inicial de la actividad académica de la UNVM Coordinador de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular, carrera anclada en el Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas. El nombre que lleva la agrupación alude a la pieza “Nonino”⁵⁵ de Astor Piazzolla. Constituye un homenaje a este autor, cuya obra y trayectoria son una referencia central en la búsqueda de síntesis entre lo culto y lo popular que inspiró en su momento la creación de la carrera.

En sus casi 20 años de actividad musical ininterrumpida, han pasado por el CN más de 200 cantantes cuyas edades oscilan entre los 18 y 50 años. En su mayoría, son estudiantes de diferentes carreras de la UNVM,

⁵⁵ Composición del año 1955, antecedente musical de “Adiós Nonino”.

con un gran predominio de alumnos de la LCMcoMP; participan también graduados y otras personas de la comunidad en general. Para algunos de sus integrantes, formar parte de este coro fue/es su primera experiencia como cantantes, varios de ellos se acercaron con una práctica coral anterior y otros llegaron para profundizar sus conocimientos y estudios musicales; todos comparten el gusto por cantar. Este modo de acercarse a la música parte de un concepto social no elitista, plural, y se plantea como un sistema educativo alternativo, abierto a todos.

Se promueve e impulsa una visión integral del canto coral, que a lo largo de los años se fue concretando a través de la instrumentación de distintos espacios de formación para coreutas dentro del Instituto de Extensión de la UNVM, pasos previos para aquellos interesados en sumarse al CN necesitados de una capacitación. Este concepto termina de consolidarse con la conformación del Taller de Canto Coral en 2015 y creación del Coro de Niños de la UNVM en el mes de agosto de 2016.

El CN es un organismo artístico pero también un espacio educativo y de integración social. En los años transcurridos desde su creación, este elenco ha sido continente social clave para el arraigo de no pocos jóvenes migrantes que han llegado a la ciudad de Villa María desde diversas localidades vecinas, como así también de distintas provincias de Argentina (Santiago del Estero, Chaco, Catamarca, Neuquén, La Pampa, Entre Ríos, San Juan, La Rioja, Santa Fe, además de otras regiones de Córdoba). Esta situación permitió generar importantes proyectos en la vida del coro relacionados a la imbricación de vivencias previas de sus integrantes, no sólo referidas a lo coral, sino también experiencias artísticas de otras índoles. La proveniencia de cantantes de tantos puntos del país, que traen consigo sus propias vivencias culturales, nutre al coro de saberes que construyen un todo diverso y múltiple que se manifiesta en una misma tarea enriquecida: el canto coral.

A la hora de la creación performática, es sumamente estimulante poder escuchar en vivo los distintos acentos regionales en boca de los propios sujetos santiagueños o sanjuaninos, por ejemplo, y aprender cuerpo a cuerpo las inflexiones de la voz hablada que tanto influyen en la configuración rítmica y melódica de un texto cantado.

Como particularidad en cuanto a los integrantes del coro y su musicalidad, desde sus inicios ha habido un alto porcentaje de estudiantes de composición de la UNVM, algunos desarrollan sus estudios de canto en

la misma universidad, muchos realizan su trabajo vocal exclusivamente en el coro, pero todos ellos tienen esta visión de la música popular que les da su paso por la carrera, que redundante en un constante ejercicio crítico sobre la selección de arreglos, la elaboración y la escritura de los mismos, y un desarrollo importante del oído armónico. Por eso desde la dirección artística y la preparación vocal del coro – directora y preparadora – se refieren al Nonino como un “coro de músicos” por sobre un “coro de cantantes”, y esto hace que en el aspecto vocal los integrantes pongan una especial atención al trabajo de preparación vocal interno, confiando en esta idea de construcción del sonido coral en la Música Popular que se propone.

En sintonía con la función socializadora de la actividad, el CN plantea una forma de trabajo que involucra de manera directa a sus integrantes en funciones específicas que significan para ellos ser parte de la toma de decisiones y las responsabilidades que las mismas conllevan. Así, además de su Directora y su Preparadora Vocal, la estructura de este cuerpo artístico está construida en base a un sistema de jefes de cuerda, apoyos de fila, asistente de dirección, subdirector, secretaria y copista; todos ellos becarios⁵⁶ que concursan estos espacios directamente relacionados con la capacitación y las prácticas profesionales.

Entre las funciones de la Subdirección y la Asistencia de Dirección del coro se encuentran las de dirigir algunas de las obras del repertorio de cada año, llevando a cabo el trabajo en las etapas de armado y ensayo detallado de las mismas, guiando al coro en su concepto interpretativo⁵⁷. Este característico modo de funcionar tiene influencias directas en los aportes que el CN hace a la ciudad y a la región en materia de preparación de jóvenes profesionales que realizan sus prácticas en su paso por esta agrupación, cumpliendo así importantes objetivos de política cultural de la Universidad pública. Cabe mencionar que muchos de los cantantes que pasaron por este elenco son actualmente docentes en instituciones de la ciudad y de la región. También han motorizado la creación de coros en sus lugares de origen – incluida la propia ciudad de Villa María – nutriendo la oferta cultural de esas localidades. Tal es el caso, a modo de ejemplo, de los si-

⁵⁶ Las becas para elencos estables de la UNVM fueron creadas en 2005 y poseen una reglamentación propia, variando los beneficios que se otorgan a los becarios según las posibilidades institucionales.

⁵⁷ Tal es el caso del actual Subdirector Federico López Gaviola en la performance reseñada más adelante.

guientes artistas – docentes que se han desempeñado como directores, co-directores, asistentes de dirección o talleristas en las agrupaciones vocales y corales que se nombran a continuación en distintos períodos a partir del año de creación de la UNVM y/o lo hacen actualmente. Todos en diversas localidades de la provincia de Córdoba, con excepción del Taller Coral a cargo de Matías Favier en la provincia de Río Negro.

- Laura Alberti – graduada UNVM: Dirigió: Coro de Niños de Leones, Coro Municipal de Adultos de Pozo del Molle, Coro de la Asociación Civil Familia Piamontesa de Villa María. Asistente de dirección Coro Nonino UNVM.
Actualmente: Coro de Adultos Mayores del PEUAM, Inst. de Extensión UNVM. Grupo Vocal Yacumenza.
- Daniela Benvenuto – graduada UNVM. Dirigió: CoroNados, Iglesia Evangélica de Justiniano Posse. Codirigió Cantano i bambini, Justiniano Posse. Año 2015. Asistente de dirección Coro Nonino UNVM.
Actualmente: Coro Municipal Aire Joven de Justiniano Posse.
- Marianela Bordese - graduada UNVM.
Dirigió: Coro de Niños Municipal de Gral. Deheza, Coro Municipal Juvenil de Gral. Deheza, Coro de Niños de Ucha, Coro de Niños de la Escuela Martín Güemes, Gral Deheza, Coro de niños de la Escuela San Martín de Gral Deheza, Coro de la Fundación “Lo mejor de mí” de Villa María. Taller de Canto Coral del Hospital de día, Municipalidad de Villa María. Coro de Adultos Mayores del PEUAM, Inst. de Extensión UNVM.
Actualmente: Coro Polifónico Municipal de Bell Ville y Coro de Niños Municipal de Bell Ville.
- Facundo Cretton - graduado UNVM. Dirigió: Coro Juvenil Arte Nuevo y Ensamble de Niños y Jóvenes del Instituto Arte Nuevo, Río Tercero. Asistente de Dirección Coro Nonino UNVM.
Actualmente: Coro Municipal de Almafuerte.
- Julieta Dellarole - estudiante UNVM. Actualmente: Codirige el Taller de Canto Coral del Inst. de Extensión UNVM. Asistente de Dirección del Coro Nonino UNVM.

- Matías Favier - estudiante UNVM. Actualmente: Tallerista de la Fundación Música Viva - CDI Kumén Ruca - Escuela n° 310 - Bariloche – Río Negro.
- Miriam Ferreyra – graduada UNVM. Dirigió: Coral Voces y Coordinadora del Taller de Canto Coral del P.E.U.A.M – Instituto de Extensión UNVM. Coro Municipal de Niños y Jóvenes de James Craik. Asistente de Dirección del Coro Municipal de Adultos Villa María. Asistente de Dirección en el Coro Municipal de Adultos de La Playosa.
- Florencia Frete - graduada UNVM. Coordinó: Taller Musical Capilla de Remedios - Capilla de Remedios.
- Rocío Heredia. estudiante UNVM. Dir. Coro de Niños de la Municipalidad de Monte Leña.
- Federico López Gaviola - estudiante UNVM. Actualmente: Codirige Taller de Canto Coral del Inst. de Extensión UNVM. Subdirector del Coro Nonino UNVM.
- Lisette Luján - estudiante UNVM. Actualmente: Asistente de Dirección Coro Aire Joven de la Municipalidad de Justiniano Posse.
- Julieta Ocampo. graduada UNVM. Actualmente: Coro de la Asociación Familia Piemontesa - Villa María
- Ivana Perren - graduada UNVM. Dirigió: Coro del Colegio de Abogados de Villa María. Coro de la Iglesia Evangélica. Actualmente: Coro de Niños de la Escuela Normal “Víctor Mercante” – Villa María. Coro de Niños de la UNVM.
- Fernanda Quintás - graduada UNVM. Dirigió: Coro de Niños de la Sociedad Educativa Argentina de Villa María. Asistente Coro de Niños de la Escuela Normal “Victor Mercante” – Villa María. Actualmente: Preparadora vocal del Coro Nonino y del Coro de Niños de la UNVM.
- Ariel Rodríguez Garcés – graduado UNVM. Fue Asistente en el Coro de Niños de la Escuela Normal “Victor Mercante” – Villa María
- David Rodríguez Garcés. Graduado UNVM. Asistente de Di-

rección del Coro de Niños de la Escuela Normal Víctor Mercante.

- Marcelo Suárez - graduado UNVM. Actualmente: Banda Infanto-Juvenil Municipal: “Agrupación Filo Musical Félix Frutos” de la Municipalidad de General Deheza.
- Rubén Terreno – ex estudiante UNVM. Dirigió: Coro del Colegio de Abogados de Villa María. Coro Municipal de La Laguna. Coro Municipal de Arroyo Cabral. Coro del Conservatorio Superior de Música Felipe Boero - Villa María.
- Federico Utge - estudiante UNVM. Coordina: Taller Musical Capilla de Remedios - Capilla de Remedios.

b. El Coro Nonino y la producción artística: diversidad de estéticas y trabajo en red con otros colectivos

Desde sus primeros años de funcionamiento, el CN se asocia a otras agrupaciones de la ciudad, de localidades vecinas y de grandes centros urbanos y artísticos para abordar repertorios específicos de música llamada clásica, culta o académica⁵⁸. Con ello, se genera un intercambio de saberes musicales que enriquece el horizonte estético de los coreutas, además de acercar propuestas de gran calidad interpretativa al público villamariense. Se destacan los siguientes conciertos:

- **1999:** “Nocturnos de Mozart” (Junto a la Orquesta de Cuerdas de Collegium - Museo Cripta Jesuítica del Noviciado Viejo - Córdoba)
- **2003:** Ciclo “Cantatas de Bach” (junto al Ensamble Barroco Córdoba dirigido por Nina Diehl - Organizado por la Fundación cultural “Dr. Antonio Sobral” - Iglesia Catedral de Villa María)
- **2010:** Concierto “9ª Sinfonía Beethoven” (Junto al Ensamble Lírico Orquestal dirigido por el Maestro Gustavo Codina - Tea-

⁵⁸ Se identifica así a la música de transmisión escrita que históricamente fue considerada “apta” para el estudio sistematizado. Es la que desemboca y se continúa en la Escuela de Viena y generalmente se la relaciona con los períodos históricos (Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Impresionismo y Siglo XX con sus corrientes).

tro Giuseppe Verdi - Villa María)

- **2011:** Reedición Concierto “9ª Sinfonía Beethoven” (Junto al Ensemble Lírico Orquestal dirigido por el Maestro Gustavo Cordina - Auditorio de Belgrano - Ciudad Autónoma de Buenos Aires)
- **2013:** “Miserere mei Deus” de Gregorio Allegri. Junto a “Los figurantes”, de la ciudad de Córdoba, dirigido por José Gustavo Espada. Concierto en el Hall de la Biblioteca y Mediateca Municipal Mariano Moreno de Villa María.

Siguiendo esta misma línea de trabajo colectivo, además de interpretar obras del repertorio tradicional ya consagrado para coros, tanto popular como culto, el CN abrió sus puertas al estreno de nuevos repertorios, cantando arreglos y composiciones de músicos villamarienses (como es el caso de “Una flor en la vereda”, con música de Alberto Bacci) y también de alumnos de la LCMcoMP de la UNVM⁵⁹. Muchas de las obras compuestas y arregladas para esta agrupación fueron incluidas en los distintos espectáculos integrales producidos por el CN, en los cuales también se contó con la participación de otros artistas destacados de la ciudad de Villa María y de localidades vecinas.⁶⁰ Han sido de gran relevancia los siguientes espectáculos:

- **Año 2001:** “Nueva Botica del Tango”. Con la participación del bailarín Prof. José Maldonado, el cantante solista Luciano Soria, y las asesoras escénicas Claudia Moretti y María Cristina Soave. Teatro Giuseppe Verdi.
- **Año 2003:** “Sambando. Música y tradiciones del Brasil”. Con la participación de una comparsa de Villa Nueva, los docentes de la UNVM Raúl Soria y César Elmo como músicos, el cuarteto vocal “Postales de Brasil”, elencos de la UNVM, y la asesoría de la bailarina y docente Ailín Lugo. Auditorio Dr. Antonio Sobral.
- **Año 2004:** “Corazonando”, junto al coro de la Escuela de Len-

⁵⁹ Tal es el caso de numerosos arreglos compuestos en el marco de las actividades del EC optativo de Profundización Dirección Coral de la LCMcoMP. Al respecto, ver el trabajo del Mtro José Gustavo Espada en este mismo volumen, capítulo 2.

⁶⁰ Información obtenida del archivo del Coro Nonino.

guas de la U.N.C. y el cantautor Mario Díaz. Auditorio del Rectorado de la U.N.V.M.

- **Año 2007:** “Canciones del descubrimiento” composiciones y arreglos de Camilo Matta (La Rioja). Solistas e instrumentistas invitados, entre ellos el compositor. Teatro Verdi de Villa María.
- **Año 2008:** “El Rejunte: Músicas del Río de la Plata”. Auditorio del Rectorado de la U.N.V.M.
- **Años 2009 y 2010:** “Nonirock”. Arreglos originales sobre canciones de rock nacional hechos por alumnos de la UNVM, en su mayoría cantantes del CN. Auditorio del Rectorado de la UNVM, Instituto Nacional de Música (Ciudad Autónoma de Buenos Aires).
- **Año 2011:** “Corococó”. Humor coral - Composiciones originales de Gonzalo Villalba (Mendoza), trabajo escénico a cargo de Maida Andrenacci (Buenos Aires). Auditorio del Rectorado de la UNVM.
- **Año 2012:** “Nonino en 3D”. Humor coral - Guión e ideas originales de coreutas del CN. Auditorio del Rectorado de la UNVM.
- **Año 2013:** “Fiesta de 15” - concierto celebración de los 15 años del CN para el cual se convocó a ex cantantes. Hall de la Biblioteca y Mediateca Municipal Mariano Moreno.
- **Año 2015:** “20 años de la UNVM” - intervenciones en espacios públicos de la ciudad.
- **Año 2016:** “Para estar acá: Músicas que nos traen de vuelta” - creación colectiva del CN que cuenta con arreglos originales de alumnos y egresados de la UNVM. Funciones en el Centro Cultural Leonardo Favio y en el Auditorio del Campus de la UNVM.
- **Año 2017:** “Gracias Charly” en homenaje a Charly García, con arreglos para coro, solistas, piano y cuerdas realizados para el CN por graduados y alumnos de la UNVM, y “Villa María se hace canción (con motivo de los 150 años de la ciudad de Villa María) con arreglos para conjunto instrumental, Coro Nonino y Coro de Niños UNVM.

Además de estos espectáculos, el Nonino organiza encuentros corales de diversa magnitud y convocatoria, algunos con coros dirigidos por integrantes de la agrupación, otros de alcance regional, o como intercambio de experiencias con coros de otras localidades o provincias. En 2016 se llevó a cabo el I Encuentro de Coros Universitarios, en el que participaron agrupaciones corales de universidades nacionales, con talleres, intercambio de directores y conciertos, y con el objetivo de ofrecer este espacio de manera bianual. Cada 22 de noviembre, desde 2015, las agrupaciones corales de la UNVM se reúnen para celebrar el día de la música, en conciertos denominados “La UNVM Canta”.

El CN es también un importante agente de divulgación de la cultura de Villa María. A lo largo de su trayectoria, este elenco ha sido embajador de la ciudad y de la UNVM, presentándose en diferentes festivales, encuentros, concursos y certámenes nacionales e internacionales; consolidándose artísticamente y posicionando al arte villamariense dentro del ámbito coral latinoamericano. Se destaca su participación en los siguientes eventos:⁶¹

- **Año 2004:** “II Venado Coral” Certamen Coral de Música Popular - Venado Tuerto - Santa Fe.
- **Año 2005:** “III Venado Coral” Certamen Coral de Música Popular - Venado Tuerto - Santa Fe. El CN obtuvo el Segundo Premio”
- **Año 2006:** “V Concurso Coral: Música Folclórica y Popular Sudamericana (dedicado al Mtro. Astor Piazzolla)” AAMCANT. La Plata - Bs. As. (obteniendo Medalla Plateada)
- **Año 2006:** “VIII Encuentro Internacional de Coros - Cantapueblo” Mendoza - Mendoza.
- **Año 2007:** “XVI Encontro Internacional” y “XXI Nacional de Corais de Cabo Frio” - Cabo Frio - Brasil.
- **Año 2008:** “Madryn Canto 2008 - XIII Edición” - Puerto Madryn - Chubut.
- **Año 2010:** UNIART Buenos Aires.
- **Año 2011:** “Universitario de Coros”. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe.

⁶¹ Ibídem.

- **Año 2013:** Conciertos Corales de Invierno -Santiago del Estero.
- **Año 2014:** “XI Venado Coral” Certamen Coral de Música Popular - Venado Tuerto - Santa Fe (obteniendo el 2do puesto)”
- **Año 2014:** Encuentro Universitario de Coros – Organizado por el Coro de la UNRC – Río Cuarto – Provincia de Córdoba
- **Año 2014:** “12° FIC - Festival Internacional de Corais” Minas Gerais - Brasil (Participación como representantes de Argentina)
- **Año 2015:** Conciertos Corales en Tilcara, San Salvador de Jujuy – Jujuy – Argentina.
- **Año 2017:** Concierto en Mendoza. Invitados por el Coro de Jóvenes de la UNCuyo.

c. **El Coro Nonino y la educación: producción de conocimiento y capacitaciones abiertas a la comunidad**

El CN ha fomentado y valorado las producciones generadas en la ciudad, dando a conocer el potencial local y acompañando a la Universidad como institución productora de conocimiento. Todo esto ha permitido a la agrupación mantenerse en continua actividad, es decir en pleno desarrollo y en constante ejercicio intelectual y artístico, característica también de lo universitario. En este sentido, cabe destacar que la actividad del CN aportó al desarrollo de trabajos de investigación referidos a la práctica musical. Entre 2012 y 2015, algunos de los integrantes del coro participaron de los proyectos denominados “Reformulación transdisciplinaria del efecto de distanciamiento en la ‘Ópera de tres centavos’ de Bertolt Brecht y Kurt Weill”; y “Entre lo corpóreo y lo digital. Una lectura híbrida de ‘La ópera de tres centavos’ de Bertolt Brecht y Kurt Weill”. Ambos equipos integrados por docentes, egresados y estudiantes de la UNVM de diversas carreras que trabajaron desde lo audiovisual, el teatro y la danza. La agrupación también participó musicalmente en los conciertos de defensa de Trabajos Finales de Grado, y en sus respectivas grabaciones, para los graduados de la LCMcoMP Hernán Guterman, Cristian Yufra y Julieta Ocampo.

Institucionalmente, el Nonino es convocado habitualmente para participar en inauguraciones o cierres de actividades académicas tales como Simposios, Jornadas, Congresos, además de participar regularmente en los Actos de Colación de Grados. Recientemente, el 28 de enero de este año, se presentó en el Festival Costa Explota, evento co-organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Villa María y UNVM en Comunidad, Programa de actividades que lleva adelante el Rectorado de la Universidad, con el fin de fortalecer sus vínculos con la comunidad, en un trabajo conjunto y colaborativo con la entidad municipal.

Otro de los aportes que hace la agrupación a su entorno es contribuir al crecimiento del canto coral como actividad cultural, a su vez en constante relación con las necesidades, demandas y actividades existentes en la comunidad. En una continua búsqueda de perfeccionamiento y formación musical, el CN ha promovido la visita de importantes y reconocidos Maestros y Directores de Coro⁶², entre ellos: Néstor E. Andrenacci (Bahía Blanca - Buenos Aires); Camilo E. Matta (La Rioja); Hugo de la Vega (Córdoba); Eduardo Ferraudi (Buenos Aires); Gonzalo Villalba (Mendoza); y Esteban Conde Ferreyra (Córdoba). Con ellos se llevaron adelante jornadas de formación para directores de la ciudad y de la zona, como así también conciertos especiales en donde los cantantes del elenco fueron conducidos por estos grandes referentes de la música coral del país.

Sumado a lo ya expuesto, el CN ha realizado aportes en lo que respecta a la producción de bienes culturales, a saber:

- **CDs:** “Cantando Tierra Adentro” Editorial Universitaria de Villa María, EDUVIM. Año 2011. “Nonirock”, grabado en el Auditorio de la Mediateca Municipal en 2010, inédito.
- **DVDs:** “Uniart”; “Concierto con Hugo de la Vega”; “Uniart Roma”; y “Acto Inaugural Consejo Interuniversitario Nacional”. Todos editados por el Centro de Producciones Audiovisuales de la UNVM (CEPAM).
- Participación en CD del III Encuentro de Coros de Niños – Biblioteca Municipal y Popular Mariano Moreno – Municipalidad de Villa María.

⁶² *Ibídem*

- **Partituras:** “Adolorido”, arreglo de Fernanda Quintás publicado por GCC, editorial especializada en obras corales, en el año 2005.
- **Producciones audiovisuales on-line:** en su canal de youtube, están anclados videos de producciones realizadas entre 2014 y 2017, algunas de ellas de manera profesional a cargo de productoras de la ciudad y otras a modo documental o referencial. Ver <https://www.youtube.com/channel/UCcFVYAT9KzDLu-hHA23hI2sg>

Teniendo en cuenta el despliegue de actividades y producciones del CN hasta aquí expuestas, podemos dimensionarlo como ente generador de acciones culturales que impactan directamente en la ciudad y en la región, enriqueciendo el patrimonio cultural y aportando al desarrollo integral de la comunidad a partir de la actualización de las propias potencialidades.

d. La preparación vocal y el sonido coral característico del Nonino

El sonido vocal grupal que puede denominarse “coral” - teniendo en cuenta la raigambre estética del término⁶³, impregnado de los matices característicos de las diversas músicas populares que el CN interpreta, es un saber performático que fue construido a lo largo de un proceso de años en forma colectiva bajo la dirección de la Mtra. Gallo, con especial participación de la Preparadora Vocal Lic. Fernanda Quintás⁶⁴.

Integrante del CN en la cuerda de sopranos desde sus inicios y durante 10 años, Fernanda Quintás se incorpora en 2008 al equipo de trabajo como Preparadora Vocal, desarrollando junto a la Directora del grupo un concepto particular de sonido coral para la Música Popular.

En cuanto saber performático, la efectividad y vitalidad de este concepto requiere una actividad intelectual, corporal y expresiva que tiene los

⁶³ Esta raigambre estética corresponde a la tradición europea, a la música comúnmente llamada “clásica” o “cultura”.

⁶⁴ Fernanda Quintás, cantante, compositora y docente, desarrolla una intensa actividad como solista e integrante de grupos vocales. Graduada de la Licenciatura en Composición de la UNVM, y actualmente docente suplente de los espacios curriculares Instrumento Canto I a IV.

alcances de una poética, va desde la reflexión sobre las prácticas de canto de distintos géneros y sus desafíos al hacerlo con cuerdas de un coro, hasta la creación continua de ejercicios, en fin, el desarrollo de una estrategia de trabajo que permita a los integrantes accionar con sus cuerpos y sus voces sobre estas ideas, llegando a la maduración colectiva de un sonido artísticamente satisfactorio para cada producción.

El trabajo de preparación vocal del CN es continuo, la presencia y escucha atenta de la Preparadora están disponibles en todo momento. Su tarea incluye la participación en las pruebas de voces para el ingreso al coro de diferentes aspirantes en los meses de febrero y marzo, el desarrollo de un espacio propio de la preparación corporal y vocal en los primeros 20 o 30 minutos del trabajo de cada ensayo, la observación y el seguimiento de cada cantante y de cada cuerda en la aplicación de la técnica que se realiza sobre las obras, el trabajo de vocalización con todo el grupo o por cuerdas o pares de cuerdas, o con cantantes solistas, o con quienes plantean dificultades para solucionar problemas técnicos con cualquier pasaje musical, la participación activa en un trabajo concentrado del grupo que cada año realiza un Taller Vocal intensivo durante 2 o 3 días consecutivos, y el aporte en los ensayos, permaneciendo en ellos desde el principio hasta el final.

Si bien la conformación del coro varía año a año, el trabajo vocal y musical con este equipo de Directora y Preparadora Vocal sosteniendo y puliendo un concepto musical y de sonido coral durante dos décadas determina una identidad sonora característica del grupo, que se conserva en líneas generales a pesar del recambio de cantantes.

II - Dirección Coral y Performance Vocal

En el contexto antedicho, de una agrupación coral tremendamente dinámica, realizando a la vez una infinidad de tareas administrativas y de gestión institucional y participando activamente de la vida social y afectiva del grupo, desarrolla su acción artística la Directora del Coro.

Se hacen presentes en cada ensayo y actuación los saberes performativos de su *metier* dando cuerpo a las convicciones filosóficas, éticas y estéticas que fueron y son punto de partida para una interrogación cons-

tante. En este caso, ¿Cuál es el rol del Director en la Performance Vocal del coro? ¿Puede considerarse su acción corporal parte de la Performance Vocal? Ofrecemos a continuación una reflexión al respecto elaborada por la propia Directora a partir de su experiencia y en diálogo con destacados colegas.

La Dirección consiste en manifestar la obra musical a través de un conjunto de gestos y expresiones corporales que tienen como principales metas el aporte al cantante en sus cuestiones vocales, la coherencia entre la música que se quiere interpretar y la géstica, la economía de gestos, la claridad y precisión para comunicar lo que se pretende lograr, tanto en aspectos musicales específicos, como dinámica y articulación, como en lo expresivo. Acerca de lo gestual que incluye a todo el cuerpo, manifiesta el Maestro Alberto Grau:

La fórmula última que tiene un director para comunicarse con el público y con su coro u orquesta, es a través de la expresión corporal. Esta manera de emocionar y conectarse espiritualmente a una agrupación para lograr resultados superiores tiene dos fuentes que se tejen entre sí:

- La primera es técnica, y precisa de mucha práctica para buscar acercarse a la perfección (figura de medida, *legato*, *staccato*, *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*, etc)
- La segunda, más difícil y profunda, tiene que ver con la energía interna con la cual el conductor obtendrá un contacto intenso y profundo con su grupo. Mediante ella el director podrá lograr que a través de cada fragmento musical interpretado se evidencie más el mensaje que la música albergue.

En realidad, estas dos peculiaridades deben entrelazarse en una sola. Energía interna y técnica apropiada deben fundirse para lograr el mejor resultado interpretativo.⁶⁵

Está claro que hay una performance musical del director pero, me pregunto si no es más que eso, constituyéndose además en parte de la Performance Vocal del coro ya que, con su géstica y su expresión corporal, sin

⁶⁵ GRAU, Alberto. Dirección coral. La forja del director. Caracas. GGM Editores. 2005. pp 147,148.

dudas adrede, participa efectivamente del resultado sonoro, aún con sus silencios, y sin dudas con su energía.

Y es precisamente la idea del director en tanto sujeto que propone a través de su mensaje corporal una forma de ser de la música, la que sustenta la posibilidad cierta de que él mismo pueda pensarse como parte de la Performance Vocal. Dice al respecto el Maestro TJ Harper:

Considero que el director canta de varias maneras, canta con el gesto, canta con el lenguaje corporal, con las expresiones faciales, mirando a los cantantes a los ojos y estableciendo esa maravillosa conexión mientras cantan. Pareciera que todos trabajan de manera conjunta, en compañerismo, pero la meta principal es empoderar a los cantantes para que sean capaces de tener control en la actuación, con confianza y éxito. Entonces, de esta manera, en el momento de la actuación el director no trabaja tanto. En ese momento, el trabajo ya debería estar realizado y el cantante debería estar capacitado para eso, por lo tanto el director en ese momento puede verdaderamente cantar y bailar junto al coro. Y sólo utiliza el gesto cuando es necesario, no porque está nervioso y quiere asegurarse de que todo salga bien. Considero que si uno trabaja duro en la actuación, es porque algo no se trabajó bien en el ensayo. Entonces, cuando eso sucede, el director no puede cantar junto al coro porque está preocupado. Pero si el director ha sido capaz de organizar los ensayos y empoderar a los cantantes para el éxito, el momento de la performance debería ser una celebración.⁶⁶

⁶⁶ Entrevista efectuada a T.J. Harper por Cristina Gallo, el 16 de agosto de 2016. Se resolvió entrevistar a destacados directores en ámbito internacional en ocasión de realizarse el Concurso San Juan Coral, en agosto del año 2016, en la ciudad de San Juan. En la ocasión, se realizaron entrevistas semi-estructuradas a los directores Marcia Hentschel (Brasil), Naomi Faran (Israel), T.J. Harper (EEUU), Javi Busto (España) y Lourdes Sánchez (Venezuela). Las traducciones fueron realizadas por Florencia Frete desde el inglés (integrante del equipo de investigación) y Cristina Gallo desde el portugués.

La pregunta es, de alguna manera, ¿el director “canta” con el coro? Y nos dice Lourdes Sánchez, directora del Coro Nacional de Jóvenes Simón Bolívar, de El Sistema, Venezuela:

Sí, yo a veces lo hago. Pero creo que canto con las manos también, porque ese es el medio de la energía, del dibujo, de la música, del discurso sonoro. Yo lo que hago simplemente es conducirlo para que estemos juntos, eso es lo que uno hace, llevar adelante esa magia sonora, ese peso sonoro que tienen ellos.⁶⁷

Entonces, el aspecto técnico del gesto, más la energía interna, de la que nos habla Alberto Grau, deben ser perfectos ¿de qué modo? En el gesto que produce el director, hay una energía propuesta, que contiene el peso de la música, la densidad del texto, cuestiones sobre las que el director ya ha decidido previamente, pero que a partir del momento en que inicia la performance vocal se van construyendo, en tanto el coro produce la música, y el director, ahora oyente, escucha y siente el sonido producido y en base a lo que escucha toma nuevas decisiones acerca de lo que viene, el sonido siguiente, o la frase siguiente, porque debe sostener la energía, o aumentarla o disminuir una tensión y entonces es parte de la performance vocal, recibe sonido y vuelve a pedirlo cada vez, en esta construcción conjunta y dinámica. Se trata entonces de una dirección altamente perceptiva, sensible y dispuesta al desafío continuo de la performance del conjunto de cantantes. El trabajo performático del CN, coro y director, procuran ser esa simbiosis, en la que el director propone y trabaja desde su gestualidad, desde su expresión corporal, para producir juntos esa sonoridad, que aún efímera, se ha pensado con conceptos definidos de la obra y del sonido coral.

⁶⁷ Entrevista a la Mtra. Lourdes Sánchez por Florencia Frete, el 18 de agosto de 2016, durante la realización de la serie de conferencias acerca de El sistema de Coros de Venezuela, que dictara en Córdoba y Villa María como parte de las actividades de extensión del Certamen San Juan Coral.

III - Arreglo, Cuerpo y Performance Vocal: El Coro Nonino de la UNVM en la grabación de *Plateado sobre plateado (Huellas en el mar)*

Se ofrece aquí una reseña de una performance concreta del Coro Nonino realizada en base al modelo de análisis de agentes y campos performativos⁶⁸ propuesto por Richard Schechner. Con el fin de ilustrar un aspecto central de la vida del organismo y en línea con lo desarrollado en el capítulo II, la performance considerada consiste en la interpretación del arreglo de *Plateado sobre plateado (Huellas en el mar)* de Charly García elaborado especialmente para el CN por Julieta Dellarole, estudiante de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM y Asistente de Dirección del elenco. Un arreglo coral de Música Popular creado en el marco de las actividades académicas y artísticas del CN y de la UNVM, que es además muy representativo de las problemáticas de performance vocal que el elenco resuelve cotidianamente por tratarse de una pieza de rock nacional, género cuya tradición vocal suele estar en las antípodas de lo que se denomina, también tradicionalmente, sonido “coral”.

Se ofrecen aquí datos generales de la performance, una referencia al texto⁶⁹ y testimonios de los agentes productores (arregladora y preparado-

⁶⁸ Uno de los modelos de análisis performativo que propone Richard Schechner plantea considerar una performance como interacción de cuatro grupos de agentes: los creadores (*sourcers*), autores, compositores, coreógrafos, dramaturgos etc; los productores (*producers*) directores de escena, diseñadores, técnicos, todos aquellos que determinan de antemano aspectos de la performance pero no participan de ella en tiempo real; los intérpretes (*performers*) cantantes, actores, bailarines, directores musicales, todos los que realizan materialmente la performance en tiempo real y público (*partakers*). SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An introduction*. New York. Routledge. 2002.

⁶⁹ Cuando el objeto de análisis es una performance artística tradicional, como en nuestro caso, se requiere una consideración del texto que funciona como fuente y anclaje material de la performance. “En sus significados más tempranos y más activos, un texto es el producto de la unión habilidosa de diferentes materiales para hacer una cosa unida, entera, flexible y fuerte. Aquellos que hacen textos son a la vez artistas y artesanos. De hecho, en su uso primitivo hay escasa distinción entre arte y artesanía. Aunque hoy texto implica escritura, los significados más tempranos continúan operando subtextualmente, como si fuera detrás de la escena. Los textos son sintéticos, contruidos, ensamblados, inventados: espacios de interpretación

ra vocal) e intérpretes (director y cantantes).

a. Qué, Cuándo, Dónde, Quiénes

La performance de *Plateado sobre plateado (Huellas en el mar)* de Charly García en arreglo de J. Dellarole fue realizada el domingo 4 de diciembre de 2016 entre las 10 y las 14hs en la sede de Patrimonio Histórico de la ciudad de Villa María como parte de una sesión de grabación⁷⁰ destinada al registro y difusión de la música interpretada durante el año en el marco del proyecto “Para estar acá. Músicas que nos traen de vuelta”, espectáculo con guión, escenografía, imágenes de creación colectiva a cargo del coro, estrenado en el Teatro del Pueblo del Centro Cultural Comunitario de VM en el mes de junio. La dirección estuvo a cargo de Federico López Gaviola, Subdirector del Coro, quien ya venía dirigiendo esta pieza en ensayos y actuaciones previas. El CN estuvo integrado en esa oportunidad por 7 sopranos, 7 contraltos, 7 tenores y 6 bajos.

La presente reseña está referida al momento de la grabación y no al producto audiovisual resultante. No obstante, el lector interesado puede tener una noción del universo sonoro al que se hace referencia observando ese producto en el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=W6iL8cO53Kc>. La grabación y edición del registro estuvieron a cargo de Matías Trento, estudiante avanzado de la LCMcoMP.⁷¹

b. Acerca del texto I: la canción original

Plateado sobre Plateado (Huellas en el mar) de Charly García es una obra de rock nacional grabada en el álbum *Clics Modernos*, presentado al público en 1983, cuyo orgánico se compone de guitarra eléctrica, bajo, batería, sintetizador y voz masculina. Dicha obra también fue grabada en el disco *Alta fidelidad* (1997) versión en la cual participa como cantante

y desacuerdos, no cánones fijos. [...] Entendidos performáticamente, los textos son sistemas de signos y/o símbolos transformables y flexibles. Cada texto invita a ser rehecho en nuevos textos. Este ha probado ser el caso especialmente de textos utilizados en o como performances.” Ibídem p 227. (traducción de Manuela Reyes)

⁷⁰ También se grabó “El necio”, canción de Silvio Rodríguez, en arreglo elaborado por el subdirector del coro Federico López Gaviola.

⁷¹ Publicado el 7 de junio de 2017 en el canal de youtube del CN.

Mercedes Sosa. Partiendo principalmente de estas dos versiones de referencia se realizó el arreglo coral.

El texto de la obra aborda la temática del exilio. Por medio de profundas metáforas, Charly García cuestiona esta realidad que construyó identidades en muchos países latinoamericanos.

Vi la luna chorreando sin parar
Su luz de catedral y un barco viejo
Cruzando el mar de Sudamérica a Europa
Sobre un espejo lleno de sal

Aeroplanos cortando el celofán
De un cielo tropical
Abriendo surcos va
Para llevar hacia el exilio da vuelta
A los que ya no aguantaron más

Huellas en el mar
Sangre en nuestro hogar
Por qué tenemos que ir
Tan lejos para estar acá
Para estar acá

Nos quedamos por tener fe
Nos fuimos por amar
Ganamos algo y algo se fue
Algunos hijos son padres
Y algunas huellas ya son la piel

Huellas en el mar
Sangre en nuestro hogar
Porque tenemos que ir
Tan lejos para estar acá
Para estar acá

c. Acerca del texto II: circunstancias artísticas de realización del arreglo

El arreglo de *Plateado*... fue elaborado en el año 2016 específicamente para el espectáculo del CN denominado “Para estar acá: Músicas que nos traen de vuelta”. Enmarcada en una búsqueda colectiva del CN, la elección de esta obra tiene que ver con el concepto general que se abordó en el espectáculo, que ponía foco en la identidad latinoamericana, cuestión que interroga y atraviesa la vida del colectivo. Este espectáculo se construyó como intento de pensar y cuestionar la propia latinoamericanidad mediante canciones, poesías, imágenes, danzas.

d. Productores I: El arreglo en palabras de su creadora

Uno de los objetivos de la realización de arreglos durante el cursado de la carrera⁷² es que los arregladores aprendamos a trabajar teniendo en cuenta las características específicas del coro al que le vamos a escribir, tales como tesituras, ámbito de las voces y exigencias técnicas vocales de los cantantes para que sus trabajos sean realizables, y a la vez útiles a la hora de permitir a los integrantes de un grupo expresarse musicalmente y crecer en sus capacidades artísticas. Por eso se enfatiza la comprensión de los elementos que los arreglos abordan, marcando una línea de crecimiento musical de los grupos corales.

Para la elaboración de *Plateado*... se tomó como punto de partida la necesidad de enfatizar las potencialidades sonoras del instrumento sin dejar de lado las características propias del género. En este sentido se puede observar en el arreglo⁷³ cómo convergen peculiaridades del lenguaje del rock con la aplicación de técnicas compositivas provenientes de otros géneros como lo son el uso de diferentes texturas - el contrapunto, la melodía acompañada - y por otro lado, el registro de las voces utilizado que es más amplio que el registro de la voz solista en el rock. Como resultado se puede ver de qué manera se busca la resignificación de la obra mediante la transferencia a un orgánico muy diferente del original. El hecho de que la arregladora sea simultáneamente integrante del coro es una gran ventaja, brinda un conocimiento más

⁷² El capítulo II se refiere extensamente al trabajo que se realiza en los Espacios Curriculares de la LCMcoMP dedicados a la música coral.

⁷³ Ver partitura en apéndice al final del capítulo.

profundo sobre características tales como tesituras, ámbitos de comodidad, cantidad de cantantes, color sonoro, entre otras.

La idea central del espectáculo para el cual fue creado - pensar y cuestionar nuestra propia latinoamericanidad - se convirtió en un pilar fundamental al momento de la elaboración del arreglo ya que estuvo muy presente la necesidad de resaltar el contenido poético de la canción utilizando las potencialidades del instrumento coro, y no de cualquier coro sino específicamente del CN (Esto no limita la posibilidad de que pueda ser interpretado por cualquier coro, sino más bien con esto se hace referencia a que en la elaboración del arreglo se pensó al CN y cada uno de sus cantantes para explotar al máximo las potencialidades).

Al tener en cuenta las características específicas del CN y a la vez lo conceptual del espectáculo, se fueron tomando decisiones tanto en lo textural y las dificultades técnico vocales como en los clímax dinámicos y momentos expresivos a destacar, que contribuyeran a resaltar el texto. Por ejemplo, la homorritmia del compás 1 al compás 4 donde las cuatro voces dicen el mismo texto mientras que al final de compás 4 el tenor queda solo (“... *chorreando sin...*”) a lo que en el compás 5 se suma el resto de las voces, generando una especie de eco, efecto que está en la obra original. El uso de la homorritmia de compás 29 a compás 33 en contraste con la melodía como melodía acompañada de compás 34 al 39 fue adrede buscando generar contraste. La elección de la onomatopeya *tm* de bajos y barítonos con los *oh* de tenor y contralto (35-36), y luego de soprano y contralto (37-38) fue con la intención de ponerle más peso desde lo rítmico. Allí por primera vez en la obra se usa el característico acento del rock en los tiempos 1 y 4, adrede en este momento donde Charly dice “*para llevar hacia el exilio la vuelta / a los que ya no aguantaron más*”, frase donde la intencionalidad del texto queda explícita. La elección de poner la melodía de 34 a 36 en soprano y de 37 a 39 en tenor tiene que ver con aprovechar los extremos de los registros usados en este arreglo, para enfatizar este texto. En el caso del estribillo (compases 41 - 54 y 77 - 89) se utilizó contrapunto, ya que el recurso de la imitación permitió destacar el texto “*Huellas en el mar/sangre en nuestro hogar... /... para estar acá*” (compases 41-47 / 51-53 la primera vez, y 77-83 / 87-89 la segunda vez) mientras que en los compases 48-50 y 84-87 se utiliza homorritmia para enfatizar la pregunta “*¿Por qué tenemos que ir tan lejos para estar acá?*”. Por último, otro recurso empleado para destacar el contenido del texto es el unísono del compás 64 “*...nos fuimos por*” abriéndose para formar el acorde

de Gb en compás 65 donde el texto dice "...amar...".

Otra decisión que involucra la necesidad de lo expresivo del texto, ya más relacionada con lo interpretativo del arreglo, es la elección de un tempo un poco más lento que la obra original que permitiera una dicción más clara en una performance vocal grupal y una profundidad en la expresión del texto. En el tema cantado por Charly el tempo es de negra = 135, y el arreglo propone negra = 100.

Respecto a las características propias del CN, podemos observar lo siguiente: En cuanto a las tesituras de las voces, se ha priorizado el uso de aquellas donde las cuerdas del CN muestran sus fortalezas. En general es un coro que utiliza tesituras no muy extremas debido al repertorio que aborda (Música Popular) donde la mayoría de las veces, sobre todo por cuestiones estilísticas, se explotan los registros medios de cada voz.⁷⁴

Las características de cada cuerda del CN que se presentan en este apartado corresponden a la constitución del grupo que cantó durante el año 2016. En el caso de la voz de soprano el registro utilizado en el arreglo abarca desde el fa4 (sop2)/ la (sop1) hasta el re5, en este registro la cuerda de sopranos del CN tiene un mayor rendimiento ya que allí encuentra una afinación más precisa y un empaste más prolijo generando el color sonoro que la caracteriza. En el caso de la contralto se utiliza desde el solb3 al sib4, aunque donde está más tiempo es entre sib3 y sib4 ya que muchas de las cantantes que integran esta cuerda son mezzosopranos, cuestión que genera una cuerda que en los graves tiene poco caudal sonoro. En las cuerdas masculinas, por un lado el tenor se mueve entre fa3 y fa4, arovechando que muchos de sus cantantes se desempeñan como solistas y son conocedores del género se les brindó en varias secciones la melodía, esto permitió conservar la característica del registro utilizado en el rock y potenciar la interpretación con el conocimiento previo de los cantantes. La nota fa4 es utilizada en sonidos largos como final de frase o momentos climáticos para esta cuerda. Por último, en el caso de la cuerda de bajo se utilizó mucho *divisi* donde el bajo abarca desde solb2 hasta lab3 mientras que el barítono va de sib2 al sib3. Teniendo en cuenta que el CN cuenta con pocos bajos, a fin de generar un color sonoro se prefirió hacer *divisi* y poder potenciar ese registro grave necesario para la obra dándole al barítono un registro cómodo donde pudiera sumar al sonido.

⁷⁴ FERRAUDI, Eduardo. *Arreglos vocales sobre música popular*. Buenos Aires. Ediciones GCC. 2005. p 11.

e. Productores II – La preparación vocal previa a la performance⁷⁵

En cuanto a la preparación corporal y vocal realizada el mismo día de la grabación, tuvo un enfoque condicionado por el hecho de que la grabación se realizó de mañana justo a continuación de un viaje que implicó pocas horas de descanso nocturno para los/as cantantes. Se plantearon los siguientes objetivos para la preparación vocal:

- Flexibilización de maxilar, cuello y hombros.
- Activación y tonificación de la musculatura abdominal y torácica.
- Movimiento y tonificación de las cuerdas vocales.
- Homogeneización del timbre en frases melódicas *legato*.

A partir de estos lineamientos se realizaron, en primer lugar, ejercicios posturales de rotación de articulaciones, creando una imagen sensorial del propio cuerpo desde los pies a la cabeza. Luego se trabajó en ejercicios de respiración costo-diafragmática, acompañando con movimientos de brazos y piernas. A continuación, se realizaron ejercicios de golpe diafragmático sobre los primeros tres grados de la tonalidad mayor, ascendiendo por semitono con las vocales “a” y “o”. Se trabajó el sonido *legato* sobre una frase melódica construida en base a la escala pentatónica mayor, a saber:



Melodía inicial de “Peer Gynt – Suite N° 1”, de Edvard Grieg.

f. Intérpretes: Director y Cantantes

El cuerpo – en – performance del Director y su preparación

Federico López Gaviola, estudiante de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular (en instancia de Tesis). Ayudante Alumno en los tres EC dedicados a música coral.

⁷⁵ Datos brindados por la Lic. Fernanda Quintás, Preparadora Vocal del Coro Nonino.

Cantante del CN desde el 2009 desempeñando consecutivamente los roles de Jefe de Cuerda de Tenores y Subdirector. Co - director de los Talleres de Canto Coral para adolescentes y adultos que dependen del Instituto de Extensión de la UNVM.

Durante el proceso de preparación de *Plateado...* desarrollé una gestualidad para la obra en la que las principales premisas del trabajo corporal fueron:

- La densidad, el peso de la obra, que surge tanto del texto de las estrofas como de los acordes largos y en homorritmia, llevados a un gesto de gran anticipación en las respiraciones, gestos a la altura del diafragma y conformando un espacio de gestos más abierto en orientación horizontal que vertical.
- La precisión en el estribillo (sección intermedia y final) por la rítmica a dirigir en sucesivas entradas de un mismo texto, “para estar acá”, sosteniendo la tensión y en crecimiento dinámico en el mismo pasaje, ya que allí se concentran las secciones de texto de mayor dramatismo: “sangre en nuestro hogar”, y “porque tenemos que ir tan lejos para estar acá”.

El cuerpo - en - performance del cantante y su historicidad
(dónde, cuándo, para qué del arte)

Lisette Luján, contralto. Estudiante de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular. Integra el CN desde 2013.

Las sensaciones corporales que vivencié durante la grabación de *Plateado...* fueron muy intensas. Principalmente la oportunidad de registrar audiovisualmente lo trabajado durante el año es algo muy valioso, por lo que uno quiere desempeñarse lo mejor posible. Se suma a esto la adrenalina de saber que en pocas tomas se debe lograr el mejor resultado y el hecho de que haya sido en el Patrimonio Histórico ayudó mucho en cuanto a sonido y empaste.

El cuerpo - en - performance del cantante, la obra y el espacio físico

Luciano Fuertes Estudiante de la Licenciatura en
Composición Musical con orientación en Música
Popular. Integra el CN desde 2011.

El arreglo presenta distintos climas a lo largo de la obra, momentos tanto plenos como tensionantes. El espacio donde se grabó ayudaba, sobre todo, en sonoridades como la que plantea al comienzo, cuando el coro hace notas más extensas, podía sentir como el espacio acompañaba con la reverberancia, [llevaba] a sentir a la masa sonora como un todo más compacto y amplio a la vez, a sentir también como todo el cuerpo vibraba al cantar dentro de esa masa.

El cuerpo – en - performance del cantante, la obra y sus significados
Eric Peñaflor Estudiante de la Licenciatura en
Composición Musical con orientación en Música
Popular. Integra el CN desde 2015.

Mis sensaciones a la hora de cantar esta obra, en cualquier momento, son muy emotivas, por lo que implica la obra, desde lo compositivo musicalmente hablando, melodía, armonía, y por otra parte la letra es muy emocionante cuando se interpreta lo que dice, recordando la situación social por la que pasábamos como argentinos, situación en la que se inspiró Charly García para componerla. Así mismo traté de sostener la objetividad, para poder rendir al 100% a la hora de resolver todos los pasajes de la obra correctamente.

Bibliografía

- ABALLAY, Silvia, et al., “Proyecto carrera de ‘*Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular*’.” Villa María. 2005.
- AGUILAR, María del Carmen. *Análisis de obras corales*. Buenos Aires. MCA Ediciones. 1996.
- FERRAUDI, Eduardo. *Arreglos vocales sobre música popular*. Buenos Aires. Ediciones GCC. 2005.
- GRAU, Alberto. *Dirección coral. La forja del director*. Caracas. GGM Editores. 2005.
- SCHECHNER, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires. Libros del Rojas – Universidad de Buenos Aires. 2000.
- UNVM, *Plan de Estudio 01 de la Carrera 42: Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular*. Abril de 1999.
- UNVM, Villa María, *Proyecto Institucional*. 1996.

Apéndice

Plateado sobre Plateado (Huellas en el mar)

Charly García
Arr. Julieta Dellarole

♩ = 100

p

Soprano

Ví la lu - na pa - rar_ uh uh

Contralto

Ví la lu - na pa - rar_ uh uh

Tenor

(melo) *mp*

Ví la lu - na cho_rre_an_do sin_ pa - rar_ su luz de ca

Bajo

p

Ví la lu - na uh uh

S

uh uh uh y un bar_co vie - - jo cru - za

C

mf

uh uh uh y un bar_co vie - - jo cru - zan_do el mar

T.

p

- te - dral, y un bar_co vie - - jo cru - zan_do el mar

B

p

uh uh uh uh cru - do el mar



Esta obra está bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.
Para ver una copia de esta licencia visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

13

S uh uh uh uh uh uh lle.no de sal__

C de Sud_a_mé - ri ca a Eu_ro_pa so_bre un es.pe - jo lle.no de sal__

T de Sud_a_mé - ri ca a Eu_ro_pa so_bre un es.pe - jo de sal__

B ah uh uh uh uh uh uh uh

mf

19

S A - e - ro - pla -

C uh uh uh uh A - e - ro - pla -

T uh uh uh uh A - e - ro - pla -

B tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm A - e - ro - pla -

p *mp* *mf* (melo) *mp* *mp*

26 (melo) *mf* *mf*

S nos cor.tan.do el ce - lo - fán de un cie.lo tro - pi - cal a.brien do sur

C nos cor.tan.do el ce - lo - fán de un cie.lo tro - pi - cal a.brien do sur

T nos cor.tan.do el ce - lo - fán de un cie.lo tro - pi - cal a.brien do sur

B nos cor.tan.do el ce - lo - fán de un cie.lo tro - pi - cal a.brien do sur

mp *f* (melo)



31 *f* *mf* 3

S - cos van pa - ra lle var ha - cia el e - xi - lio o la vuel - ta oh oh

C - cos van oh oh oh oh oh oh oh oh

T. - cos van oh oh oh oh oh oh oh a los que ya

B - cos van tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm

38

S oh oh tu ri ru ri ru ri ru ri ru ri ru ri ru

C oh oh tu ri ru ri ru ri ru ri ru ri Hue - llas en el

T. no a guan - ta - ron más. Hue - llas

B tm tm tm tm tm tm tm tu ri ru ri ru ri ru ri Hue - llas en el

43 *mf* *f* *f* *ff* *f*

S Hue llas en el mar. San gre ¿Por qué?

C mar. San gre en nues - tro ho - gar. ¿Por qué te ne

T. en el mar. San gre en nues - tro ¿Por qué te ne

B mar. San gre en nues - tro ho - gar. ¿Por qué ¿por

4

50

S. *tan le - jos pa_ra_es_tar a - cá? pa_ra_es_tar a - cá?*

C. *mos que ir tan le_jos pa_ra_es - tar a - cá? ah pa_ra_es_tar a - cá?*

T. *mos que ir tan le_jos pa_ra_es - tar a - cá? pa_ra_es - tar a - cá?*

B. *qué? tan le_jos pa_ra_es - tar a - cá? pa_ra_es_tar a cá?*

53

S

C

T.

B

ah ah Ah uh uh uh uh uh

ah ah Ah ah ah tm

59

mf *p*

S Uh nos que da mos uh por te - ner fe nos fui mos por

mf *p*

C Nos que da mos uh uh por te - ner fe nos fui mos por

f

T Nos que da mos por te - ner fe nos fui mos por

mf

B tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm uh nos fui mos por

65 *mf* *f*

S a - mar ga_na_mos al - go y al - go Al - go se fue al_gu_nos hi

C a - mar ga_na_mos al - go y al - go oh oh oh

T a - mar ga_na_mos al - go y al - go oh oh oh *mf*

B a - mar ga_na_mos al - go y al - go tm tm tm tm tm tm tm tm

72 *mf*

S - jos son pa_dres oh oh oh oh tu ri ru ri ru ri ru ri ru ri ru ri

C oh oh oh oh oh oh tu ri ru ri ru ri ru ri ru ri ru ri

T oh oh y al_gu_nas hue - llas_ ya son la piel_ tu ri ru ri ru ri ru ri ru ri

B tm

77 *mf* *f* *f* *mf* *mf*

S ru Hue llas_ en el mar. San gre_

C Hue llas_ en el mar. San gre en nues - tro ho - gar.

T Hue llas_ en el mar. San gre en nues - tro

B Hue llas_ en el mar. San gre en nues - tro ho - gar.

6 ⁸⁴ *f*

S *f* ¿Por qué? tan le - jos pa_ra_es - tar a - cá? ³

C *f* ¿Por qué te_ne - mos que ir tan le_jos pa_ra_es - tar a - cá? ³ ⁶

T. *ff* ¿Por qué te_ne - mos que ir tan le_jos pa_ra_es - tar a - cá? ³ ⁶ ³ pa_ra_es

B *f* ¿Por qué? ¿por qué? tan le_jos pa_ra_es - tar a - cá? ⁶

rit. ⁸⁸ *f*

S ³ pa_ra_es - tar a - cá? Ah ah ah ah

C ³ ah pa_ra_es - tar a - cá? *f* ah ah ah ah

T. ³ tar a - cá? ah ah ah ah ah ah ah ah

B ³ pa_ra_es - tar a - cá? *f* ah ah ah ah ah ah ah ah



Esta obra está bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.
Para ver una copia de esta licencia visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Capítulo IV

Reflexiones sobre la composición musical desde un abordaje integral de la performance vocal

FLORENCIA FRETE⁷⁶

Introducción

En el marco del proyecto “La Performance Vocal Integrada en contexto musical multicultural. Proyecciones artísticas y didácticas del modelo UNVM” compartiré una serie de reflexiones y propuestas sobre los desafíos que implica componer nueva música vocal recuperando diversas tradiciones musicales y experiencias grupales e institucionales.

Para contextualizar, durante el último año he cursado un máster en

⁷⁶ Florencia Frete es graduada de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular por la Univ. Nac. de Villa María. Realizó un master en University of York explorando música folklórica latinoamericana y lenguajes contemporáneos bajo la guía del Prof. Roger Marsh. Como pianista y cantante ha participado en diversas agrupaciones de música popular, jazz y coros. Ha escrito música para solistas, dúos, ensambles, banda y orquesta que ha sido interpretada en Argentina, Colombia, Estados Unidos e Inglaterra. Ha acompañado su carrera artística con proyectos educativos y de gestión cultural. Actualmente reside en York, Inglaterra donde trabaja como profesora de música, canta en el coro de la University of York, y colabora con diversos artistas. También forma parte colectivo interdisciplinario *Algo*. Más información en www.matemates.com.

Composición en la University of York en Inglaterra y uno de los objetivos que me propuse fue el de componer nueva música integrando mis experiencias en el campo de la música popular y lo aprendido durante mis años de estudio en la UNVM, con nuevas aproximaciones musicales de bagaje más experimental, propias del entorno europeo. Dicho objetivo me fue confrontando con distintos desafíos y no pocas problematizaciones que he canalizado en diversas composiciones. En esta oportunidad haré un breve comentario sobre dos de ellas: una obra para octeto vocal, flauta y clarinete, y un estudio para tres voces y recitador.

La posibilidad de componer nueva música vocal recuperando las particularidades de una performance integrada surge del deseo de sistematizar la pluralidad de experiencias que caracterizan al modelo UNVM⁷⁷ y a la vez parten de asumir mi formación musical en este entorno, tal como se lo describe en este libro. Si bien el contexto de la carrera en composición musical de Villa María tiene una orientación hacia la música popular, en la práctica y a través de los distintos ensambles se ejerce una performance integrada. En este sentido, predomina el estudio y la interpretación de música argentina y latinoamericana pero también hay un acercamiento a distintas músicas de tradición europea y contemporánea. De igual manera, a pesar de que la carrera es de composición, la práctica musical de los estudiantes se desarrolla en diversos espacios de interpretación, investigación, extensión, entre otros. Por tales motivos, a la hora de abordar la composición me he enfrentado con el desafío de diseñar propuestas que den cuenta de esta pluralidad de experiencias. En otras palabras, componer a partir de la experiencia con diferentes tradiciones musicales y en contacto con diversidad de actores. He aquí una riqueza muy particular del modelo UNVM pero también una singularidad que nos confronta a re-pensar el rol del compositor, el abordaje a la composición y así también a buscar nuevas categorías dialógicas que superen las dicotomías popular/clásico, compositor/interprete, local/nacional, en pos de responder a este

⁷⁷ Con Modelo UNVM me refiero a las distintas prácticas performáticas, interpretativas y de formación musical desarrolladas en el contexto de la Universidad Nacional Villa María, así como a ensambles y espacios generados por actores vinculados a la institución.

contexto plural e híbrido⁷⁸. Manuela Reyes⁷⁹ define y contextualiza el concepto de *performance vocal integrada* en su capítulo I del presente libro, y aquí retomo el concepto para reflexionar sobre posibles implicancias compositivas, desde un tipo de composición que asume la performance como dimensión indispensable de la creación musical.

Este abordaje tiene ciertas implicancias estéticas las cuales he indagado a través de las composiciones que discutiré a continuación. Durante el siglo XX, la composición musical para voces ha sido un campo ampliamente explorado por diversos compositores de tradición occidental. En América Latina y en el contexto de la música popular, las experimentaciones no han sido menores pero con resultados diferentes y diversos⁸⁰. En general, esta corriente de compositores ha profundizado un acercamiento a la vocalidad⁸¹ desde una perspectiva que intenta asumir la totalidad de la performance corporal del cantante y trascender la tradición del *bel canto* como única posibilidad. En nuestro contexto, el desafío estético implica ejercitar una integración que contemple estas perspectivas históricas pero también las particularidades de la propia experiencia de formación vocal en la UNVM⁸².

Contexto Histórico

Desde 1950 y en el contexto de las vanguardias europeas se ha ido desarrollando una tendencia en la composición y exploración de la sonoridad de las voces y del coro que ha sido plasmada en una diversidad

⁷⁸ GARCIA CANCLINI. Néstor. *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. 1989.

⁷⁹ Ver Capítulo I.

⁸⁰ Ver Tesis de Maestría: GALLO Cristina. Elementos umbanda y candomblé en la obra para coro mixto a capella compuesta por Carlos Alberto Pinto Fonseca. Aportes para su interpretación. Universidad Nacional de Cuyo, 2011.

⁸¹ “...conjunto orgánico de adecuaciones del cuerpo vocálico requerido para realizar las pautas estéticas de un determinado estilo de canto”. Reyes, Manuela, Capítulo I del presente libro

⁸² Manuela Reyes describe el entorno multicultural y al sujeto contemporáneo regional que forman parte del contexto donde se desarrolla el modelo UNVM en el Capítulo I del presente libro.

de obras⁸³. En “Alternative Voices: Ensayos sobre la composición vocal y coral contemporánea”⁸⁴, Istvan Anhalt reflexiona:

La composición para voces parece demandar un fuerte y continuo interés entre compositores de una amplia variedad de orientaciones estéticas, y esto ha devenido en una constante sucesión de obras nuevas. Los años desde el final de la Segunda Guerra Mundial constituyen un periodo intenso de experimentación en música. Este espíritu ha afectado la composición para la voz humana. El resultado es un repertorio de una diversidad notable para no decir, desconcertante.⁸⁵

Anhalt analiza algunas de las obras más relevantes y rescata ciertas características comunes de este repertorio. En primer lugar, menciona la ampliación del concepto de vocalidad como característica sobresaliente de estas obras ya que en muchas de estas composiciones predominaba una manera de cantar distinta a la *manera tradicional*. Por ejemplo, la performance vocal incluía hablar, murmurar, susurrar, tararear, gritar, así como realizar diversos sonidos más marginales como toser, suspirar, respirar audiblemente, etc. Diversas habilidades y movimientos que formaban parte de la performance vocal e incluso del entrenamiento del cantante pero que hasta ese entonces no habían sido adoptadas por los compositores en su paleta discursiva.

Estas composiciones enfatizaban distintos efectos performáticos a través del uso de nasalización, dentalización o labialización en sonidos como risas, chasquidos o tos. Estos efectos también estaban relacionados a temáticas expresivas y conceptuales, en consonancia con el espíritu de la época y su contexto. De esta manera, se expresaba un profundo interés por romper con antiguas prácticas o modos legitimados de entender el canto, y se ampliaban los recursos hacia nuevas posibilidades expresivas que acompañaban, a la vez, las experimentaciones en nuevas sonoridades.

En segundo lugar, en estas obras predominaba una tendencia a la

⁸³ Entre los compositores más destacados se encuentran Berio, Lutoslawsky, Ligeti, Kagel, etc.

⁸⁴ Todas las traducciones de este ensayo han sido realizadas por la autora del mismo.

⁸⁵ ISTVAN, Anhalt. *Alternative voices: Essays on contemporary vocal and choral composition*. University of Toronto Press. 1984. p 20.

ruptura del texto y su vínculo con la música tal como había sido entendido en épocas anteriores. Algunas obras hacían uso de una sintaxis correcta y otras de una incorrecta; algunas respetaban su inteligibilidad, otras la reducían; algunas eran compuestas en un idioma, otras en varios, con lenguajes inventados, con textos sin sentido o sólo con sonidos bucales. Una de las influencias en este quiebre del vínculo texto/música fue el desarrollo de nuevas poéticas de vanguardia, especialmente de los escritores dadaístas y su ponderación del absurdo. Asimismo, había un nuevo interés en la sonoridad de las palabras, en la repetición, en la abstracción fonética del lenguaje, en el desarrollo de la teatralidad y en las innovaciones lingüísticas. De igual manera, se exploraban las similitudes y diferencias entre la voz hablada y la voz cantada. Por ende, muchas de estas obras desafiaban los límites entre música y poesía, entre voz hablada y cantada, entre actuación y danza, haciéndolos cada vez más borrosos entre sí. Como señala Belén Pérez Castillo: “En este repertorio, el texto adquiere relevancia no ya como vehículo semántico, sino por sus cualidades puramente musicales”.⁸⁶

La influencia de los estudios del lenguaje y la profundización en campos como la entonación, el fenómeno prosódico (inclusive lo paralingüístico), la fisiología de la voz, las patologías del habla y semióticas de la voz generaban un campo fértil para el desarrollo de estas composiciones. En la mayoría de estas obras se presentaba una exploración de las cualidades de la voz, tanto fisiológicas como psicológicas, culturales y acústicas. En consecuencia, estas exploraciones en la performance vocal junto con las experimentaciones en indeterminación e improvisación demandaban, por ende, cambios en la notación musical.

Muchos compositores han intentado buscar alternativas al bel canto y al uso convencional del habla. Estos compositores han resuelto la dificultad de especificar sus objetivos utilizando una combinación de signos que incluyen símbolos de notación estándar, descripciones verbales, gráficos y otros medios...⁸⁷

En tercer lugar, el repertorio manifestaba una cierta influencia y

⁸⁶ CASTILLO, Belén Pérez. “La voz despojada. Algunos elementos de renovación vocal en la música española”. *Revista De Musicología* 30, no. 2. 2007. pp 533-74. <http://www.jstor.org/stable/20797896>, p 548.

⁸⁷ Op. Cit: Istvan Anhalt, p 177.

atracción por la performance vocal de oriente y en general de otras culturas no occidentales. Por ejemplo, los bajos en los rituales tántricos tibetanos, la mística en ciertas construcciones fonéticas del budismo, la música javanesa, china, india, etc.

Y por último, Anhalt señala las temáticas relacionadas a la mitología, cosmogonía, escritos místicos, rituales y simbolismos como temas recurrentes y característicos del repertorio.

Debemos considerar los siguientes ejemplos como temáticas profundas posibles: nombres santificados y nombres malditos; la repetición como técnica mítica o mística; lo arcano nuevamente: elementos mágicos en la música y el lenguaje; la hierofanía de la infancia; la hierofanía de la víctima y la celebración suplente de lo absurdo; la performance musical como un espectáculo o celebración; y la búsqueda del pasado”.⁸⁸

Desde un lugar muy diferente, la música folklórica y popular Latinoamericana ha desarrollado vocalidades que, en muchos casos, trascienden el repertorio de sonidos de tradición escrita europea. En el caso particular del modelo UNVM, sobre todo a través de las cátedras de Canto y Práctica Coral, se han propuesto vocalidades interpretativas que a veces implican un abordaje muy diferente al del bel canto europeo. Cabe aclarar que no me refiero a cuestiones específicas de técnica vocal sino de interpretación⁸⁹. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la interpretación de estilos como la murga, el tango, o la música cubana que implican una vocalidad a veces más nasal, otras con un *staccato* muy acentuado o incluso con sonidos y usos de la voz hablada. De esta manera, las distintas vocalidades, ya sean propuestas por la música contemporánea europea como por la música popular, brindan una gran paleta de posibilidades al compositor.

⁸⁸ Op. Cit: Istvan Anhalt, p 176-177.

⁸⁹ “Pero a priori nada impide que un sujeto cantante pueda ejercer una performance vocal que integre todo esto, construir una Técnica Vocal que le permita a su cuerpo vocálico componer vocalidades de lo más diversas” REYES, Manuela. Capítulo 1.

Breve comentario sobre las obras

A partir de la composición de *Homo Ludens*, obra para octeto vocal, flauta y clarinete⁹⁰, he intentado recuperar esta apertura del lenguaje coral y vocal como modo de performance vocal integrada en el propio contexto estilístico. En esta obra de tres movimientos he explorado la posibilidad de proponer una vocalidad integrada que toma elementos tanto de la música contemporánea como de la música popular Latinoamericana. El primer movimiento tiene un texto no lingüístico, el segundo está basado en una sola frase y el tercer movimiento está basado en un poema de mi autoría. Respecto al título, la palabra latina *homo* se utiliza para referirse a lo humano, a veces asociado a la humanidad como abstracción y *ludens* se refiere a lo lúdico, al juego. La expresión se refiere al hombre lúdico o a lo lúdico como característica intrínsecamente humana. Johan Huizinga acuñó el epíteto en un homónimo libro donde se pregunta, entre otras cosas, por qué los seres humanos juegan. A través de esta composición he intentado reformular la preguntar y reflexionar respecto a por qué cantamos.

En cuanto a la performance vocal y desde el punto de vista compositivo he abordado cuestiones relacionadas con la temática del texto, las vocalidades y las particularidades de la performance estilística. En general, la música vocal suele estar directamente asociada a la presencia de un texto y a la manera en la que el compositor lo musicaliza. En el caso de esta obra, he intentado explorar diversas maneras de abordar lo textual considerando las distintas posibilidades expresivas del instrumento coral. Asimismo, el hecho de que el instrumento de los cantantes sea su propio cuerpo es una contingencia que los define pero, a la vez, aporta una nueva dimensión de interés al compositor en tanto posibilidad de exploración.

En el primer movimiento decidí no utilizar texto sino explorar las posibilidades sonoras y, especialmente, percusivas de las voces. Las voces van gradualmente desde el habla al canto a través del uso de distintos sonidos propios de la fonética española. Anhalt argumenta que “La calidad de la voz está determinada por el contenido fonético del momento, por características fisiológicas (sociales, regionales, debido a los órganos del cuerpo, edad, estado de salud, etc.) y aspectos idiosincráticos (como

⁹⁰ Se puede acceder a la partitura de *Homo Ludens* en el siguiente enlace <http://matemates.com/scorespartituras.html>

la posición habitualmente retraída de la lengua)”⁹¹. Los sonidos elegidos están relacionados con modos de emular instrumentos de percusión, recuperando algo tan primario en todo espacio lúdico como lo es la imitación. Asimismo, este es un recurso muy extendido en arreglos corales de música popular latinoamericana. De esta manera, a pesar de no haber un escenario de significación semántica, las voces explotan su potencial expresivo desde sus variadas posibilidades tímbricas. A las voces también se les propone hablar, murmurar, inhalar, exhalar y cantar con *bocca chiusa* a modo de exploración de distintos efectos tímbricos y en relación a las intenciones expresivas. Por ejemplo, los sonidos *sh*, *ts*, *ch* que son aparentemente similares implican un desarrollo de habilidades labiales diferentes desafiando al cantante. Anhalt señala: “Las secuencias de sonido percibidas fonéticamente (y no semánticamente) podrían convertirse en elementos en el proceso compositivo. Podríamos referirnos a esta transformación como la “musicalización del habla o de los acontecimientos del habla””.⁹²

En el segundo movimiento de la obra he explorado el elemento lúdico en el contexto de una sola frase, y con las voces *a capella*. La frase “How can we sing when living in a strange land?”⁹³ sintetiza el espíritu de la pieza y la elección del idioma responde al contexto de composición. Esta segunda parte de la obra tiene algunos elementos indeterminados e intenta ser como un juego de mesa que invita a los jugadores –cantantes– a crear su propio camino según los elementos propuestos. Asimismo, todo juego tiene reglas y constricciones, por lo tanto elegí esa misma frase como obstrucción y límite para la exploración de sus propios sonidos. De esta manera, he intentado profundizar en las distintas sonoridades vocales que se pueden extraer del texto dado. Huizinga sostiene: “Adentro del campo de juego reina un orden absoluto y peculiar. Aquí nos encontramos con otra característica muy positiva del juego: crea orden, es orden”.⁹⁴ El desarrollo de la vocalidad y sus posibilidades se presenta en distintos momentos y combinaciones entre voz cantada y hablada. De este modo, casi todo el aparato fonológico está involucrado: dientes, lengua, pulmones, garganta, resonadores, etc. Y con estos recursos también se intenta recuperar la oralidad como elemento creativo. Walter Ong sostiene al respecto:

⁹¹ Op. Cit: Istvan Anhalt, 160.

⁹² Op. Cit: Istvan Anhalt, 218.

⁹³ Traducción: ¿Cómo cantar en tierra extraña?

⁹⁴ Op. Cit: Huizinga Johan, 16.

La palabra oral, como hemos explicado, nunca existe en un contexto verbal simple, como la palabra escrita. Las palabras habladas son siempre modificaciones de una situación total, existencial, donde el cuerpo siempre está involucrado. La actividad corporal más allá de la vocalización no es advenediza o artificial en la comunicación oral, sino es natural e incluso inevitable. En la verbalización oral, particularmente en la verbalización pública, la absoluta inmovilidad es un poderoso gesto en sí mismo.⁹⁵

Así como en el primer movimiento, en éste también hay una sección más lírica sin texto lingüístico. Estas distintas decisiones son parte del deseo de enfatizar el poder de ciertas sonoridades y la vocalidad como evento declamatorio:

La palabra hebrea *dabar*, que significa *palabra*, también significa evento o suceso refiriéndose así a la palabra hablada. La palabra hablada es siempre un evento, un movimiento en el tiempo, que carece por completo del espíritu de reposo que conlleva la palabra escrita o impresa⁹⁶.

Este concepto de la oralidad está también presente en el texto del tercer movimiento cuyo texto es un poema que escribí en un intento por graficar algunas de estas ideas.

El tercer movimiento comienza con una expresión clara y espaciada del texto y, a través de su desarrollo, el texto es manipulado y transformado de diferentes maneras. A las voces se les propone hablar, murmurar en distintos volúmenes, gritar y cantar. La textura homofónica del comienzo intenta presentar un carácter despejado y solemne relacionado con el significado del texto y la invocación ceremonial del potencial de las palabras. De alguna manera, el mismo texto es una auto-referencialidad de este poder invocante de las voces. Asimismo, se presentan momentos donde la inteligibilidad del texto se quiebra y se propone un ritmo que lo deconstruye lúdicamente. Por ejemplo, se le cambia el acento natural a las palabras e incluso la gramática correcta y así, se explora el poema yendo desde una enunciación clara hasta una ruptura progresiva que funciona como modo de elaboración narrativa.

⁹⁵ ONG, Walter J., *Orality and Literacy*. Routledge. 2003. p 66.

⁹⁶ Idem, 73.

Más allá del trabajo con la dimensión sonora y textual, la obra está inmersa en un campo semántico folklórico que ha delineado el abordaje estilístico. El discurso intenta retratar mi interés por expandir el lenguaje melódico/rítmico de la música popular argentina en diálogo con otras tradiciones musicales, y de esta manera ejercitar un lenguaje musical dialógico.⁹⁷

El elemento folklórico está presente en las repeticiones, en la construcción melódico-rítmica del discurso, en los fraseos y en algunos colores armónicos. En este sentido, he intentado desarrollar estos elementos folklóricos enfatizando sus cualidades orales y performáticas como las describe Walter Ong:

Sin la escritura, las palabras en sí no tienen una presencia visual, incluso cuando los objetos que representan son visuales. Las palabras son sonidos. Puedes mencionarlos o recordarlos. Pero no hay donde buscarlos. No tienen enfoque o rastro (una metáfora visual, demostrando dependencia en la escritura), ni una trayectoria. Son ocurrencias, eventos.⁹⁸

A modo de conclusión, Homo Ludens intenta contribuir al desarrollo de una música integrada que pone en diálogo fuerzas, a veces opuestas, para construir nuevas narrativas musicales. La obra fue motivada por este deseo de desarrollar la composición coral y expandir mi acercamiento a su lenguaje desde las posibilidades performáticas del coro, a través de un camino de experimentación y búsqueda de claves que den cuenta sobre la libertad, lo lúdico, y la necesidad de cantar en el ser humano. Oralidad y escritura, tradición e innovación, texturas contrastantes, entre otras tensiones, se recuperan como medios creativos para el desarrollo de la música vocal. La totalidad del cuerpo de los intérpretes se involucra en interpretar sonidos, efectos, palabras, técnicas, timbres y expresiones que crean un ambiente lúdico pero también reflexivo. Y en este sentido, la obra fue desarrollada como un espacio para la exploración de los distintos elementos que componen esta performance vocal compleja: música popular y tradición escrita, expresiones vocales, corales, la

⁹⁷ Algunas de estas exploraciones comenzaron con mi Trabajo Final de Grado. Frete, Florencia. Encuentros: El diálogo como propuesta filosófica y creativa en el discurso musical. Universidad Nacional de Villa María, 2015.

⁹⁸ Op.Cit: Ong, Walter J., 32.

relación entre la música y la palabra, etc. Queda para otra oportunidad la posibilidad de analizar la performance concreta y la interacción de los cantantes con la propuesta.

La segunda composición a analizar es parte de un estudio de cinco obras donde he explorado distintas formas abiertas. El Estudio nro.4 es para tres voces femeninas y un recitador⁹⁹ y está principalmente basada en el ritmo de la vidala, aunque también hay algunos otros estilos implícitos. La partitura se presenta como una paleta de sonidos de la cual los intérpretes pueden elegir para crear su propia improvisación. La obra tiene tres secciones y la primera está escrita de manera tradicional con las tres voces cantando en un registro medio y emulando un típico acompañamiento de vidala. Luego, las voces comienzan a improvisar con los distintos elementos musicales propuestos mientras el recitador lee el poema de principio a fin. Finalmente, tanto el recitador como los cantantes combinan distintas partes del poema con voz hablada hasta culminar en un clímax cacofónico.

El texto es un pequeño poema principalmente en español pero con algunas frases en inglés, y es una reflexión sobre el proceso de componer desde este lenguaje híbrido que intenta reunir las tradiciones folklóricas en diálogo con algunas técnicas contemporáneas. El poema tiene también un estilo lúdico, con rimas y juegos de palabras, y se despliega en cinco estrofas que pueden ser leídas de 1 a 5 o viceversa, sin perder su significado general.

La obra toma distintos elementos de la vidala como la emulación del sonido de caja, los saltos de 3ra y 5ta así como algunos característicos portamentos. A cada voz se le propone improvisar a partir de distintos elementos: la soprano 2 tiene un motivo más criollo que juega con la polirritmia en 6/8 y desarrolla su motivo siempre en un mismo rango de alturas; la soprano 1 juega con notas más largas e intervalos típicos de la escala tritónica y pentatónica; y la contralto tiene elementos más percusivos. Cada voz también utiliza sonidos aspirados y efectos fricativos para imitar la percusión. Al recitador se le propone leer primeramente el texto de principio a fin, y luego re-interpretarlo de distintas maneras, seleccionando frases, palabras o incluso fonemas. Si bien la armonía es estática y repetitiva, las voces van construyendo su discurso variando otros paráme-

⁹⁹ Ver partitura en apéndice al final del capítulo.

tros como la métrica y las dinámicas. Por ejemplo, la voz contralto fluctúa métricamente entre un compás binario y ternario; la soprano 1 tiene un movimiento más melódico y puede realizar variaciones con disonancias y la soprano 2 principalmente acentúa la polirritmia.

El diseño de la partitura responde a razones principalmente prácticas, la primera sección es una partitura escrita, la segunda presenta instrucciones separadas y la tercera es solo una instrucción escrita. El resultado musical variará según las decisiones de los intérpretes pero en general la obra debería durar entre 4 y 7 minutos con un resultado sonoro más o menos repetitivo y minimalista, ya que la narración se va construyendo no sólo por la expresión de las voces y su apropiación del texto sino también por la circularidad que el mismo texto expresa.

A modo de conclusión, el desarrollo de esta obra me ha permitido profundizar en la exploración de lo vocal y sus distintas posibilidades en relación a prácticas populares y contemporáneas. Las ideas vocales han surgido de diversas técnicas que integran tradición con innovación, generando un resultado híbrido donde la vocalidad de los intérpretes se ve desafiada no sólo por la posibilidad de incluir diversas sonoridades sino también por explorar la improvisación grupal.

Algunas conclusiones generales

La reflexión sobre la propia producción artística implica siempre una instancia compleja de enajenación y, de alguna manera, re-escritura de los procesos. Las reflexiones aquí presentadas tienen la intención de trascender el proceso específico de la composición de estas obras en pos de abrir nuevas inquietudes y perspectivas que nos permitan re-pensar la complejidad de nuestras prácticas artísticas donde investigación, composición e interpretación se entrelazan con nuestro bagaje multicultural de tradiciones y experiencias. De esta manera, el proyecto ha intentado comenzar a trazar nuevas posibilidades de composición que integren las distintas vocalidades que conforman nuestro entorno cultural desde una perspectiva crítica. Y consecuentemente, reflexionar sobre los desafíos performáticos y las implicancias tanto teóricas como estéticas de una composición que asume una pluralidad de vocalidades. En el Capítulo I de este

libro, Manuela Reyes propone un sujeto cantante que asume su posibilidad de “...transitar por diversos tipos de sonidos, integrando en su propio canto las diversas maneras de cantar presentes en su/s cultura/s”¹⁰⁰, y a través de este proyecto compositivo, he intentado llevar esta idea un poco más allá y responder a la inquietud de componer contemplando diversas vocalidades y al mismo tiempo, reflexionar, experimentar y jugar creativamente con la coexistencia de experiencias.

Asimismo, la composición de estas obras específicas me ha permitido comenzar un proceso de exploraciones que intento seguir profundizando, y espero contribuir a incentivar nuevos abordajes compositivos que surjan del intercambio entre las propias experiencias de interpretación con distintos repertorios y ensambles. Y de esta manera, continuar abriendo espacios para explorar composiciones musicales que asuman una diversidad de vocalidades y a la vez dejar que esas vocalidades generen, simbióticamente, nuevas ideas creativas para la composición.

¹⁰⁰ REYES, Manuela. Capítulo 1 del presente libro.

Bibliografía

- CASTILLO, Belén Pérez. “La voz despojada. Algunos elementos de renovación vocal en la música española”. *Revista De Musicología* 30, no. 2 (2007): 533-74. <http://www.jstor.org/stable/20797896>.
- GALLO, Cristina. *Elementos umbanda y candomblé en la obra para coro mixto “a capella” compuesta por Carlos Alberto Pinto Fonseca. Aportes para su interpretación*. Universidad Nacional de Cuyo.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo. 1989.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: a study of the play-element in culture*. London. Maurice Temple Smith Ltd. 1970.
- ISTVAN, Anhalt. *Alternative voices: Essays on contemporary vocal and choral composition*. Toronto. University of Toronto Press. 1984.
- MOLTMANN, Jurgen. *Theology & Joy*. London. SCM Press, 1973.
- STRIMPLE, Nick. *Choral Music in the twentieth century*. London. Amadeus Press. 2005
- ONG, Walter J., *Orality and Literacy*. Routledge. 2003. <<http://www.myilibrary.com?ID=1960>> (11 December 2016).

Apéndice

Estudio 4: Para 3 voces femeninas y recitador

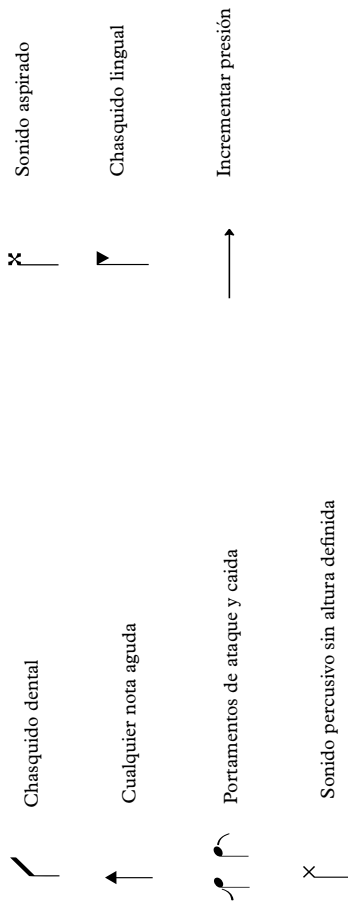
Florencia Frete

Estudio 4 es para tres voces femeninas y recitador, y consta de tres secciones. La Sección 1 comienza con los cantantes, y el recitador puede comenzar en el compás 10 o en alguna otra parte. En la Sección 2 los cantantes improvisan siguiendo los elementos propuestos mientras el recitador continúa interpretando el poema. En la Sección 3, todas las voces improvisan con voz hablada recitando el poema. Otras propuestas de interpretación son posibles y bienvenidas.

Notas:

Estudio 4 invita a los performers a explorar una forma abierta donde pueden construir libremente su propio discurso a partir de combinar los elementos musicales y el texto propuesto. El contexto es lúdico y propone tres secciones que pueden ser abordadas libremente. Los cantantes son invitados a interpretar la obra con un carácter folklórico, recuperando elementos del folkllore del noroeste Argentino y Bolivia. Especialmente, el canto de las copleras y la percusividad de la caja. Todas las partituras están en clave de sol.

Las letras “c” y “t” representan un sonido gutural o dental, a veces con una altura sugerida.



Estructura propuesta:

- Sección 1: Compás 1 al 10 sólo cantantes. Desde el compás 10 se incorpora el recitador.
- Sección 2: Los cantantes improvisan mientras el recitador combina las distintas partes del poema.
- Sección 3: Los cantantes y el recitador improvisan con voz hablada y partes del poema.



Esta obra está bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.
Para ver una copia de esta licencia visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

SECCIÓN I

$\text{♩} = 55-60$

mp

Soprano 1

Uh uh uh ...

mp

Soprano 2

Uh uh uh ...

mp

Alto

Uh ...

uh

...

10

mp

Uh

uh uh ...

mp

Uh

uh uh ...

mp

Uh

...

p

p

p



SECCIÓN 2:

♩ = 120-140

Soprano 1

Usar notas largas principalmente.
Expresión lírica e intervalos tritónicos.
Emular el carácter de la coplaa partir de agregar
portamentos y articulaciones demarcadas.

lai— rai lai lai rei la

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes: 'The' under G4, 'Rose' under A4, 'Tree' under Bb4, 'The' under A4, 'Rose' under G4, 'Tree' under F4, 'The' under E4, 'Rose' under D4, and 'Tree' under C4.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody starting on a whole note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat. It contains a bass line starting on a whole note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. A fermata is placed over the final E4 and E3 notes.

gliss.

[illegible]

The first system of musical notation for 'The Song of the Lark' is written on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. A fermata is placed over the B4 note. Below the staff, there are two sets of brackets, each containing three arrows pointing to the right, indicating a rhythmic pattern or a specific performance instruction.



SECCIÓN 2: Combine los siguientes patrones para crear su propia línea musical. Puede realizar variaciones rítmicas y de tempo según el discurso del ensamble. El patrón principal puede ser utilizado como ostinato y fuente a partir de la cual combinar con el resto de los patrones.

J = 120-140

Soprano 2

Usar alturas de rango medio principalmente.
Comience en ritmo compuesto de 6/8 pero luego
puede desarrollarlo y variarlo combinando los distintos patrones.



SECCIÓN 2: Combine los siguientes patrones para crear su propia línea musical. Puede realizar variaciones rítmicas y de tempo según el discurso del ensamble. El patrón principal puede ser utilizado como ostinato y fuente a partir de la cual combinar con el resto de los patrones.

tum tum tum tum tum tum tum tum

tm tm tm tm chi qui tm tm tm tm

tum tum tum tum tum tum tum tum

tm ah tm tm ah tm tm ah tm tm tm

tum tum tum tum tum tum tum tum

tum tum tum tum tum tum tum tum

tu e tu e tu e tu e tu e tu e tu e

$\text{♩} = 120-140$ Alto

Usar notas de altura media principalmente.
Priorizar una interpretación percusiva emulando la caja coplera.

tum tum tum tum tum tum tum tum

tum tum tum tum tum tum tum tum

tm tm tm tm tm tm tm tm

tu cum tum tu

tm tm tm tm tm tm tm tm

chi qui tm tm chi qui tm tm tum



SECCIÓN 2: Recitador

Comenzar leyendo el poema desde la estrofa 1 a la 5. Luego, interpretar las distintas partes del texto combinando palabras, fonemas y estrofas en cualquier orden. Construir el propio discurso en relación al canto de las otras voces. Retomar elementos rítmicos, vocalidades, diferentes volúmenes, alturas, o cualquier otro recurso del recitado oral. Se recomienda el uso de amplificación para performances en vivo.

¿Occidente fue un accidente? “Tranquilo Colón, no te des-orientes...”

1	Creo (creol) ustedes miran siempre hacia adelante, arrazan quieren innovar, avant garde de nuevo. lo que no se ha hecho antes, sinónimo es de progreso, eso, es positivo.
2	On the boundary (on the contrary) I look to the past, I seek in that, that was what is that that was denied to us? Pensamiento postcolonial? Probablemente.
3	Veo (vemos) Buscamos en el pasado, en los más primitivos ritmos de los ancestros nuestros, necesitamos volver a ellos, porque nos fueron negados, no podemos construir un futuro sin re apropiarnos
4	Entonces escarbamos, repetimos y ahí nos damos cuenta de la coexistencia. Then we dig, repeat and then and there, being there, we realize coexistence La mirada lineal, es lealtad, en realidad, mirada colonial. The west doesn't just see, it is watching.
5	Cambiamos la mirada, el lente, y sí! Y el lente es mirada que cambiamos sí... Y si la mirada es cambiar el lente...? Mirar al pasado es parte de ese movimiento del presente y hacia futuro, el círculo Un pensamiento cósmico que siempre nos abrazó pero que estaba obstruido por una línea de conquista. Gracias a esa línea pudimos entender que estábamos en el círculo cuyos puntos tocaban partes opuestas, presente y pasado, us and them, pero pertenecientes al mismo ciclo. Entonces, existe tal cosa como la música contemporánea? Maybe Yo, prefiero seguir componiendo en esa frontera, entre el pasado y el presente, entre lo nuevo y lo viejo.

SECCIÓN 3: Los cantantes y el recitador interpretan juntos el texto utilizando principalmente la voz hablada, aunque otras formas de interpretación cantando partes del texto son posibles. El final puede ser repentino o con disminuyendo al niente. La sonoridad resultante de esta sección debiera ser un contrapunto rítmico generado a partir de la simultaneidad de las distintas interpretaciones del texto.



Esta obra está bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.
Para ver una copia de esta licencia visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

