

Apuntes sobre la creación de arreglos corales

EDUARDO CORREA – EDICIONES GCC

El texto Apuntes sobre la creación de arreglos corales no es más que el resultado “temporal, dinámico y lejos de lo absoluto” de una serie de reflexiones y conclusiones “provisorias” a las que he ido arribando en tres décadas de escribir arreglos vocales sobre matrices musicales populares argentinas y latinoamericanas.

Hay dos lugares permanentes de arribo: uno, el que direcciona la práctica ejercida sobre agrupaciones mixtas y de voces iguales, pequeños y grandes formatos de características diversas en cuanto a niveles de resolución, perfil artístico y particularidades culturales entre otras variables. El segundo lugar emerge de la re significación continua de lo aprendido, lo incorporado a partir de la reflexión, la lectura o la escucha regular de la producción de otros colegas con los que compartimos profesión y oficio.

El arreglo vocal, que es el eje central de esta exposición, supone una situación particular en el espacio de la composición. Es un proceso creativo que se inicia a partir de una matriz dada, de una originalidad que, además de no serle propia, contiene una lógica y sentido definidos.

Por lo tanto arreglar es concretar en un nuevo plano físico, audible, acústico, esa matriz que se apropia. El éxito de esta concreción permitirá que surja una impronta nueva, una

música distinta.

Esta nueva originalidad es producto de la decisión que el compositor toma sobre las herramientas que selecciona, y en éstas, inevitablemente está la mirada personal.

¿Cómo se configura esta visión? En mi caso, desde la elección de la obra y su pertinente análisis, atravesando aquellos puntos que caracterizan la conformación de ciertos tópicos estilísticos, la influencia de lenguajes no vocales y la relación con el texto.

Lejos del objetivo de sentar sentencias, pero si con el propósito de aportar al debate y la discusión, el texto tiene como pretensión evidenciar un lugar en el que se puede intervenir creativamente e integrarse al complejo y maravilloso mundo de las voces, sin perder de vista el respeto por los trayectos de la historia y porque no, instando a animarse a recorrer caminos nuevos, esos que el arte a diario ofrece, provoca y desafía.

1. Sugerencias a considerar

El arreglo es un momento particular en el universo de la composición, al que además consideramos como la concreción en un nuevo plano físico y audible de una matriz original que se toma como referencia.

En esta concreción, ineludiblemente surge una impronta nueva, distinta.

La nueva originalidad, su re significación, es producto de una decisión del compositor que se materializa en la selección de las herramientas con las que operará para modificar y expresar, para sentar una presencia creativa.

El inicio del proceso que enunciamos tiene dos actores protagónicos: la matriz (obra, canción, fragmento etc) y el compositor. A esto pueden sumársele varias consideraciones: la calidad y especificidad de las herramientas seleccionadas (recursos que operan sobre la estructura y sobre los contenidos), la categorización de los elementos que constituyen el original, el grupo destinatario (si es que lo hay), como un supuesto beneficiario circunstancial.

También hasta aquí se contextualiza una escena común de arregladores tanto vocales como instrumentales, profesionales o aficionados.

En el caso específico de la música coral y en ella la música arreglada para coros, la experiencia histórica argentina remitida al último período democrático (1983 a la fecha) arroja

como dato que la matriz proviene en un altísimo porcentaje de la música popular de raíz folklórica y urbana, y de la lengua de origen. La conectividad de un mundo hipercomunicado y el arreglo como concreción de una idea personal en términos musicales promueven a la renovación constante del repertorio. Esto es provocado por la propia demanda de los actores del mundo coral: cantantes, directores, preparadores vocales y público.

Se ha convertido una acción habitual en las prácticas de los coros (sin pasar por alto las numerosísimas agrupaciones vocacionales que hay en nuestro país) la configuración de un director/arreglador sujeto a una coyuntura. Éste ha profundizado la relación directa entre arregladores e intérpretes que naturalmente comparten la profesión y que se beneficiada por la oportunidad de acceder en forma directa al instrumento. Los orquestadores y arregladores saben que nada sustituye a la realidad para crearle bases sólidas al oficio.

Puede plantearse como una hipótesis que el vínculo entre el arreglo que se pretende abordar y el grupo destinatario define las herramientas y su grado de complejidad en cuanto al uso que se les dará. También estos recursos pueden estar sugeridos por el texto original y su forma de emisión, modismos y significados de la palabra.

Los recursos son los representantes del arreglador. Su acertada elección ayudará a transmitir lo que se propone y a interpretar lo que el grupo demanda. En la decisión de las herramientas naturalmente se aplicarán diferentes criterios de acuerdo al fin: la búsqueda del equilibrio entre el producto y la matriz original, el alejamiento de ésta desde una visión más innovadora, la categorización de dificultades técnicas o expresivas considerando el grupo beneficiario.

Finalizando estas consideraciones iniciales, retomamos la importancia de la matriz y su elección en relación a las posibilidades y expectativas de la comunidad coral. La canción, dentro de la cultura, ha tomado la representación del registro y del relato de los acontecimientos, ha adquirido numerosas formas y variantes y generado especies y géneros según procedencias y contextos étnicos, socioeconómicos y políticos. El arreglo coral ha irrumpido por la necesidad de transferir al instrumento coro este vehículo generalmente popular y muchas veces con mas intenciones comunicativas o educativas por sobre las estéticas o artísticas. El panorama es amplísimo desde las músicas tradicionales hasta el rock o el tango, abarcando el contenido múltiple de la palabra cantada.

2. Comienzo, elección y análisis de la obra escogida

Varios parámetros toman una importancia determinante a futuro para el éxito del arreglo. Aunque sería arbitrario y limitado enunciar un número preciso de ellos, vamos a citar los que, por experiencia propia considero los más recurrentes:

- las expectativas del grupo que conforma el coro
- cantidad de cantantes, sus registros y las cuerdas que conforman en el orgánico
- capacidad técnica vocal
- ductilidad en cuanto a estilos e idiomas
- su vínculo con el ritmo y su cuerpo
- su historia como oyentes
- su experiencia en hacer música con otros

Cuando el grupo destinatario es un sujeto definido, sus particularidades deben ser atendidas. Si no hay grupo, el estándar determina las particularidades. En este caso, los parámetros son amplios pero precisos:

- extensión y registro de cada cuerda femenina y masculina
- estructura del orgánico (niños, jóvenes, adultos o adultos mayores)
- posibilidades técnicas y expresivas
- posibilidades de organización textural
- elección del o los centros tonales (en caso de ser música tonal) y su implicancia en el correcto uso de las tesituras para optimizar timbre, volumen, vibrato y agilidad

Un profundo planteo previo acota la elección en cuanto a matrices. No todo siempre se puede adaptar a un arreglo. La música popular de raíz folklórica es un punto de partida generoso, con definiciones rítmicas y formas establecidas que son parte de los bienes culturales que compartimos donde además coexisten prácticas de tipo vocal colectivas instaladas en el imaginario social.

De todos modos y mas allá de estas especulaciones, la elección de la obra se define por la capacidad de adaptación del instrumento. El análisis debe ser minucioso: una frase en situación extrema en cuanto a tesitura, o una dificultad rítmica fuera de la media pueden llevar a que el proyecto se interrumpa o arroje un resultado diferente al preconcebido.

En mi experiencia, el boceto devenido de un plan general del arreglo siempre beneficia a la organización del proceso: la distribución del tema melódico, la asignación de texturas, las posibilidades de modulación o cambio de centro tonal, las variaciones formales, el insertar material no original, como introducciones, interludios, ampliaciones formales. Todo

puede verse con antelación. La repetición de secciones, tan común en la música popular, son espacios donde los cambios texturales o formales evitan la previsibilidad.

Todo cambio debe producirse con un criterio y un orden que se vinculen estrechamente con la coherencia del original, esto a pesar de la hibridez que siempre conlleva a un arreglo, donde las prácticas de estilo o estéticas son relativas. Es importante sostener las articulaciones internas que construyen sentido, pues el arreglo debe aportar una nueva identidad que resignifique una anterior. La obra resultante debe reflejar aquello que motivó la versión o impulsó la novedad.

Ejemplo de una misma obra con dos planteos diferentes:

A: textura heterofónica, sobre tópicos rítmicos del tango

VOLVER

Gardel - Le Pera

arr E Correa

soprano

alto

tenor

bajo

7

ba ba ba ba

Yo, di- vi-no el pa-pa-de-o de las lu-ces que a lo le-jos van mar

dum du ru ru ru

ba que van mar-can-do mi vol-ver

-can-do mi re-tor-no.

da ba da van a mi vol-ver. Son las

dm van a mi vol-ver

B: textura homofónica, mas usual en la literatura coral clásica

VOLVER

Gardel - Le Pera

arr E Correa

soprano *mp*
Yo_a - di - vi-no_el par-pa - de - o de las lu - ces que_a lo le - jos van mar-can-do mi re -

alto *p*
Par - pa - de - o de las lu - ces que_a lo le - jos van mar-can-do mi re -

tenor *p*
Par - pa - de - o de las lu - ces que_a lo le - jos van mar-can-do mi re -

bajo
Par - pa - de - o de las lu - ces que_a lo le - jos van mar-can-do mi re -

4
tor - no. Son las más - mas que_a - lum - bra-ron con sus pó - li - dos re
tor - no son las que a - lum - bran re
tor - no son las que a - lum - bran re
tor - no son las que a - lum - bran re

3. Elección de la tonalidad, modificaciones totales o parciales de las funciones armónicas, estructura formal, modulaciones

La elección de la tonalidad forma parte del plan general del arreglo. El rol de la conducción melódica, en la totalidad o por fragmentos, secciones o episodios incide en las extensiones que el trabajo ponga en juego y determina el tipo de agrupamiento.

Dentro de un registro hay al menos tres espacios estables: agudo, medio y grave. Cada uno tiene sus propias tensiones y una conexión expresiva con la palabra o la frase que podemos

considerar cultural o pre musical. La melodía recorre un trayecto que, de acuerdo al texto, transita estos espacios. Sustener esta expresividad y sujetarla a las características de la cuerda designada para el rol melódico es un camino posible. Lo contrario a esto es proponer una nueva instancia expresiva, innovadora.

El formato tradicional del coro SATB (el par de voces masculinas y femeninas) visibiliza dos posibilidades de mínima: soprano y/o tenor como roles cantables y alto/bajo como sostén armónico-ritmico o desarrollo de contrapuntos.

Una vez escogida la o las tonalidades comienza la operación (o el trabajo de oficio) sobre los contenidos o la forma: la rearmonización es una técnica muy difundida en la música popular y con sobrados ejemplos en la literatura coral actual. Su acentuada progresión altera la horizontalidad de la línea discursiva y la consecuente pérdida de la consonancia armónica implica atender otros aspectos relacionados a la afinación relativa. El efecto en estos ejemplos es más cercano a lo instrumental, lo que lo vincula directamente con el progreso de las músicas urbanas de raíz popular.

Cuando se opera sobre la estructura no solo se interviene la textura: la modificación de los contenidos originales generan nuevas identidades y suman perspectivas novedosas. La aplicación de contenidos a modo de nexos entre unidades formales, la composición de introducciones o interludios, la supresión de desarrollos instrumentales propios del original, el agregado de incisos o motivos por razones contrapuntísticas, la mutación de ritmos ya configurados (por ej el muy utilizado cambio del ritmo de chacarera a la vidala en el folklore) son parte de los recursos del arreglador.

La modulación surge como un recurso interesante para ajustarse a las particularidades de cada cuerda, donde no debería descuidarse la conducción y su consecuente expresividad. Al ser un proceso que abandona un centro tonal para arribar a otro esto puede implicar modificaciones estructurales que alteran el texto original creando otro paralelo mas sintético y sostenido sobre palabras clave en la interpretación.

4. Modelos de agrupamiento y distribución

La formación SATB, tal vez la más representativa de la literatura coral, ofrece amplias posibilidades constitutivas a la vez que presenta dificultades en cuanto al equilibrio entre el original, los recursos decididos y el sentido expresivo.

A continuación, dos modos de agrupamiento de acuerdo a disposiciones abiertas o cerradas y sus posibles resultantes:

Ej 1:

Musical score for Ej 1, featuring four vocal parts: soprano, alto, tenor, and bajo. The lyrics are: A - rroz con le - che me quie - ro ca - sar.

Ámbito del registro medio en que el coro se encuentra cómodo.

Todas las voces se mueven en un espacio central de su tesitura.

El color sonoro es medio y permite un rango dinámico interesante.

Ej 2:

Musical score for Ej 2, featuring four vocal parts. The lyrics are: A - rroz con le - che me quie - ro ca - sar con u - na se - ño - ri - ta de San Ni - co - lás.

Ámbito promedio de la literatura coral.

Las voces se mueven en un espacio central hacia el agudo, salvo los bajos que transitan en toda su tesitura.

Amplias posibilidades sonoras y dinámicas.

Las cuatro voces mixtas constituye un total sonoro recurrente, aunque en la práctica los arregladores también trabajan sobre otros formatos mixtos o iguales que van desde dos hasta seis voces.

En los arreglos a dos voces, las formas de construcción primaria establecen dos modos: paralelismos abiertos o cerrados generalmente sobre consonancias interválicas y respuestas imitativas simétricas o asimétricas.

Un párrafo especial merecen las construcciones a tres voces mixtas - el formato mas usual es SAB - donde el balance de las dos voces femeninas con la masculina genera situaciones particulares cargadas de inestabilidad. el dúo vocal femenino recurre usualmente a la construcción de dos voces iguales, confrontando a la masculina que opone rítmica o contrapuntísticamente. Esta misma situación se presenta de un modo menos usual donde el par vocal es mixto y conformado por los extremos: soprano y baritono. en este caso, la oposición se presenta en la contralto, quien se hace cargo del sostén armónico. También son comunes las texturas homofónicas y heterofónicas.

Ej SAB

scrapano
la la ra la la ra la la ra la la la ra la la ra la la ra la la Se-ño-

alto
la la ra la la la la ra la la la la la la la la Se-ño-

baritono
dum dum la la la dum dum la Se-ño-

6
ra do-ña Ma-ri-a yo ven-go de_a-llá muy le-jos y_a su ni - ñi- to le
ra do - ña Ma-ri-a yo ven-go de_a - llá muy le-jos y_a su ni-ñi - to le
ra Se- ño- ra do-ña Ma-ri - a ven-go de_a- llá le-jos y_al ni- ñio al

5. Conducción de voces, el ámbito, el sentido melódico, relación con el texto

Tal vez la característica de mayor relieve en el campo vocal sea la posibilidad de desarrollo melódico que ofrece cada cuerda constitutiva del orgánico. No sólo la alianza inigualada con la palabra, sino la inagotable diversidad del timbre vocal y el vasto campo que ofrece para la expresión y la articulación. La voz es un instrumento único en cada cantante.

La conducción melódica requiere permanente atención en su curva delineada por la expresividad, el significado del texto y en la relación que establece con las otras voces tramando una textura.

En la mirada global del formato hay zonas de tránsito común entre las cuerdas, con distintas apreciaciones perceptivas. Esta situación ofrece grandes posibilidades constructivas.

También el sonido y su organización a partir de la melodía interviene en el texto, más aún en aquel que es “paralelo” o no original. En este texto resultante, las correctas acentuaciones naturalizan su sentido y generan nuevas situaciones expresivas por ejemplo, en la reiteración de una misma palabra.

La elaboración de cada línea es fundamental, pero el punto de definición está en la relación entre las voces: el arreglador no debe perder de vista la globalidad y debe considerar que el ámbito de desarrollo de la línea principal supeditará las posibilidades de las otras voces. Se evita el cruce de voces, por ejemplo, para sortear tensiones que se producen por un desbalance de tesituras. Esto provoca una sonoridad muy artificial que cuesta compensar con indicaciones de tipo dinámico o agógico.

6. Tópicos estilísticos y su influencia en la conformación de texturas particulares

En el campo folklórico, Latinoamérica es un continente signado por la multiculturalidad. La historia del continente fueron conformando nuevas plataformas expresivas, producto en parte de una permanente reconfiguración del campo social, del movimiento de sus actores y de las condiciones particulares que atravesaron distintas corrientes migratorias, comenzando por el tránsito de esclavos africanos.

La música como productora de bienes simbólicos no ha estado ausente de este derrotero. En líneas generales, la impronta afro se manifiesta en la organización rítmica mientras que lo europeo prevaleció en la forma. Dos maneras de

comunicar e interpretar culturalmente que forjaron especies sostenidas por patrones repetidos pero con cambios formales. Sobran ejemplos: candombe, cueca, bolero, son, festejo etc.

La tercera parte de esta sociedad es el timbre y en esto hay un gran aporte de las construcciones instrumentales nativas que brinda la naturaleza del continente.

Al componer arreglos sobre estas configuraciones hay que considerar las diferentes constituciones rítmicas, sus registros, acentuaciones y diferentes modos de producción sonora. La transferencia a la emisión vocal de sonidos provenientes de la percusión generan inevitablemente texturas y formas contrapuntísticas originales.

7. La influencia de otros lenguajes en el arreglo coral

Numerosos lenguajes, dentro y fuera de la música, hoy articulan y aportan novedades al espacio coral e inciden en la escritura de arreglos. Dentro de la música, el jazz y sus corrientes alternativas ejercen una notable influencia en la escritura y ya hemos referido a la influencia de la música de raíz folklórica. En nuestra música popular determinó la búsqueda de un folklore más estetizado y experimental en las décadas 60 y 70 del siglo pasado.

Por fuera de la música, la danza, la expresión corporal, el teatro y la imagen también suman nuevas miradas influyentes.

La partitura se ha vuelto flexible y ha incorporado analogías que refieren directamente al tratamiento del sonido o a gestos o posturas corporales que inciden en la emisión.

8. Relación entre texto y música

Usualmente el disparador que nos acerca a un original y nos decide abordar el arreglo es el placer que nos provoca su audición. Sabemos que esta sensación depende de interrelaciones entre gestos musicales (estímulos y patrones sonoros lingüísticos) que actúan por repetición y contraste y en una mirada global por nuestra historia personal.

Es usual que el arreglador se pregunte como intervenir de un modo creativo sin perder la experiencia emocional original y el “rasgo de estilo” de la obra, considerando que a su vez éste puede ser independiente de la comprensión y del sentido del texto.

Un serio análisis semántico (uso y categorización de patrones rítmicos, el tratamiento de las palabras, la fragmentación de unidades formales, la evolución temporal de la obra etc) nos

ayuda a acercarnos a las decisiones que tomó el compositor en su proceso creativo y esto de algún modo orienta nuestras posibilidades.

La reiteración de palabras despierta emociones similares a las que se experimenta cuando se escucha música instrumental. Este recurso puede generar una percepción que profundice el discurso semántico que ofrece la relación música/texto, provocando una nueva dimensión.

Todos poseemos un modo discursivo y otro no-discursivo de escuchar. Las transiciones entre fonemas que escuchamos en un discurso hablado y que contienen información lingüística se perciben como sonidos si se escuchan aisladamente. Decidir el empleo de unidades fonéticas o palabras, significa crear una nueva percepción y tal vez una reinterpretación del texto original.

El arreglador musicaliza texto. Es una situación inevitable cuando se decide romper una estructura homofónica. Es entonces cuando las unidades semánticas, sintácticas, fonemas, onomatopeyas o nuevos recitativos se suman al menú de trabajo del arreglador. Al musicalizar se establece una relación agógica que por momentos adquiere gran tensión en la búsqueda del equilibrio entre hacer entendible el contenido del discurso y la musicalidad de la palabra vocalizada en la melodía principal. Esto sucede aún con mayor fuerza en las líneas melódicas no temáticas.

Finalizando, podemos proponernos desde esta mirada un trabajo con dos objetivos: el que tiende a preservar características discursivas y el que apunta a lo poético. Ambos comunican un expresión definida.

Bibliografía

Boulez Pierre (2009). Puntos de referencia. Barcelona: Gedisa.

Colombres Adolfo (1987). Sobre la cultura y el arte popular. Buenos Aires: Colihue.

Gabis, Claudio (2006). Armonía funcional. Buenos Aires: Melos.

Guillén Lorena (2016). Procesos perceptivos en la canción popular. [en línea] consultado el 19 de septiembre de 2017 en < <https://es.scribd.com/document/167088649/30665513-Musica-Relacion-Texto-Musica-Procesos-Perceptivos-en-La-Cancion-Popular>>

Storm Roberts, John (1978). La música negra afroamericana. Buenos Aires: Víctor Lerú.

Tarchini, Graciela (2004). Análisis musical: sintaxis, semántica y percepción. Buenos Aires: Edición del autor.