

“El instrumento coral en la obra *Arena* de Dante Grela. Análisis y técnicas de ensayo enfocadas en sus características e indicaciones especiales de ejecución en función de la interpretación”.

Mgter. Cristina Yolanda Gallo –Mgter. Alfredo José Crespo

Introducción

El presente estudio se enfoca sobre el proceso de recreación y la consiguiente interpretación musical de la obra *Arena* del compositor Dante Grela con poesía de Oliverio Gironde. Para tal fin, se plantea un análisis descriptivo de la obra. Los datos que proporciona este proceso analítico son tenidos en cuenta, en primer lugar para un planteo estructural de la obra y de la potencial resultante sonora. A partir de los resultados obtenidos se infieren propuestas de preparación de la obra y desde ello se planifican estrategias de ensayo.

Arena fue compuesta por Dante Grela en el año 2008 por encargo de la Directora del Coro Universitario de Mendoza, Silvana Vallesi, pero finalmente no fue estrenada por ese organismo. El orgánico de la obra está constituido por coro mixto, piano (con encordado) y percusión. Se hace efectivo entonces, en el marco de las Jornadas de Música Contemporánea - Rosario 2012, el estreno mundial de la misma, a cargo de la formación coral independiente de cámara, de Villa María, Provincia de Córdoba, denominada Coral Mediterráneo, el 15 de agosto, en la Sala Príncipe de Asturias, situada en el Parque de España, ciudad de Rosario, en el mismo año.

Para el análisis descriptivo se utiliza la propuesta de Dante Grela¹ ya que resulta interesante que el mismo compositor ha elaborado un método analítico propio, y que puede aplicarse a su obra en este caso. También se abordan aspectos relativos al poema de Gironde, y su relación con los aspectos musicales. El análisis propuesto ofrece un panorama estructural de elementos musicales y demás aspectos, los cuales son de vital importancia para plantear la interpretación musical, y por ende, las estrategias para llevarla a cabo.

Con esto, el director- intérprete tiene sólida información sobre cómo puede recrear aquella idea compositiva que funcionó de germen para la obra. El coro, como instrumento musical colectivo, consta de singularidades, tanto en lo técnico y lo tímbrico, como en lo sensible y subjetivo. Así, la obra interactúa con un instrumento coral específico, y la resultante artística se ve atravesada por las decisiones interpretativas y por una suerte de red intersubjetiva.

Este trabajo, si bien se focaliza en la interpretación y la ejecución de la obra *Arena*, también pretende acrecentar el estado del conocimiento que se tiene de la obra y de la producción compositiva en general, aportando datos analíticos, características discursivas, y a la vez, proponiendo estrategias para la resolución de dificultades

¹ GRELA, Dante: “Análisis Musical. Una Propuesta Metodológica”. En serie 5: La Música y el tiempo. Nº 1. Rosario. Universidad Nacional de Rosario. 1992 p 1-14.

interpretativas en aras de difundir la música del tiempo actual.

Análisis descriptivo

Refiriendo al análisis musical, la propuesta metodológica planteada por el Profesor Dante Grela² resulta congruente, ya que la obra es un producto artístico del mismo autor. Para explicar brevemente el método es preciso primero dar las explicaciones pertinentes:

[...] considero de fundamental importancia la delimitación de una serie de AREAS, dentro de las cuales se examinarán aspectos parciales específicos, que aportarán sus resultados en función de una fase posterior del análisis que contemplará las INTERRELACIONES e INTERACCIONES entre las resultantes obtenidas en las diversas áreas, [...] A tal efecto, deslindo las siguientes ³

En aras de explicitar de manera más directa el método, se exponen seguidamente una síntesis acerca de las “Áreas” mencionadas antes:

Articulatorio	Delimitaciones de unidades formales, según se den los procesos de: separación, yuxtaposición, elisión, superposición, inclusión y magnitud de la articulación.
Comparativo	Grado de parentesco en materia de: Identidad, semejanza, desemejanza, oposición
Funcional	Clasifica la función de las diversas unidades formales dentro del contexto total de la obra según sea: exposición, transformación, transición, introducción, interpolación, extensión, conclusión, interjección. Cabe destacar la posible existencia de una funcionalidad múltiple en cada unidad.
Paramétrico	Aspectos relacionados a las alturas, duración, intensidad,

² Grela, Dante: “Análisis Musical. Una Propuesta Metodológica”. En *serie 5: La Música y el tiempo*. N° 1. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1992 pp.1-14.

³ Ibid. p 3-4

Estadístico	timbre; y su interacción como textura y modos de ataque y/o articulación
	Implica recuento, clasificación, tabulación de hechos sonoros
De Interrelaciones	Consideración conjunta de los resultados obtenidos anteriormente.

(⁴)

Seguidamente se expone un gráfico que representa el análisis de la obra *Arena* en el cual constan las “Áreas” aplicadas a las unidades formales de acuerdo a cada nivel. La articulación de las unidades formales se expresan mediante los números de compases, las que también son caracterizadas según las funciones correspondientes. En el nivel macro también constan las indicaciones de tempo. Todo esto es expuesto en función de explicar el análisis de una forma directa, ejemplificadora y sintética, a sabiendas que existen muchos más datos generados a partir del presente análisis, y sólo se toman los relevantes al tratamiento de la interpretación, aspecto central del presente estudio.

En cuanto a la relación entre la forma y el texto, se exponen los versos con su correspondiente lugar en la composición. Esto da la certeza de que el texto estructura el devenir y el orden de los eventos sonoros, contenidos en las unidades formales. Se expone, para su verificación, el texto original de Girondo citado a continuación para comprobar la correspondencia.

Grandes unidades formales - correspondencia con el texto poético:

unidad formal (en adelante UF) introductoria: 1 compás – instrumental

UF primera: compases 2 al 10 Arena, arena y más arena y nada más que arena

UF segunda: compases 11 al 29 de arena el horizonte el destino de arena de arena los caminos (y repite textos para conectar secciones)

UF tercera: compases 30 a 40 arena y más arena y nada más arena (vuelve a la primera estrofa, sin corresponderse con la poesía)

UF cuarta: compases 41 al 62 el cansancio de arena, de arena las palabras, el silencio de arena

UF quinta: compases 62 al 78 Arena de los ojos con pupilas de arena.

UF sexta: compases 78 al 88 Arena de las bocas con los labios de arena.

UF séptima: compases 88 a 104 Arena de la sangre de las venas de arena.

UF octava: compases 104 a 124 instrumental

UF novena: compases 124 a 145 Arena de la muerte... De la muerte de arena.

UF décima: compases 146 al 155 (final) nada más que **de** arena (solista)

⁴ F. del A. (Fuente del Autor)

Intro comp 1 (4 q))	2 10 (36 q))		11 29 (76 q))				30 40 (40 q))		41 62 (85 q))		62 78 (67 q))	
Func Introductoria	F. Expositiva		Expositivo-elaborativa				Expositiva		Expositivo-elaborativa		Expositiva	
	- 5	6-	-13	13-16	17-22	23-	-32	32-	-49	50-	-67	68-
			trans				trans					

—

—

78 88 (42 q))		88 104 (63 q))		104 124 (82 q))		124 145 (85q))			146 155 (40 q))	
Elaborativo-reexpositiva		Elabortiva		reexpositivo-transitiva		Elaborativa			Reexpositivo-conclusiva	
-84	84-	-94	95-	-116	117-	-128	128 139	140-	-151	152-

Poesía original⁵: (de *Persuasión de los días* – 1942)

ARENA,
y más arena,
y nada más que arena.

De arena el horizonte.
El destino de arena.
De arena los caminos.
El cansancio de arena.
De arena las palabras.
El silencio de arena.

Arena de los ojos con pupilas de arena.
Arena de las bocas con los labios de arena.
Arena de la sangre de las venas de arena.

Arena de la muerte...
De la muerte de arena.

¡Nada más que de arena!

Trabajo de ensayo del coro en función de las características y dificultades de la obra.

Es preciso decir en primer término sobre este punto, que la intérprete que selecciona la obra para trabajarla lo hace desde su rol de directora de coros, con el objetivo de abordar una obra de lenguaje de vanguardia, con uso de técnicas extendidas, tipo de obra, que si bien no es la primera vez que se estudia en esta agrupación, sí lo es desde un lenguaje compositivo decididamente no tonal ni modal. Tampoco ha cantado este coro, obras que utilizan otros instrumentos con técnicas extendidas, como en este caso el piano.

Dicho esto, La obra fue trabajada por el Coral Mediterráneo durante 4 meses con frecuencia promedio de un ensayo semanal. El pianista estudió la obra durante el mismo período, los primeros dos meses sin sumarse al coro y los dos últimos con el coro, los percusionistas se sumaron a los ensayos durante el último mes. Además se realizaron

⁵ Gironde, Oliverio. *Persuasión de los días*. Buenos Aires. Losada. 1942.

ensayos sólo instrumentales también durante el último mes.

Las características sobresalientes y dificultades de la obra *Arena* se presentan en este trabajo de manera jerárquica o teniendo en cuenta en el ordenamiento con el que fueron abordadas.

- Ritmo: el compás es de 4/4 durante toda la obra, y si bien no hay cambios de compás en todo el transcurso de la composición, el pulso se modifica a menudo, ya sea por velocidades generales marcadas en cada unidad formal, la primera con un valor metronómico de negra igual a 40, y otras secciones que llevan la misma figura desde valores de 50 hasta 160, como de variaciones paulatinas de velocidad, principalmente rallentando poco a poco y acelerando poco a poco.

A modo de ejemplo de cómo el pulso no llega a estabilizarse en la mayor parte de la obra, el pasaje siguiente, comienza con valores de negra igual a 60, luego hay un calderón de extensión mediana, una indicación de *poco rall* con duración de un compás, tras lo cual se presenta otro calderón, esta vez más breve, luego hay un cambio de velocidad, a 80, y un compás después una aceleración paulatina del movimiento

The musical score is for a section of the work 'Arena', starting at measure 66. It features several parts: CORO (Soprano and Contralto), CAR. (Carpenter), VIBR. (Vibraphone), CENC. (Cencerizo), P.S. (Percussion), and Pno. (Piano). The tempo markings are: Poco rall. (Poco rallentando), Moderato (♩ = 80), and Accell. p. a p. (Accelerando poco a poco). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ppp, sfz), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Rall. molto el tr.' (Ritardando molto the trill) and 'Raff. molto el trém. (hasta "muy lento")' (Ritardando molto the tremolo (until "very slow")). The piano part includes a section marked 'ppp sempre' and a triplet of eighth notes.

Un elemento de gran importancia es el reiterado uso del calderón, éste en tres presentaciones diferentes, indicadas de modo general como "calderón relativamente

breve”, “calderón de extensión mediana” y “calderón de extensión muy larga”⁶. Pero la mayor dificultad consiste en los valores rítmicos utilizados, se presentan divisiones de la negra en tresillos con múltiples variantes internas de silencios, combinaciones de figuras, puntillos, dobles puntillos, también tresillos de blancas y sus variaciones, quintillos, valores breves como fusas. Todo esto con una gran independencia rítmica entre los diversos instrumentos (coro, piano, vibrafón, marimba, tom toms, platillos, tumbadoras, etc).

La percepción del discurso rítmico es que no hay un pulso, ya que la mayor parte de los sonidos (sobre todo de la percusión) no caen sobre los inicios de los tiempos. El compositor aclara sobre este punto en las indicaciones generales de ejecución de la obra, diciendo que “la métrica no tiene valor como tal, sino solamente como ayuda para lograr la sincronización durante la ejecución”⁷, sin embargo la precisión rítmica resulta imprescindible para lograr el efecto de no pulsación. En este sentido, se ensayó básicamente la lectura de la obra con uso del metrónomo. Más avanzado el trabajo se agregaron las marcas de dirección, sumadas a una marca sonora del primer pulso de cada compás, ya que los cantantes no podrían aún retirar la mirada de la partitura.

Finalmente, y ya con la presencia de los instrumentos en los ensayos, se trabajó con la marca del compás por parte del director, requiriéndose que todos los ejecutantes estén ubicados en un espacio físico en el que puedan ver de frente al director, tanto para percibir claramente el esquema del compás como las entradas, cortes y calderones. Son éstos últimos en gran medida los que requieren de mayor atención, ya que, si bien en líneas generales se les atribuyeron 1 pulso más, 2 pulsos más y 4 pulsos más respectivamente según sean estos breve, de mediana duración y de extensa duración, otros factores como las resolución de dificultades técnicas por parte de los instrumentistas en cortos lapsos de tiempo, determinaron que esas atribuciones de los calderones no fueran estrictas.

Para resolver esto en los encuentros con el coro se realizaron ensayos sin la ejecución de las alturas, sólo con lectura rítmica y de texto, proponiendo diferentes articulaciones y dinámicas, hasta incorporar también estos aspectos musicales antes de incluir la altura.

Interválica melódica y armónica

El intervalo más recurrente y distintivo de la obra, que da inicio a unidades formales y se presenta de diversas maneras, invertido, superpuesto, es la quinta justa ascendente. A nivel de superposición de las voces el compositor trabaja con quintas por pares de voces contiguas (barítono y bajo, o mezzosoprano y contralto) superponiendo este intervalo a semitono de distancia. Así en diversos pasajes centrales se escuchan las 5º fa-do, fa sostenido do sostenido, sol re y sol sostenido re sostenido, durante uno o varios compases, como puede verse en el siguiente fragmento.

⁶ Ver las indicaciones de ejecución en: Grela, Dante: *Arena: para coro mixto, piano y percusión*. Rosario:[S/D], 2008.(Inédito)

⁷ Idem

[illegible]

Estas superposiciones de quintas justas, de segundas mayores y menores, quintas aumentadas, sextas mayores y aumentadas, se trabajaron en *vocalisos* concebidos específicamente para el abordaje de esta obra, en una serie de ejercicios de dificultad progresiva en los que el objetivo no es sólo cantarlos con una óptima afinación, si no también escuchando lo que los cantantes ubicados de manera más cercana cantan, intentando “naturalizar” las referencias de los intervalos mencionados.

Técnicas extendidas: *sprechgesange* - sonido hablado – susurros – gritos.

Si bien la aparición de indicaciones referidas al uso de la voz de manera no convencional, se presentan en *Arena* promediando ya la obra, desde el principio de la composición, los valores dinámicos son trabajados en los extremos (entre 4p y 4f), hecho que presenta ya la búsqueda de sonoridades que exploren los principios y los fines del sonido del instrumento coro, obligándolo a indagar en ese sentido. Sobre esta amplitud de matices, aclara el compositor en las indicaciones que acompañan a la partitura que el “pppp” debe presentarse “cuidando que sea claramente audible desde todos los puntos de la sala en que se ejecuta la obra, y “ffff” representa el máximo nivel de intensidad posible”⁸, mostrando con esto la relatividad de las indicaciones, y el objetivo centrado en la percepción del auditor como referencia. Por otro lado, y también en las indicaciones generales de la obra, se relativizan las marcas dinámicas en función del logro de un

⁸ Op Cit N° 6

balance general, que tome en cuenta las características particulares de cada instrumento en el total. En este punto, y ya referido a la preparación de la obra, se presentan planteos de índole técnica por parte de los cantantes, acerca del menor y del mayor valor dinámico en función de la calidad sonora.

A partir del compás 78 aparece una indicación que se extiende a través de una línea de puntos y que dice, “todos: canto a canto hablado”. En comunicación con el compositor, se define que “canto hablado” está aludiendo a la técnica denominada *sprechgesange*, empleada por Arnold Schönberg en *Pierrot Lunaire* y por Alban Berg en *Wozzeck* para roles solistas.

TODOS: canto a----->

78 (Λ) A - re - na - A - re - na de las bo
S
A - re - na - A - re - na de las bo
C
ff sempre
TUTTI A - re - na - A - re - na de las bo
C
ff sempre
T
(Λ) A - re - na - A - re - na de las bo
T
ff sempre R

-----> canto hablado

86 bios - de a - re - na
S
bios - de a - re - na
C
bios - de a - re - na
T
B

El uso de este recurso requirió de una serie de ejercicios individuales y luego colectivos, ya que el resultado de uno y otro trabajo es muy diferente, el canto hablado en un coro nos traslada indefectiblemente al ámbito de la imprecisión en la afinación, ya que cada cantante va dejando la afinación precisa en diversos momentos y hacia distintas alturas. Este sin duda fue el trabajo más alejado del realizado habitualmente por el Coral Mediterráneo.

- Referencias melódicas: en los primeros ensayos, la directora brindaba al piano las referencias melódicas más importantes, que resultaban indispensables en los inicios de las UF. Al incorporarse el pianista a los ensayos, éste facilita esas referencias, adjudicadas casi siempre al vibrafón, y en menor medida al mismo piano. En los ensayos con todo el orgánico esas referencias toman otra dimensión sonora desde lo dinámico, al incorporarse un riquísimo set de percusión que a veces no permite percibir sonoridades brindadas por el piano en el encordado y con dinámica *pianissimo* o menor. De modo que, para el pasaje final, las cantantes mujeres con todos sus *divisi*, cada cantante del coro se constituye en una voz real, (cuando no melódica, al menos rítmica) lo que obligó a valerse cada coreuta con un diapasón para resolver la falta de referencia de las alturas.

En pos de la exactitud rítmica, la afinación precisa, la aplicación de las técnicas extendidas, se deriva en un segundo momento en el que la obra ya es ensayada por la totalidad del orgánico. A uno de estos ensayos asiste el compositor, quien aporta términos que caracterizan de manera particular a cada unidad formal, y que, una vez aplicadas al trabajo musical permiten avanzar positivamente sobre el proceso interpretativo. Así, precisiones expresadas por Dante Grela tales como “dulce” para el pasaje que va entre los compases 17 y 22, “oscuro y misterioso” para el diálogo entre las voces graves entre los compases 25 y 29, “envolvente y contenido” para la gran sección comprendida entre los compases 41 y 62, en la que hay un aumento paulatino de la densidad de voces y superposiciones de los versos de una estrofa poética a cargo de las diferentes cuerdas del coro, permiten a los cantantes acceder de manera más profunda a los cambios de climas sonoros que presenta la obra.

La obra *Arena* de Dante Grela presenta para el instrumento coral un gran desafío, por su búsqueda expresiva, el uso de técnicas extendidas de la voz aplicadas a este instrumento, técnicas que en Latinoamérica no son frecuentemente abordadas, en las últimas décadas acaso sólo tal vez en obras de Alberto Grau o de Carlos Alberto Pinto Fonseca, y que llevan al coro a bucear en sus posibilidades sonoras. En esta obra además, en conjunción con una riquísima tímbrica que explora variaciones entre diferentes alturas de instrumentos de parche, placas e idiófonos y de un piano ampliado en sus posibilidades sonoras tímbricas a través del uso del encordado y del percutido en la madera y arpa.

En materia discursivo-musical, la obra se encuentra enteramente ligada al poema homónimo de Oliverio Girondo, potenciando mediante la composición las expresividades sugeridas por la palabra. Tales cuestiones no parecen tener relaciones entre sí de carácter histórico o canónico a la usanza del post-romanticismo incidental; pudiendo verse reflejada en la composición relaciones texto-música que no necesariamente remiten a utilizaciones canonizadas, sino más bien son expresadas desde una perspectiva

simbólica. Claro está, puede inferirse al intervalo de quinta ascendente, que funciona como factor de unificación de toda la obra, como un reflejo de lo antiguo, inmemorial y pasajero, cuestión que puede ser relacionada directamente con el poema aludido.

Bibliografía

- Béhague, Gerard: *La música en América latina (Una Introducción)*. Caracas: Monte Avila Editores, 1983
- Ericson, Eric, Ohlin, Gosta, Spangberg, Lennart: *CHORAL CONDUCTING*. New York: Walton Music Corporation, 1976
- Grela, Dante: "Análisis Musical. Una Propuesta Metodológica". En *serie 5: La Música y el tiempo*. N° 1. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1992 pp.1-14.
- Grela, Dante: "Introducción al estudio de la obra de Edgar Varese". En *serie 5: La Música y el tiempo*. N° 1. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1992 pp.33-48
- Grela, Dante: *Arena: para coro mixto, piano y percusión*. Rosario:[S/D], 2008.(Inédito)
- Gallo, J.A., Graetzer, G., Nardi, H., Russo, A. *EL DIRECTOR DE CORO: Manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Editorial Ricordi, 1979
- Grela, Dante: "La consideración de las "tendencias múltiples" (asociativas y disociativas) en el Análisis Musical ". En *serie 5: La Música y el tiempo*. N° 1. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1992 pp.15-32
- Kröpfl, Francisco: "Propuestas para una metodología de análisis rítmico". En: Jornada de Musicología (3º: 18 set 1986: Bs As) Simposio de Análisis Musical.-Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1986
- Marco, Tomás: *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2003
- Meyer, Leonard B.: *EL estilo en la Música* .Madrid: Ediciones Pirámide, 2000
- Meyer, Leonard B.: *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001
- Paz, Juan Carlos: *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*. Buenos Aires: Visión, 1955.
- Schechner, Richard: *Peformance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires, 2000

