

## **ARREGLOS CORALES DE MÚSICA POPULAR**

- 1- *Introducción: Qué es un arreglo musical?*
- 2- *Sobre el instrumento: "Coro"*
- 3- *Elementos técnicos del lenguaje musical: Texturas, Estructuras y Sistemas.*  
*El texto*
- 4- *Identidad del lenguaje popular*
- 5- *Simbiosis y equilibrio*
- 6- *Ejemplos en fragmentos de arreglos corales.*
- 7- *Conclusión*

### **1- Introducción: Qué es un arreglo musical?**

Un arreglo musical, ante todo es muchas cosas. Arreglar es, según el diccionario:

- a- Poner en regla o en orden cierta cosa.*
- b- Hacer los cambios necesarios a una cosa que está estropeada, rota o en mal estado para que deje de estarlo.*
- c- Solucionar una situación difícil o problemática.*
- d- Asear y vestir a alguien de modo que tenga una presentación correcta, para recibir una visita, salir a la calle, acudir a una celebración o un lugar, etc.*
- e- Echar condimentos u otras sustancias a una comida para darle buen sabor.*
- f- Hacer los arreglos de una pieza musical para que pueda ser interpretada por voces o instrumentos para los que no fue escrita.*
- g- Amañar el resultado de una competición deportiva, un concurso, un sorteo, etc., de manera que sea el que se ha pactado de antemano para obtener un beneficio.*

De acuerdo a estas definiciones, podríamos tomar el incompleto punto f, aunque este no otorga ninguna "receta" de cómo proceder en todos los casos ni de las características de la "pieza musical" original.

Por mi experiencia, sugiero tomar todos los puntos, excepto el ítem "g" (aunque muchos de nosotros lo hemos sufrido) para elaborar un arreglo de música popular para una agrupación coral y no fallecer en el intento.

### **2- Sobre el instrumento "coro":**

La agrupaciones vocales pueden ser muy diversas, ofreciendo diferentes combinaciones orgánicas que van desde agrupamientos por voces iguales (coro de niños, voces femeninas, masculinas) hasta conformaciones mixtas (coro mixto a tres, cuatro o más voces). Como sabemos el "coro" como lo conocemos tuvo su gran auge en el Siglo XVI donde el lenguaje musical con mayor complejidad, se desarrolló a través de la polifonía vocal casi en su totalidad. Las técnicas aplicadas en la confección de los motetes y madrigales sellaron a fuego el estilo que predominará en el futuro de la música coral.

Con este pasado tan arraigado en la tradición coral, se nos hace complejo poder adaptar nuestra música popular a este organico, sin que esta pueda "perder" su esencia y su estilo tan particular.

Este escrito pretendo introducir algunos tips que pueden ayudar al arreglador musical cuando un coro (siempre “a capella”) quiere abordar el repertorio popular.

### 3- Elementos técnicos del lenguaje musical. Texturas, Estructuras y Sistemas. El texto.

Un arreglador que se precie de tal debe conocer muy bien los elementos técnicos del lenguaje musical. Debe tener la capacidad de elegir, seleccionar y organizar los conocimientos sobre forma, estilo, procedimientos contrapuntísticos, recursos armónicos tanto del lenguaje tradicional como del popular. Esto no es tarea fácil, pues nos encontramos que el saber popular muchas veces reniega del erudito, y la misión principal del arreglador de música popular para coro, es integrar estos saberes sin que la pieza pierda ese “sabor” que la caracteriza. Así como experto chef, debe sazonar, mezclar y amalgamar para que el plato aparezca en la mesa y satisfaga el paladar desde todos los sentidos.

Entonces el arreglo debe considerar las siguientes premisas:

- **El orgánico de que dispones o el coro que te encarga el arreglo:** Debes conocerlo o al menos tener algunas entrevistas con el director, en donde seguramente le preguntarás por las fortalezas y las debilidades de la agrupación en cuestión. Esto te servirá para saber el grado de complejidad que puede tener tu discurso, y si puedes utilizar determinados recursos técnicos.
- **La propuesta musical:** Es decir la obra o pieza musical que van a encargarte para realizar el trabajo. Es fundamental para saber lo que vas a poner en la balanza de lo que puede perder y lo que puede ganar el resultado final. Si lo que pierde es más de lo que gana, te recomiendo rechazar la propuesta, o convencer al director del organismo, de que puede ser otra obra en la que puedas hacer tu trabajo con mayor eficiencia.
- **El texto y la música:** En las obras corales, es tan importante el texto como la música. Debes trabajar el texto de una manera artística, evitando utilizar demasiadas onomatopeyas. Para lo cual es conveniente crear texto en la medida de lo posible. Ten en cuenta que si una voz hace siempre el texto y las demás rellenan el discurso con onomatopeyas, la psicología del ejecutante (en este caso el cantante) lo hará sentirse menospreciado o en inferioridad de condiciones con respecto al resto. Trata de ser equitativo en la distribución de los roles, dando la posibilidad de que todas las voces participen activamente de “cantar” texto. Esto hará que todos los miembros del grupo se sientan importantes y facilitará el trabajo de ensamble que tendrá que hacer el director. Por ende tu trabajo, aunque parezca complejo, saldrá más rápido de lo que te imaginas.
- **Uso instrumental del coro:** Este es un recurso muy importante a la hora de arreglar obras populares que consisten en texturas con discursos lineales con acompañamiento instrumental o con ritmos muy característicos propios del estilo del género elegido, para no perderlos, puedes asignar roles instrumentales a las voces que acompañan la línea principal. Tampoco abusar de este recurso, recordemos que puede estar sugerido solamente. Es mejor variar los recursos que utilizar siempre el mismo.

- **Las unidades formales que se reiteran:** Evitar en lo posible que al repetir una unidad formal inmediatamente de ésta, colocar la doble barra de repetición y la casilla correspondiente. Es mejor reutilizar el material, cambiar roles, trocar las voces, cambiar las texturas acompañantes etc. La doble barra mejor reservar para los retornos luego del “estribillo” en donde sí es necesario reconocer auditivamente el material que fue expuesto anteriormente.
- **Cuestiones de diseño:** Es muy posible que la obra que tienes que arreglar, sea muy conocida y su versión original haya sido escuchada infinidad de veces. En ese caso cambiar el diseño formal te alejará bastante de ella. Puedes reinventar o recrear pero siempre es conveniente respetar el diseño formal de la pieza. Investiga si la obra pertenece a un estilo cuya danza sea tradicional (ej. Zamba, Chacarera) o si se trata de una canción que utiliza ritmos de esos estilos, entonces puedes decidir en el segundo de los casos agregar unidades formales que no estaban en la versión original.

#### 4- Identidad del lenguaje popular

Como se sabe, las piezas populares tienen su propia interpretación. Sus partituras no son exactas ni precisas como en la música del clasicismo, y la ejecución depende exclusivamente de los intérpretes que le dan su propia impronta. Por lo tanto es conveniente escuchar la versión original y varias versiones más, conseguir algún escrito si es posible y reproducir las variaciones del “fraseo” que hace el intérprete de manera más o menos precisa en la partitura coral. Esto facilitará que cualquier coro (ya sea esté familiarizado o no con la propuesta) respete lo mejor posible la intención original. Nunca un arreglo coral de una obra popular podría ser mejor que la versión original, pero dicha versión tampoco habrá esperado que pudiera ser arreglada para un coro. Es ahí donde corremos con ventaja y podemos apostar que pueda ganar más de lo que pierde. Tengamos en cuenta que el público está preparado para escuchar un coro, no las obras específicamente. Igualmente no debemos faltarle el respeto al estilo y al género elegido, siempre debemos honrarlo y nuestra propuesta es solo una humilde versión coral.

#### 5- Simbiosis y equilibrio:

Lo más complejo de lograr en un arreglo coral de música popular, es satisfacer al público que va escuchar, a los músicos populares, a los coreutas y al mismo director. Lo mejor que podemos hacer es ponernos en cada uno de los lugares. Cuando creemos que la tarea ya está hecha, comienza la revisión.

a- Primero escucho como si fuera el director, intento dirigirla, marcar, dar las entradas etc. Allí puedo detectar si hay errores en las articulaciones de las unidades formales; si una entrada a determinada línea puede ser dificultosa y hay otra solución más sencilla; si la textura es demasiado compleja y atenta contra la comprensión del texto.

b- Segundo, escucho como cada coreuta. Sigo cada línea, busco la coherencia deseada, evalúo todas las posibilidades, reviso los textos.

c- Tercero, escucho como un músico popular: analizo el estilo; evalúo el diseño formal; los ritmos utilizados, la coherencia de género; los giros rítmico-melódicos característicos

d- Escucho como cualquier persona del público que puede o no tener conocimientos musicales y trato de percibir la música de la manera mas visceral posible. De esta manera podré percibir si estoy muy alejado o no de las preferencias musicales.

e- No puedo dejar pasar este último punto extra: la docencia musical. Como compositor y arreglador me ha traído mucha satisfacción poder enseñar con mis propuestas, es como una válvula de escape entre la obra o arreglo y los músicos y el público. Siempre tomando en cuenta que la enseñanza es aprendizaje a la vez. Una conexión interpersonal que hace que la propuesta tenga un sentido mas allá de la muestra y preste un servicio, tanto al que la realiza como el que la percibe o ejecuta.

## 6- Ejemplos en fragmentos de arreglos corales

En este punto reproduciré fragmentos de varios ejemplos de arreglos corales en donde percibiremos mucho de lo que se ha descrito anteriormente.

### Ejemplo N° 1: "Aprendizaje" de C. Garcia. Arreglo para coro mixto a tres voces.

#### Fragmento 1

**APRENDIZAJE**

CHARLY GARCÍA  
ARR. : A. MONJE

S A - pren - di\_a ser ser for - mal y cor - tés

C A ser for - mal y cor - tés

B A - pren - di\_a ser for - mal y cor - tés

cor - tán-do-me\_el pe- u - na vez por mes

for - mal y cor - tés a - pren - di\_a ser y me cor - té u - na vez por mes

for - mal y cor - tés a - pren - di\_a ser y me cor - té u - na vez por mes

u - na vez por mes y si me\_a - pla - zó

y si me\_a - pla - zó

El arreglo es muy simple. Para un coro SCB. A simple vista se puede observar el ritmo “atresillado” característica del estilo y género (standard jazz) que está escrito en forma real. Esto se realizó así para obligar a que se ejecute con “swing”. Como se ve en este fragmento la voz principal es la superior, hasta que cambia la unidad formal y toma la “melodía” el barítono. La voz de contralto o Mezzo y el barítono se mueven prácticamente independientes de la soprano, cubriendo los espacios en las notas largas, con un especie de “eco” de la línea principal. La textura es variada pero en general la voz inferior “acompaña” la voz principal realizando un bajo en negras (característica también del estilo). Se observa la creación de textos complementarios y la búsqueda de una coherencia lineal en cada voz. La armonía se mantiene prácticamente igual a la versión original.

**Fragmento 2:**

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics for the first system are: "dad Vien - to del sur" (Soprano and Alto), "oh llu - via de\_a - brill" (Soprano), and "Vie - ne\_el vien - to del sur" (Bass). The second system also has three staves. The lyrics for the second system are: "que - ro sa - ber" (Soprano and Alto), "y la llu - via de\_a - brill" (Bass), "llu - via de\_a - brill" (Bass), and "que - ro sa - ber" (Bass). A measure number '20' is marked above the second system. The score includes musical notation such as notes, rests, and triplets.

Aquí se repite la música con distinto texto (2da estrofa) en la versión original. En el arreglo se observa una variación en la textura, las voces superiores en movimiento paralelo, melodía principal en soprano y duplicando rítmicamente la contralto, todo sobre bajo pedal del barítono. Es un claro ejemplo de cuando se reexpone la idea. Esta aparece semejante, no igual, así el arreglo evoluciona y se recrea asimismo generando algo que sorprende ligeramente al que escucha.

**Fragmento 3:**

si pa-ra ser / si pa-ra ser / Y tu-ve mu-chos / ser Tu-ve los ma- / Mu-cho que\_a-pren-der a-pren- / ma-es-tros de que\_a-pren-der a-pren- / es-tros de que\_a-pren-der a-pren-

Aquí, comienza otra sección. La voz principal es la contralto, hasta el compás 36. Obsérvese que la voz de barítono comienza la sección, articulando con el final de la anterior. Durante dos compases, solo hay dos voces. La línea superior interviene en forma nueva (técnica de madrigal). Aquí es donde podríamos sugerir que se produce una simbiosis de estilos que por una parte le sienta bien a la escritura coral, y por otra se puede seguir percibiendo el standard sin interferencias.

**Ejemplo 2 - "Los Mareados" de C. Cobian y E. Cadícamo - género: Tango  
Arreglo para coro mixto SCTB**

**Fragmento 1**

## Los Mareados (Tango)

Mus: E. Cadicamo  
Letra: Juan C. Cobian  
Arreglo: A. Monje

**Andante**  
♩ = 72

Sopr. *f* Ra-ra co-mo en-cen-di-da te ha-lié be-bien-do

Contr. *mf* Ra-ra si en-cen-di-da te ha-

Tenor *mf* Ra-ra si en-cen-di-da te ha-

Bar. *mf* Ra-ra si en-cen-di-da te ha-

6 *mf* lin-da y fa-tal *mp* Be-bi-as y en el fra-

*mf* lié lin-da y fa-tal *f* Be-bi-as el fra-

*mf* lié lin-da y fa-tal *mp* Be-bi-as *p* be-bi-

11 *mf* lié lin-da y fa-tal *p* Be-bi-

gor del cham-pán lo-ca re-i-as < *mf* por no llo-rar

gor del cham-pán por < *mf* no llo-rar

as cham-pán lo-ca re-i-as < *mf* por no llo-rar

as cham-pán por < *mf* por no llo-rar dum

En este fragmento, se puede observar:

- a- la línea principal está presentada en la voz superior
- b- Hasta el compás 8, las voces inferiores acompañan con un texto “recreado”.
- c- A partir del compás 9 con anacrusa, tenores y contraltos alternan reforzando la línea superior, lo que resulta una textura predominantemente contrapuntística a la manera del madrigal del S XVI.
- d- En las cadencias llegan todas las voces

### Fragmento 2

61 -Sol  
 Sopr. ver - nos mas *mp* Hoy  
 Contr. ver - nos mas *p* uh  
 Tenor ver - nos mas *p* No, no nos ve - re - mos ja - mas *(pizz)*  
 Bar. ver - nos mas *mp* Dum dum

66  
 vas a en - trar en mi pa - sa - do En  
 uh uh uh  
 dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

71  
 el pa - sa - do de mi vi - da tres co - sas  
 uh uh  
 uh uh  
 dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Aquí se observa:

- a- El tenor realiza una unidad formal conectora al “estribillo”, siempre con texto recreado
- b- La soprano (solista), es acompañada por notas largas y un bajo en negras que emula el pizzicato de los cellos. Aquí si se utiliza la onomatopeya por su carácter instrumental que pone en relieve a la solista.

### **Fragmento 3**



76

Sopr. lle-va el al-ma he-ri-da a-mor pe-sar do-lor

Contr. uh uh *fp* Pe - sar do-lor

Tenor uh uh *fp* Pe - sar do-lor

Bar. dum dum dum dum *fp* Pe - sar do-lor dum du ru du ru

81 - Tutti

*f* Hoy vas a\_en - trar en mi pa - sa - do

*mf* Hoy vas a\_en - trar en mi pa - sa - do

*mf* Hoy vas a\_en - trar en mi pa - sa - do

*mf* dum vas a\_en - trar en mi pa - sa - do

86

hoy, nue - vas sen - das to - ma - re - mos

hoy vas a\_en - trar en mi vi - da

hoy vas a\_en - trar en mi vi - da

hoy vas a\_en - trar en mi vi - da

Continúa el discurso del fragmento anterior, pero ahora cantan todas las voces de la línea superior. Terminaron las onomatopeyas y las voces complementarias recrean texto. Hay cambios en la textura con respecto al discurso previo.

Obsérvese características rítmicas del estilo y género; enlace ascendente del bajo en compás 80; uso de síncopas, “marcato” en cuatro (que continúa del fragmento 2 pero ahora alternándose).

**Ejemplo N° 3 - “Recuerdos del Portezuelo” - A. Yupanqui- Arreglo para coro de niños (voces iguales).**

**Fragmento 1**

## RECUERDOS DEL PORTEZUELO

(Canción)

Concurso Nacional de Arreglos Corales - Pergamino - Bs. As.

*muy expresivo y bien*  
♩ = 75

Athualpa Yupanqui  
Arreglo coral: A. Motta

En e - sas ma - ña - ni - tas de la que - bra - da yo ba - ja - ba la  
vien - tos y los a - ños me a - rri - ron le - jos lo que a - yer fue es - pe

5

cues - ta co - mo si na - da y en un mar - chao pa - re - jo de no can - sar - se  
- man - za hoy es re - cuer - do. Me gus - ta a - rri - ron co - nar - me de vez en cuan - do

10

me i - ba pi - dien - do rien - das mi mu - la par - da  
a pen - sar en la mo - za del Por - te - zue - lo

Aquí, podemos observar lo siguiente:

- El arreglo es para un coro de voces iguales, esto es que todas las voces tienen el mismo registro. En este caso son niños con un rango máximo de registro entre contralto y soprano. El problema a solucionar aquí es la armonía, porque al no tener voces graves, no pueden armarse las verticalidades de la misma manera que en un coro mixto.
- Esto obliga a que la textura sea muy dinámica y haya mucha linealidad en todas las voces.
- El segundo problema es cómo adaptar una obra para cantante solista y guitarra, para esta agrupación sin “perder” la espontaneidad y cierta libertad que el solista le imprime al ejecutarla. Toda esta primera sección, (la primera estrofa), el recurso es la homorritmia, como si fuera una sola voz con duplicaciones, pero no con la misma dirección, es decir que las voces que acompañan a la melodía realizan melodías (valga la redundancia) pero con diferentes movimientos (paralelos, oblicuos y contrarios). Esto garantiza que la libertad de “fraseo” de la versión original se pueda reproducir con la intención de conducirse hacia los “calderones” (tarea que el director debe interpretar de lo que está codificado en la partitura).
- Acompaña a esta decisión, la utilización de valores irregulares (tresillos) en el aspecto rítmico.

## Fragmento 2

2

*muy*

15

Al pa-sar por el ran-cho del Por-te-zue-lo sa-li-an a mi-  
 ¿Qué mi-ra-ran sus o-jos en es-tos tiem-pos? Mi co-ra-zón, pai-

Por el ran-cho Por-te-zue-lo  
 ¿Qué mi-ran en es-tos tiem-pos?

Por el ran-cho Por-te-zue-lo  
 Mi es-tos tiem-pos

20

rar-me sus o-jos ne-gros nun-ca le di-je na-da  
 sa-no, que-dó con e-llos e-llos nun-ca le di-je na-da

*mf* y me mi-ra-ban sus o-jos ne-gros nun-ca le di-je na-da  
 mi co-ra-zón que-dó con e-llos e-llos nun-ca le di-je na-da

*mf* y me mi-ra-ban si nun-ca nu-ca di-je  
 mi co-ra-zón que-do si nun-ca nu-ca di-je

25

pe-ro que lin-do y de fe-liz le da-ba  
 pe-ro que lin-do do só-lo ten-go la co-pia

pe-ro que lin-do y de fe-liz le da-ba  
 pe-ro que lin-do do só-lo ten-go la co-pia

na-da que lin-do le da-  
 na-da que lin-do do la co-

30

*♩ = 120*

*sf*

mi co-pla al vien-to  
 pa mi con-sue-lo

mi co-pla al vien-to  
 pa mi con-sue-lo *mf* pam-

ha mi co-pla al vien-to  
 pla pa mi con-sue-lo *mf* dum

Aquí, podemos ver:

a- Cambios de la textura, en un ya definido “estilo madrigal”, predominando el contrapunto libre entre las voces. El arreglo “evoluciona” en un discurso nuevo, contrastando con lo anterior.

Ejemplo de imitaciones (compases 19 al 21)

b- Esta textura le “sienta bien” al coro, y se pueden observar como se permite jugar con las articulaciones por superposición al unir unidades formales, debido al contrapunto mencionado antes (compases 26, 27 y primer tiempo 28).

### ***Fragmento 3***

30 ♩ = 120

mi co - pla al vien - to Pa - rez - co  
 pa mi con - sue - lo

mi co - pla al vien - to Pa - rez - co  
 pa mi con - sue - lo

ba mi co - pla al vien - to Pa - rez - co  
 pla mi co - pla al vien - to Pa - rez - co

35

mu - cho y soy po - co es - pe - re -  
 pam - pa pam - pa pam pa ran pam - pa pam - pa

dum da run dum dum dum dum du run dum dum

40

mos y es - pe - re - mos pa' cuan - do sal - ga de  
 pam - pa pam pa ran pam - pa pam - pa pam - pa

dum dum dum dum du run dum dum dum dum

The image shows a musical score for a song, divided into three systems. Each system consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The lyrics are written below the vocal line, and onomatopoeic sounds like 'pam - pa' and 'dum du run' are written below the piano and bass lines. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The systems are numbered 45, 50, and 55.

System 45: *mf* po - bre vi - di - tay con - ver - sa - re - mos  
*mf* pam - pa pam - pa pam - pa pam - pa pam - pa ran  
*mf* dum du run dum dum du run dum dum dum

System 50: *mf* pa' cuan - do sal - ga de po - bre vi - di - tay  
*mf* pam - pa pam - pa pam - pa pam - pa pam - pa  
*mf* dum du run dum dum dum dum dum dum dum du run

System 55: con - ver - sa - re - mos Los  
*mf* pam - pa pam - pa ran pam - pa pam - pa Los  
*mf* dum du run dum dum dum dum dum Los

Aquí se presenta la sección del “estribillo” de la canción. Yupanqui usa un estilo popular característico (evoca una vidala chayera) en tres tiempos. (se utiliza en este arreglo el  $\frac{3}{4}$ ).

a- Se otorga el rol melódico a una solista, y el resto del coro acompaña.

b- Cambia el tempo.

c- Las voces que acompañan, llevan el ritmo de la “chaya” con onomatopeyas. Estas no son cualquiera elegidas al azar. Las voces intermedias dicen la palabra “pampa” (región de Yupanqui), y la voz inferior emula el bombo en primer y tercer tiempo de compás generalmente.

## 7- Conclusión:

El presente trabajo, no pretende otorgar una única “receta” para realizar arreglos de música popular para agrupaciones corales a capella. Hay muchos recursos para abordar estos trabajos. Mi intención es solo brindar algunos, como ayuda para - como dije antes- abordar el repertorio popular y no desfallecer en el intento.

Los invito a realizar con sumo placer trabajos de arreglos corales, y experimentar diferentes caminos en esta apasionante aventura.

Ademar Monje

Compositor - Arreglador - Director

