



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la

Licenciatura en Música con orientación en Dirección Coral

“El mundo es un silencio”

El pensamiento poético como línea de análisis para la interpretación musical coral.

Concierto: viernes 16 de Agosto de 2024

Carolina Raquel González

DNI 40.929.243

Leg. 74392/5

Tel: 2241 551926

E-mail: gonzalezcarolinaaraquel@gmail.com

Director: Fernando Tomé

Co-directora: Lara Valdivia

Resumen

El trabajo de graduación “El mundo es un silencio” es una propuesta artística musical que vincula dos disciplinas: la música coral y la narración oral, pensando a ésta última como una herramienta que, en interacción con la música, permite reforzar el sentido que se despliega en la interpretación musical. En este contexto propongo trabajar sobre dos ejes centrales: la interpretación como construcción de sentido musical en un proceso colectivo de trabajo, y la poética entendida como corrimiento de la referencialidad en tanto línea de análisis del fenómeno musical. A través del diálogo entre la música de formato coral y narración oral se pretende evocar una aparente contradicción que invite a reflexionar sobre el mundo actual: el individuo frente a la comunidad. Así se enlazan el espanto y la ternura, la tragedia y la esperanza, la resignación frente a la resiliencia, lo simple hermanado con lo majestuoso.

Palabras clave

poética - interpretación musical - dirección coral -

Fundamentación

Este trabajo final consta de la preparación y puesta en escena de una producción artística musical coral que se propone indagar sobre la poética como herramienta de análisis para la interpretación musical grupal, comprendiendo a ésta última como un proceso constructivo multifactorial e interpersonal. De esta manera, persigue el objetivo de elaborar constructos conceptuales y reflexiones que favorezcan los procesos de comprensión musical y construcción de sentido en contexto de concertación grupal. En cuanto al modo de trabajo y abordaje del repertorio, se enfatizará en las particularidades del encuentro entre la música y la palabra (Belinche, 2016) y sus implicancias en el proceso de elaboración de una interpretación musical en términos de poética coral, como constructo resultante del diálogo entre música y poesía en la producción musical coral.

Esta propuesta concibe a la música como un «*campo de conocimiento*» (Stubley, 1992), lo que supone comprenderla como un corpus de saberes que le son propios y que implica, a su vez, la construcción y constitución de un mundo simbólico (Belinche, 2007). En ese sentido se pretende aportar a la democratización de la producción artística en formato de concierto coral, desplegando herramientas interpretativas y reflexivas desarrolladas en la Universidad Pública que promuevan el acceso a un público diverso.

A continuación se exponen brevemente algunos aspectos centrales que aportan a la delimitación del objeto de estudio y a pensar las instancias de planificación de los ensayos con el coro. Finalmente, en la metodología y el plan de trabajo, se intentan vincular estos aspectos con algunas implicancias pedagógicas y musicales que derivan de su aplicación al repertorio seleccionado.

Pensamiento poético

Si se quiere decir una cosa, ¿por qué se enuncia otra? ¿Qué es lo que aporta la figura retórica a la construcción de sentido que, de un modo más general, se configura como poética? Liliana Bodoc (2012) sostiene que esta forma de pensamiento (poética) «*engrosa el lenguaje y renueva la realidad*» porque a partir

de la creación de imágenes ficcionales se habilitan verdades que, de otro modo más literal, serían difíciles de presentar. Entonces, la fuerza del lenguaje artístico reside justamente en *mentir para decir la verdad*. Por su parte, Belinche (2016) expone que *«lo simbólico demanda de lo ausente porque en ello mora la conducta subjetiva de lo no visto, de la huida a la fascinación por lo evidente. Un lenguaje expresivo o poético frente a un lenguaje comunicativo.»* El corrimiento hacia lo inesperado con el que juega la poética, posibilita la ampliación del canal perceptual en donde antes solo había literalidad o referencialidad. En ese sentido, la naturaleza misma del pensamiento poético, presente en el hacer artístico, supone la imposibilidad de representar de forma unívoca el objeto al que se refiere y esa imposibilidad habilita, en el lenguaje poético, una multiplicidad de sentidos. Ésto hace, como se detallará más adelante, que el lugar de la interpretación musical se vuelva aún más complejo, ya que la construcción del sentido, si bien implica una postura y toma de decisiones por parte de quién dirige, también asume la amplitud de la evocación.

Música y palabra

«Cuando las voces humanas intervienen en la música, mayoritariamente, les atañe la palabra. Y allí, en la intersección entre las emisiones primarias y la organización conceptual cuajada en vocablo sobreimpreso a una altura puntual - que llamamos “notas”-, se libra una batalla en la que lo que se juega es la poética.» (Belinche y Benassi, 2016) A partir de esto, puede pensarse que si esa batalla es una búsqueda intencionada por la poética, su campo de acción es el de la interpretación. Pero ¿en qué elementos de la música y la poesía se libra esa batalla? Si se analizan ambos lenguajes comparando sus elementos análogos, se observa que es allí donde aparecen las tensiones que hacen al trabajo interpretativo, tales como la agógica y la prosodia, o forma y sentido. Dice Belinche que:

Si el sentido desborda la forma, no está adherido a la forma, deriva en comunicación sobre argumentada. (...) [Pero] cuando la forma se desliga, completamente, del sentido produce un vacío que no es el vacío de la palabra muda (en cuanto lo no dicho deliberadamente). En lo que podríamos llamar la artificialidad de las formas (...) estas devienen en formas muertas. (Belinche, Benassi, 2016)

Ahora bien, ¿cómo se aborda el tratamiento de la palabra y la música para evitar las «formas muertas» y la «comunicación sobre argumentada»? Siguiendo con la idea de interpretación musical puede decirse que, parte de la tarea, es el arbitraje de esa batalla en pos de una búsqueda de equilibrio. Quien dirige, en tanto intérprete musical, se implica entonces en estas tensiones, manipulando los elementos propios de la música y de la palabra, para guiar el aprendizaje de la imagen sonora y expresiva que ha construido de la obra. En el abordaje propio de una música en donde la palabra toma relevancia, la pregunta por los elementos retóricos y el universo de lo simbólico sirve para un primer acercamiento a la música, y a su vez, funciona como insumo para la producción, ya que su enunciación vincula las operaciones formales con las relaciones entre sus elementos y sus implicancias musicales y poéticas. Es así que, a partir de un análisis donde se evidencien estas relaciones, quién conduce la interpretación musical se posiciona reforzando o desviando esa fuerza retórica, ya presente en la música, mediante decisiones técnicas sobre ella. Entonces, el espacio surgido de la combinación entre música y palabra en el formato coral, no se reduce a la complementariedad de los lenguajes, sino a la aparición de algo nuevo, que en éste trabajo llamamos *poética coral*. Este concepto, derivado de lo expuesto anteriormente, sintetiza justamente el resultado del trabajo interpretativo en la música coral en tanto liberación de la batalla poética.

Interpretación musical y rol de quien dirige

La interpretación musical implica el desarrollo de habilidades de análisis, de reflexión, y ejecución, que permiten la apropiación del material sonoro en tanto *patrones significativos de comprensión musical*¹ para luego cristalizarse en síntesis durante la ejecución musical. Según Musumeci (2002) ésta «surge como resultado de procesos que involucran la abstracción, representación y procesamiento de patrones significativos en la música. La forma, cualidades y relaciones de estos patrones están reguladas por ciertas “reglas”». Ahora bien, en el contexto grupal, el proceso de elaboración de sentido de una obra musical requiere de una base de significación común más amplia que la categorización de dimensiones sonoras; esta base es elaborada mediante el desarrollo de lo que Stublely llama «marcos de

¹ Musumeci, O. (2002). Hacia una educación de conservatorio humanamente compatible. Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM.

referencia colectivos» (Stubley, 1992) y brinda criterios compartidos con los que abordar el trabajo interpretativo. Esta tarea en el coro, aparece mediada por la figura de quien dirige, y éste se constituye al mismo tiempo como intérprete musical y como *andamio*² (Woods, Bruner y Ross, 1976) para la producción musical en contextos grupales. En este punto, resulta nodal caracterizar la labor de la dirección musical coral en su función pedagógica, en tanto requiere el desarrollo de habilidades para la enseñanza del *diseño de versión* de la obra; aportando estructura y sistematización al trabajo con el coro.

¿Qué herramientas son susceptibles de ser construidas, que favorezcan el abordaje de la música en términos poéticos e interpretativos? Según explica Swanwick (1991) «*el carácter expresivo de un pasaje musical está determinado por nuestra percepción de su aparente peso, tamaño, impulso progresivo, forma de movimiento y otros componentes de postura y gesto*». Éstas metaforizaciones de la música, pueden darnos una pauta para pensar qué aspectos de la música le son semejantes y resultan susceptibles a ser modificados en pos de reforzar una decisión interpretativa. A su vez, esta vinculación entre metáfora de movimiento y elemento de la música, puede aportar a la creación de una imagen visual concreta en donde se explicita la relación que tal imagen (o metáfora) guarda con las decisiones técnicas, como base para que se construyan asociaciones significativas entre los pasajes musicales y la idea poética. Es decir que, la construcción interpretativa desde la mirada poética contribuye a la elaboración de una técnica al servicio del sentido, tornándola una herramienta significativa y potente. Este aspecto de la técnica, responde al aspecto expresivo y de carácter que, bajo el paradigma que enmarca las prácticas de dirección coral en la Fda de la UNLP, suele abordarse bajo la pregunta de “¿Cómo cantar?” en tanto factor cualitativo de la interpretación musical, y se complementa con el factor cuantitativo, es decir, la pregunta “¿Qué y cuándo cantar?”. Estos dos factores dialogan en el gesto del/la director/a e impactan en el sonido producido por el coro.

² El concepto de andamio acuñado por Woods, Bruner y Ross en 1976 refiere a los procesos de aprendizaje - enseñanza que se dan contexto de interacción. Esta metáfora del andamiaje resulta útil para entender de qué forma un sujeto con mayor experticia en un dominio, y otro menos experto, interactúan con la intención de que este último se apropie de forma gradual del saber experto en cuestión. (Baquero, R. 1997)

Ampliando estas nociones de construcción del gesto -como movimiento intencionado de forma comunicativa-, resulta interesante la articulación de los conceptos elaborados por Swanwick (1991) - sobre la percepción del carácter expresivo de la música - desde la teoría del movimiento de Laban (2006), y su particular categorización de los impulsos que originan un movimiento. La descripción del *esfuerzo* que presenta el autor nos permite observar, analizar y describir las cualidades de las trayectorias y recorridos de los impulsos y movimientos que componen un gesto. En ese sentido, esta teoría diferencia al *espacio*, al *tiempo*, al *peso* y al *flujo* como factores del esfuerzo y ubica sus cualidades en términos de polaridades. Por ejemplo el espacio, refiere al entorno en donde tiene lugar el movimiento y posee como polaridades las cualidades “*directo*” e “*indirecto*”; el tiempo, alude a la duración o continuación del movimiento y posee como polaridades “*súbito o urgente*” y “*sostenido o lento*”; el peso sugiere la actitud interna de quien se mueve a favor o en contra de la gravedad y posee como polaridades “*firme, resistente, pesado*” y “*suave, delicado, ligero*”; y el flujo explica la continuidad del movimiento y tiene como polaridades “*controlado o tenso*” y “*libre o fluido*”. De esta forma, la metaforización del análisis musical en su aspecto formal/retórico, resulta un recurso de estudio muy potente a la hora de ampliar las posibilidades del movimiento. Si bien la pregunta por el movimiento gestual puede presentarse en instancias anteriores de la construcción interpretativa, es en un estadio más profundo del análisis musical en donde se pueden sintetizar, de forma cohesionada y coherente, la imagen sonora deseada con la técnica gestual.

Repertorio

- *Casiopea*. Música y letra de Silvio Rodríguez. Versión coral de Joaquín Martínez Dávila.
- *Me voy quedando*. Música y letra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Versión coral de Julio César Reynaga.
- *Cayendo está la luna*. Música de Beatriz Corona y letra de Eduardo Correa.
- *Lo único que tengo*. Música y letra de Víctor Jara. Versión Coral de Joaquín Martínez Dávila.
- *Vasija de barro*. Música de Gonzalo Benítez y letra de Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum, Hugo Alemán y Jaime Valencia. Versión coral de Joaquín Martínez Dávila.
- *Coplas para la tejedora*. Música y letra de Jorge Fandermole. Versión coral de Pablo D. Roberto.
- *La negra Atilia*. Música de Pablo Camacaro y letra de Henry Martínez. Versión coral de Modesta Bor
- *Locuras*. Música y letra de Silvio Rodríguez. Versión Coral de Liliana Cangiano
- *Penas*. Música de Beatriz Corona y letra de José Martí.
- *El escaramujo*. Música y letra de Silvio Rodríguez. Versión coral de Eduardo Ferraudi

Participantes

- Coro de Cámara de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata
- Copleo Ensemble
- Narraciones por Andrea Aguirre

Metodología y plan de trabajo

La preparación del Trabajo final se desarrollará en tres etapas y se realizará a lo largo de cinco meses, hasta la presentación del concierto. Las mismas serán: Selección y estudio del repertorio. Preparación del repertorio con los coros. Presentación del Trabajo final.

- Selección y estudio del repertorio.

Esta instancia tendrá lugar en los meses de febrero y marzo. Aquí se prevé la selección de la totalidad del material musical a presentar en el concierto. Respecto al estudio de las obras, se realizará un análisis direccionado a la interpretación musical de cada obra, en donde se abordarán tanto aspectos técnico-musicales como elementos retóricos y poéticos que sirvan a la posterior enseñanza y ejecución del material sonoro con los coros. En este momento, se considera también la planificación de los ensayos en donde se pensarán: 1) objetivos específicos para cada ensayo, 2) estrategias didácticas para el trabajo de concertación y apropiación de la propuesta interpretativa, 3) distribución del tiempo de ensayo en base a la dificultad de las obras y a las posibilidades del coro, 4) instrumentos de evaluación que permitan ir adecuando las estrategias y actividades a la realidad de aprendizaje de cada orgánico.

- Preparación del repertorio con el coro.

La misma se desarrollará a lo largo de los meses de abril, mayo, junio y julio, con ensayos semanales parciales y ensayos generales (hacia finales de julio). En ellos se abordará el repertorio desde distintas actividades para facilitar tanto la ejecución y ensamble por parte de los y las cantantes, como así también la comprensión y la producción de la imagen sonora buscada en cada obra. Los ensayos incluyen la lectura y aprendizaje de partes individuales, el ensamble de las líneas en su dimensión textural, y las problemáticas derivadas de ello. De este modo se considera trabajar el empaste, la afinación, la coordinación rítmica para la ejecución grupal y el fraseo musical con sus implicancias texturales. Se le dará especial atención al trabajo del fraseo en grupo. Para ello se abordarán los conceptos de

agógica, rubatto, acentos y descacentos. A partir de reconocer las dificultades propias de cada obra, se buscará desarrollar recursos interpretativos de la línea melódica que lleva la melodía principal y abordar el concepto de *microtempo*. Esto es, la variabilidad de los patrones rítmico-melódico-expresivos (Alimenti Bel, 2015) en la configuración del fraseo. En ese sentido, la línea melódica principal se abordará mediante dos tipos de rubatto: asincrónico y sincrónico (Alimenti Bel, 2015).

- Presentación del Trabajo final.

El concierto se presentará el día 16 de agosto a las 20:00hs en el Auditorio de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Referencias bibliográficas

- Alimenti Bel, Demian, Martínez, Isabel Cecilia y Ordás, Alejandro (Diciembre, 2014). La notación en el arreglo del tango y sus implicancias para el análisis del estilo de ejecución. V Jornada de Desarrollo Auditivo en la Formación Musical Profesional. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical - Facultad de Bellas Artes - UNLP
- Baquero, R. (1997). "La zona de desarrollo próximo". En Vigotsky y el aprendizaje escolar. Parte II. Cap. 5. Edit. Aique, Pp.137-167.
- Belinche, D. y Benassi, V. (2016). Cantar: Resplandores tardíos de la civilización y la barbarie. (Clang n° 4), pp 33-46.
- Belinche, D. (2010). *Arte, poética y educación*. Universidad Nacional de La Plata.
- Ferraudi, E. El texto y su interpretación musical: diálogo, preponderancia de sentido y síntesis. revista cuadernos, 79.
- Moure, C. (2013). La condición del sujeto poético penetra los géneros. *Cuadernos del CILHA*, 14(2), 136-152.
- Musumeci, O. (2002). Hacia una educación de conservatorio humanamente compatible. *Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM*.
- Liliana Bodoc. (2012). "Mentir para decir la verdad" En TESxJoven Río de La Plata. Disponible en: <https://youtu.be/qOFyNOYp3MU?feature=shared>
- Laban, Rudolf. (1988) *The Mastery of Movement*. Plymouth: Northcote House
- Ros, A. (2009). Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*. 2009, Núm. 35.
- Shifres, F. (2009). Regularidades expresivas y estilo en la ejecución de Osvaldo Pugliese. En *La Experiencia Artística y la Cognición Musical*. Universidad Nacional de Villa María.
- Stublely.(1992) *Fundamentos Filosóficos*. Traducción.: I.C. Martínez
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid, Morata.

Anexo

Invitación al concierto. Diseño de Juan Cruz Santangelo

