La práctica del arreglo para coros formativos: Sistematización de un método a partir de la observación de la práctica

The practice of the arrangement for formative choirs: Systematization of a method from the observation of the practice

Cristian Fernández Toro[1]
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, FACULTAD DE ARTES.
https://orcid.org/0000-0001-6998-9847

Resumen

En Chile, históricamente se ha incorporado el canto coral a programas de enseñanza, tanto escolares como universitarios, haciendo uso del instrumento vocal y coral como un orgánico a disposición inmediata de todos los seres humanos, acompañando sus procesos de aprendizaje y exploración. Dentro de esta realidad, ha sido necesario generar estrategias para la selección de repertorio, siendo este insuficiente y, en muchas ocasiones, de una dificultad inaccesible para coros de menor experiencia. Estas estrategias radican en la posibilidad de generar repertorios actualizados, habitualmente basados en la interpretación de arreglos y adaptaciones en donde las características del coro sean vistas como una herramienta más que una limitación, con el objetivo de potenciar su exploración musical.

Ante una gran demanda de este tipo de repertorios me he visto forzado a sistematizar un conocimiento a través de la práctica para reflexionar en torno a la pregunta: ¿De qué manera pueden aprovecharse las características de un coro formativo y las técnicas compositivas para aportar a un desarrollo integral de nuevos arreglos corales? Para responder, luego de exponer los fundamentos teóricos de la creación de arreglos desde su dimensión lúdica, relaciones de intertextualidad musical, y cuestiones de autoría, propondré un método para abordar un arreglo que pueda ser de utilidad a directores, educadores, compositores y arreglistas, a través de la metodología de la práctica-como-investigación, con el objetivo de generar una respuesta sistematizada (no generalizante) a la pregunta expuesta.

Palabras clave. Arreglos, Intertextualidad, Canto Coral, Composición.

Abstract

In Chile, choral singing has historically been incorporated into teaching programs, both school and university, making use of the vocal and choral instrument as an organic instrument immediately available to all human beings, accompanying their learning and exploration processes. Within this reality, it has been necessary to generate strategies for the selection of repertoire, which is often insufficient and, on many occasions, is of inaccessible difficulty for less experienced choirs. These strategies lie in the possibility of generating updated repertoires, usually based on the interpretation of arrangements and adaptations where the characteristics of the choir are seen as a tool rather than a limitation, with the aim of enhancing their musical exploration.

[1] Licenciado en Música Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Titulado en Composición Musical Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Estudiante de Magíster en Artes, mención Música vía Creación (Composición) Pontificia Universidad Católica de Chile. Mail: cffernandez1@uc.cl

Faced with a great demand for this type of repertoire, I have been forced to systematize knowledge through practice to reflect on the question: How can the characteristics of a formative choir and compositional techniques be used to contribute to a comprehensive development of new choral arrangements?
In order to answer, after exposing the theoretical foundations of the creation of arrangements from its playful dimension, relationships of musical intertextuality, and questions of authorship, I will propose a method for aboard an arranging that can be useful to directors, educators, composers and arrangers, to through the methodology of practice-as-research, with the aim of generating a systematized (not generalizing) response to the question posed.
Key Words. Arrangements, Intertextuality, Choral Singing, Composition.

Introducción

Si bien la historia de la música coral se remonta a las expresiones sociales, culturales y artísticas de las civilizaciones más antiguas (Fernández 54), en la época decimonónica en Europa se consolida la práctica del canto coral *amateur* (Roldán 136) lo cual da cuenta de una expresión correspondiente a un movimiento de diferentes entidades corales dentro de cuyos parámetros no entran los ensambles profesionales (Carbonell i Guberna 486). En Chile, el canto coral de aficionados surge durante el mismo siglo XIX, como consecuencia del desarrollo del pensamiento ilustrado, los ideales de la Revolución Francesa, y el constante esfuerzo por acercarse al cultivo de obras sinfónico-corales y operáticas provenientes de Europa (Minoletti 87), conformándose las primeras sociedades musicales que ya durante el siglo XX quedarían al alero de algunas universidades, conformando los primeros coros universitarios, al mismo tiempo en que la enseñanza del canto coral comenzaba a implementarse en las escuelas, junto a los primeros compilados de repertorio para los objetivos educativos del coro en la clase de música (Letelier Llona 4), realidad que se mantiene como un continuo hasta nuestros días, permaneciendo como un contenido en los currículums educativos.

Sin ánimos de ahondar en la discusión en torno al sentido de la categoría “Amateur”, es bueno suscribir a que la principal diferencia de estos con coros profesionales tiene que ver con el grado de alfabetización musical. Es común que en un coro amateur la experiencia o el conocimiento preliminar de interpretación, técnica o lenguaje musical no sea una exigencia (Roldán 137). Sin embargo, a través de la práctica y de la búsqueda de herramientas conjuntas por parte de directores y los mismos coristas es posible generar un conocimiento por medio de la práctica, corporeizado y anclado en caminos de aprendizaje no tradicional. Como señala Roldán (2021):

> Dichas estrategias forman parte de lo que se puede denominar como “conocimiento tácito”, no verbalizado, formalizado o teorizado; o “conocimiento popular”, aquel que se adquiere por la cultura y la sociedad en la que se vive. En este sentido, el amateurismo ofrece una alternativa al conocimiento musical establecido. Se encuadra

> más en el "conocimiento procedimental" que en el "conocimiento de los hechos", lo que explica que la mayoría de los coristas decida tomar clases de técnica vocal en lugar de teoría musical (149).

Dentro de este contexto, el asunto del repertorio para los diferentes niveles formativos se presenta como una problemática. Ya a principio de siglo, Minoletti invitaba a aumentar la cantidad de repertorio, partituras y grabaciones de producción nacional apropiadas a diferentes edades y niveles de dificultad (94), realidad que pareciera mantenerse hoy en día, debido a la permanente demanda de arreglos y nuevos repertorios. En mi experiencia como compositor y arreglador, por ejemplo, es común recibir encargos de arreglos por parte de directores a cargo de diferentes ensambles, acusando frecuentemente la falta de repertorio (Villarroel 21), y aún más un repertorio acorde a un nivel de dificultad específico. Una de las razones, como señala Mansilla, es que en las academias musicales se enseñó el arreglo como una práctica menor, relegada a un oficio de adaptación de partituras para ensayo o consumo comercial, por lo que la práctica de arreglos se ha realizado generalmente de forma empírica por parte de directores o intérpretes, sin una reflexión profunda, ni propuestas creativas que enriquezcan profundamente el material original. (16) En otras palabras, la escasez de antecedentes y de reflexión en torno a esta práctica, produjo por mucho tiempo desinterés en compositores ligados principalmente a las academias de música docta[2], quedando este ejercicio en manos de los mismos intérpretes, quienes muchas veces utilizaban correctamente el instrumento, pero que no destinaban mayor tiempo a explorar en herramientas creativas que enriquecieran el discurso musical.

En adición a lo anterior, en contextos formativos no solamente se pone en juego el nivel de dificultad del repertorio disponible (siendo esto más evidente en contextos educativos escolares de enseñanza básica), sino que además la necesidad de actualización de estos en orden de acompañar los procesos identitarios de los coreutas y los territorios musicales que habitan (Sarmiento y Quiroga 341)[3]. Es decir, se ha vuelto necesario para los docentes y directores negociar el repertorio con los coreutas de acuerdo con sus procesos identitarios respecto de las músicas que estos escuchan, al mismo tiempo que para arreglistas y productores de repertorio con fines formativos (escolares, universitarios o no profesionales) se hace necesario observar críticamente este fenómeno e integrarlo a la creación. Esto implica, además de una cuestión estética y social, que el coro destinatario pasa a conformarse como un orgánico con sus propias características, lo cual implica que las limitaciones técnicas de los intérpretes pueden, a la vez, la puerta de entrada a otro tipo de exploraciones sonoras que, desde un punto de vista creativo, conforman una materialidad que puede ser aprovechada con ingenio. En otras palabras, es importante comenzar a valorar los ensambles formativos como un instrumento con sus

[2] No así en el mundo de las músicas populares, en el que las búsquedas de reinterpretación de repertorio existente proliferaron durante todo el siglo XX (López 278), principalmente gracias a la industria norteamericana y los múltiples orgánicos que reversionaban canciones populares.

[3] La conclusión de estas autoras se da luego de una investigación aplicada en un aula de segundo año de una escuela secundaria de Córdoba, Argentina.

características particulares y específicas de una manera creativa, con el objetivo de transformar las limitaciones en propuestas musicales de mayor interés.

Hasta este punto, y a manera de resumir la problemática, vale contar que dentro de mi experiencia como arreglista he tratado de conciliar las diferentes aristas enunciadas a propósito de la escasez de repertorio, con el fin de enfrentar mi proceso creativo ante la demanda de arreglos para coros universitarios, aficionados, juveniles e infantiles. En este proceso ha surgido la siguiente pregunta de partida: ¿De qué manera pueden aprovecharse las características de un coro formativo y las técnicas compositivas para aportar a un desarrollo integral de nuevos arreglos corales? Para responder, esbozaré una definición de Arreglo que demuestre su valor artístico, musical y creativo, para luego comprender por qué arreglamos para producir nuevo repertorio. Luego, propondré un método para abordar un arreglo que pueda ser de utilidad a directores, educadores, compositores y arreglistas, a través de la metodología de la práctica-como-investigación, con el objetivo de generar una respuesta sistematizada (no generalizante) a la pregunta expuesta.

El Arreglo: ¿Qué implica y por qué arreglamos?

Si bien es cierto la práctica de este oficio se ha llevado a cabo en occidente desde muy temprano, no ha habido mayor abordaje de este en libros de técnica, o tratados musicales de tal manera que hayamos podido acceder a una compleja teorización y reflexión al respecto (Mansilla 15).[4] Como hemos señalado anteriormente, la elaboración de arreglos o la reelaboración de obras con material de otros compositores o autores ha sido relegada a un segundo plano y llevada a cabo, muchas veces, de manera rudimentaria.

Desde la década de los 30, es que se populariza la práctica en el campo de la música popular, consistiendo en la elaboración de versiones de obras musicales populares, tomando principalmente la melodía y añadiendo orgánicos diferentes (Mansilla 16). Para la música vocal, el mundo del Gospel, el Jazz, y el surgimiento de cuartetos y ensambles vocales en la industria musical norteamericana, significarán un aporte al desarrollo de arreglos para música vocal. En Latinoamérica viene a darse un movimiento similar a través del trabajo de diversas agrupaciones de músicas vernáculas que generaban sus propios arreglos a varias voces para interpretar sus canciones, cuestión que fue rescatada por los coros, siendo fundamental la figura de un arreglador. Señala Mansilla:

> La labor del arreglador consistió entonces en tratar de conjugar dichas técnicas con el material vernáculo, utilizando códigos y recursos específicos del lenguaje que reflejaban la riqueza musical -sobre todo rítmica- del género abordado. Como se señalaba más arriba, en este campo prácticamente no se habían realizado trabajos de

[4] Cuando se señala que no ha habido mayor abordaje en bibliografía, nos referimos específicamente a métodos de arreglo y composición que tomen en consideración diferentes niveles de dificultad en coros formativos, es decir, teniendo en cuenta las características especiales de las que hemos hablado aquí. Muchos coros profesionales, semiprofesionales o de mayor experiencia comisionan arreglos actualmente, y muchas veces la bibliografía disponible prioriza la libertad creativa por sobre las posibilidades reales.

> investigación y sistematización que analizaran este proceso y el modo y herramientas con que se fue desarrollando. Esto ocurrió de manera empírica y con esfuerzos individuales. Los conservatorios no advertían esta renovación y no incorporaron materias específicas y estudios de análisis sobre el fenómeno hasta ya entrada la década del 80. Incluso hasta el día de hoy no hay material editado de tipo teórico (17).

En efecto, durante el siglo XX en Chile, el surgimiento de diversas asociaciones y sociedades que fomentaban el canto coral requirió de la presencia de algunos arregladores y compositores para coro. En el caso de las obras originales, se pueden encontrar durante las primeras 6 décadas del siglo, una gran cantidad de composiciones para coros a capella, con acompañamiento, e incluso algunas con fines didácticos para coros escolares (Escobar e Yrarrázaval 203-227). Así mismo, existen varios registros como *Antología Coral Chilena* (2002), proyecto liderado por Rolando Cori, o *Composiciones corales chilenas* (1999) de Víctor Alarcón, por mencionar algunos de los trabajos disponibles sobre composiciones originales. Sin embargo, la categoría "arreglo" no corre la misma suerte. Si bien existen varias versiones de músicas populares y otras adaptaciones por parte de autores chilenos, a la fecha se cuenta con *Antología coral. Arreglos de William Child para coro mixto y coro de voces iguales, sobre clásicos de la música popular chilena, para su enseñanza e interpretación* (2017) y *Antología Coral de Alejandro Pino González* (2005). Ambos trabajos han logrado compilar la obra de arreglistas chilenos, lo cual permite dejar cierta constancia acerca de referencias disponibles. Sin embargo, aún no se cuenta con un material mayormente crítico respecto de prácticas, técnicas o métodos de arreglos desde una perspectiva local.

En el intento de reflexionar en torno a este oficio, podríamos partir preguntando qué es un arreglo. De alguna manera, tratando de entender ontológicamente el oficio del arreglo, antes de lo que respecta a procedimientos técnicos, es posible comprender esta práctica desde un enfoque diferente al que le ha situado en una categoría inferior. Habitualmente, como indica Doezema, puede entenderse como la adaptación de una pieza a una combinación instrumental específica (1). Sin embargo, esta definición resulta insuficiente a la hora de comprender las diferentes concesiones e interrelaciones entre un original y su potencial arreglo. Para avanzar en esta idea, revisaremos antes cómo algunos autores en musicología han comprendido este oficio desde el aparato conceptual de la intertextualidad.

Este concepto fue acuñado por Julia Kristeva, entendida como "un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior" (2), entendiendo el texto como una unidad constituida y atravesada por un conjunto de estructuras discursivas. Esta definición fundante fue tomada por diversos autores del campo de la musicología para comprender el texto y las estructuras musicales en los mismos términos expuestos, lo cual implica reconocer la dimensión semántica de la música, y el arreglo como proceso de resignificación (Madoery 91). López Cano, por

ejemplo, traslada la atención de quien crea a quien percibe, entendiendo la intertextualidad como el conjunto de textos que determinado lector conoce, con los cuales puede establecer relaciones estilísticas, genéricas o autorales, tal como en música un oyente puede establecer las mismas relaciones con obras precedentes (3). Esto nos conduce a pensar que la intertextualidad (en tanto relación entre dos "textos") no se reduce a los parámetros sonoros y a la factura musical expuesta en una partitura, sino además se extiende a la instancia en que la música existe y es escuchada, llegando incluso al punto de que la obra es apropiada y resignificada por las audiencias, poniendo en cuestión temas como la autoría (en el caso de las reversiones). Según Malawey, la autenticidad puede ser adjudicada a una obra performada cuando las audiencias la perciben como real, honesta, seria y genuina (197). Es por ello por lo que entrar en el campo de la intertextualidad "no es un texto reflejo de un "exterior" textual, sino que ella consiste en una práctica que inscribe lo social en una red de sistemas textuales" (Guerrero 78).

A partir de todo lo anterior, López Cano categoriza la intertextualidad musical en, a lo menos, cinco tipos identificables: "cita, parodia, transformación de un original, tópico y alusión" (López Cano 3). Para el caso del desarrollo de arreglos corales, podríamos identificarlos dentro de la categoría de transformación. La transformación de un original es "una obra que es revisada, arreglada, versionada o reescrita por su autor u otro compositor" (López Cano 5). Estas últimas se catalogan en correctivas-sustitutivas (cuando se pretende enmendar un error de una obra propia u otra obra), o bien acumulativa (cuando un material sirve de aporte inicial a una versión nueva). En un sentido amplio, podríamos entender que dentro de un arreglo pueden darse múltiples casos de intertextualidad, sin embargo, en la transformación de un original, el objetivo de reversionar un original es explícito por parte de quien arregla. López Luna revisa esta categoría, y realiza una tipología de las transformaciones pudiendo ser estas de fragmentos o piezas. En el caso de la transformación de la pieza completa, define lo siguiente:

> Una pieza completa es el punto de partida para una nueva pieza. Es la reelaboración de un material original, facilita la escucha mediante el balance de lo conocido y lo novedoso, debe ser forzosamente hecha por otro compositor y la parte fundamental para diferenciarlas es que sirve a fines estéticos totalmente diferentes, normalmente se hace por un compositor como homenaje a otro de su pasado (103).

Más que problematizar esta categoría, mi objetivo es encontrar en ella un lugar dentro de la cual podemos ampliar la reflexión disponible en torno a la concepción de arreglos corales. Es conveniente por ello explicitar que en este trabajo entenderemos el arreglo como una transformación del original, cuyo fin suele ser acumulativo en tanto el original es un aporte a un fin estético diferente. Si consideramos que en este trabajo abordaremos aquellos arreglos realizados con fines formativos, entonces merece la pena que esta práctica no recaiga sólo en la adaptación de una pieza a un orgánico diferente, sino que sea además acompañada de una lectura que otorgue una nueva originalidad conscientemente construida por las decisiones del arreglista (Correa 182), qué objetivos hay tras un determinado proceso de arreglo, y cómo este puede significar un aporte a las diferentes aplicaciones del arte. Para comprender esta finalidad en

contexto de arreglos para coros formativos, tendremos que partir revisando el rol que cumplen estos coros en la sociedad, de tal manera que podamos generar una conceptualización más completa en torno al repertorio seleccionado dentro de esos contextos.

Más allá de los numerosos beneficios[5] para el aprendizaje de valores y la posibilidad de encontrar un espacio paralelo a la educación formal dentro de los coros formativos, cuestión que ha sido abordada desde múltiples disciplinas (Pérez-Aldeguer 400), lo cierto es que estos beneficios se producen a través de la consideración del canto y la música en tanto juego sensorio-motor, ligado la importancia de la expresión en primera instancia, que luego evoluciona a un estadio simbólico y organizado del mismo juego a través de la significación musical (Delalande 15). Esto se entiende al considerar que la voz y el sonido se constituyen ya, previamente al lenguaje, como un medio de expresión primitivo y temprano en la historia del ser humano (Damasio 440), apareciendo junto con el juego, tal como hemos señalado, en un estadio primitivo, pudiendo dar lugar entonces a un desarrollo de la música-como-juego. En este caso, el juego se presenta como mecanismo de aprendizaje que evoluciona desde un estadio sensoriomotor (sonido y gesto) en los primeros años de vida, hasta un estadio simbólico y reglado que se consagra hacia el término de la infancia (Piaget 15-28), de la misma manera en que evoluciona la música. Como Señala Renard:

> No cabe duda que, al igual que el niño, los primeros inventores de la música, han emitido sonidos con la voz o manipulando objetos gratuitamente, por simple placer, sin idea formal a priori. El encadenamiento de los sonidos no obedecía a ninguna estructura preestablecida. Al principio, el placer de esta actividad residía en la exploración, después a fuerza de tentativas, repeticiones, el "músico" ha debido percibir intuitivamente las diferencias, estando siempre ligadas a su actividad física (95).

Esta dimensión lúdica de la educación musical no solamente es parte de la infancia de los seres humanos. La existencia de coros y agrupaciones en, por ejemplo, espacios laborales o de educación superior da cuenta del mismo tipo de proceso en etapas adultas. En este punto, y tratando de resumir la propuesta de este artículo, vale entonces señalar que la existencia de coros formativos responde a un acompañamiento de la educación formal en diversas etapas de los seres humanos, a manera de música-como-juego en tanto esta se manifiesta como adquisición de herramientas, valores y conocimientos a través de la práctica musical. Además, otro beneficio se relaciona con un aspecto cultural, y es que el desarrollo de la musicalidad (en este caso a través de la voz) demuestra que:

[5] Estos beneficios, como puede dar cuenta Pérez-Aldeguer (2014), son aplicables a niveles formativos desde la infancia a la adultez. Además, existe un consenso desde varias disciplinas y ciencias para aseverar que el canto coral aporta significativamente a los procesos formativos o educativos de los seres humanos.

> Los seres humanos son más extraordinarios, incluso, de lo que actualmente creemos – y no sólo unos pocos, sino todos – y que la mayoría de nosotros vive muy por debajo de su potencial debido a la naturaleza opresiva de buena parte de las sociedades (Blacking 175).

Esto último queda demostrado en numerosos casos en los que el canto coral ha sido útil a procesos de integración intercultural y conformación de la identidad de diversos grupos humanos. Retomando la problemática del repertorio, vale preguntarse cómo el arreglo (en su dimensión anteriormente descrita) acompaña estos procesos de exploración. En otras palabras, cómo la reversión de obras a través de su transformación (como intertexto), y la interpretación de estas, es importante para la formación de las personas que integran coros en instancias formativas. Madoery recurre al arreglo como una expresión fronteriza que supera la barrera popular-académica que ignora los estereotipos forjados en el límite entre estilos (93), lo cual resulta favorable al objetivo de acompañar procesos formativos en donde los intereses estéticos y territorios musicales de los cantantes son diversos y no pueden desestimarse. En contexto de la educación escolar secundaria, Sarmiento y Quiroga señalan:

> La existencia de diversas versiones para una misma pieza hace posible la realización áulica de una versión propia, con un arreglo acorde a las características del grupo de estudiantes en donde la partitura es una guía personalizada que permite el registro y la memoria de la acción sonora. Allí tienen cabida las improvisaciones y las experimentaciones que los estudiantes puedan realizar (341).

Por tanto, tal como el proceso de formación en torno a la interpretación de música vocal se constituye en música-como-juego en diferentes estadios según el nivel formativo, el arreglo coral es capaz de recoger las necesidades de dichos estadios para constituirse como una especie de juego reglado y simbólico para acompañar este proceso. En él, a través de su funcionamiento como intertexto, se pondrán en relación todo tipo de vínculos entre un original y la versión, pero también entre estos y los contextos sociales dentro de los que se circunscriben, siendo necesario que el arreglista no sólo conozca las técnicas disponibles, sino que además sea capaz de ponerlas en diálogo con las implicancias epistémicas, artísticas y educativas que conlleva el encargo realizado.

El método: Cómo enfrentar el arreglo

De esta manera, habiendo comprendido el arreglo para coros formativos desde una perspectiva ontológica, ahora sólo resta ofrecer una sistematización un método propio basado en la

observación de mi práctica como arreglador para abarcar la creación de arreglos desde una perspectiva holística. Propondré la realización de un diagnóstico inicial, un análisis del original, y una elección de parámetros para la reversión. Para ello iré ejemplificando con tres arreglos trabajados para diferentes niveles de dificultad: *Ocean Eyes* (2019)[6] y *Keep Holding On* (2020)[7].

Si revisamos bibliografía al respecto, nos daremos cuenta de que en diversos textos se hace referencia a un proceso de diagnóstico inicial. En virtud de reforzar la idea de que el arreglo es una práctica destinada, dentro de muchas otras cosas, al acompañamiento de procesos de exploración y juego en diferentes instancias formativas (sobre todo en el tipo de arreglo que abarcamos en este curso), el diagnóstico inicial se hace aún más necesario, ya que es el momento en que puedo identificar las características de mi grupo objetivo, y por tanto determinar los elementos técnicos de mi obra. En palabras de Correa:

> 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 (182).

Esto implica que existe una matriz original que debe ser recogida por un compositor que determina sus herramientas a partir de un grupo destinatario, u objetivo. Si bien varios parámetros toman importancia a la hora de determinar el éxito del arreglo a futuro, podemos tratar de recoger los más evidentes según algunos autores. El mismo Autor expone:

- 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

[6] Original de Billie Eilish, arreglado para el Taller coral del colegio San Francisco Javier de Huechuraba, Santiago de Chile, por encargo de la profesora Cecilia Barrientos Covacih.
[7] Original de Avril Lavigne, arreglado para el Coro de Cámara del colegio San Anselmo, Santiago de Chile, por encargo de la profesora Claudia González.

- Su historia como oyentes
- Su experiencia en hacer música con otros (Correa 184)

De no haber un grupo objetivo, es importante conocer los estándares de los principales tipos de coro, tal como los que he expuesto anteriormente. En el caso de las clasificaciones vocales, si bien es cierto los mecanismos aerodinámicos y neuromusculares para producir la voz no siempre se cumplen de manera idéntica en una misma persona, y entre personas al momento de cantar (Jerez 50), hoy es posible a través del avance científico llegar a consensos en los que los métodos de exploración en la enseñanza del canto se contrastan con la pesquisa visual-fisiológica (Jerez 38), lo cual tiene relación no sólo con las técnicas utilizadas para la emisión, sino además para conformar diferentes categorizaciones de los rangos vocales. En el caso de los coros formativos, el logro de una estandarización es mucho más conflictiva, debido a la diversidad de cantantes con diferentes aptitudes y experiencias, que deben ser integrados a una cuerda (Formento 44), por lo mismo es necesario siempre consultar las cuerdas que componen el coro, sus rangos y sus eventuales particularidades. De lo contrario, sugiero limitarse a las clasificaciones tradicionales que se detallan en la figura 1 como tesitura cómoda, es decir, en nota redonda.

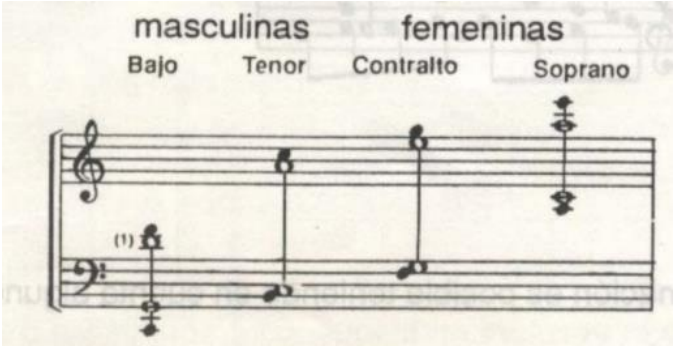

Fig. 1. Clasificaciones estandarizadas para coro mixto. Las figuras en redonda corresponden a la tesitura cómoda. Fuente: Alchourrón, Rodolfo. *Composición y Arreglos de Música Popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1999. Impreso.

En el caso de los coros infantiles y juveniles, sugiero seguir estas clasificaciones:

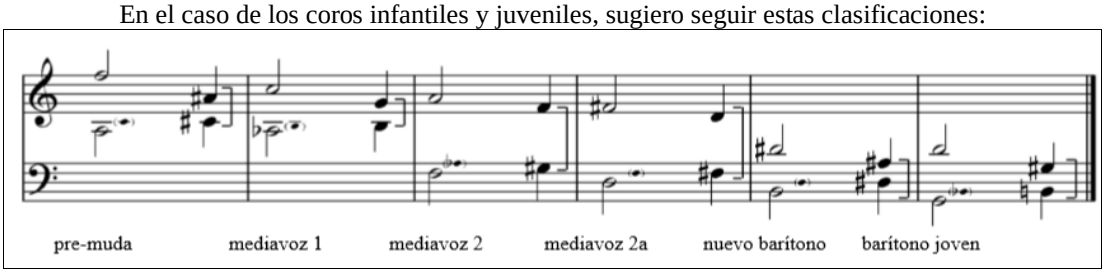

Fig. 2. Clasificaciones para coro masculino de niños y jóvenes. Las notas blancas corresponden al registro posible y las negras a la tesitura más cómoda. Fuente: Elorriaga, Alfonso. El Coro De Adolescentes En Un Instituto De Educación Secundaria: Un Estudio De fonación. *Revista Electrónica Complutense De Investigación En Educación Musical*. Oct. 2011. Web. 10 may. 2021.

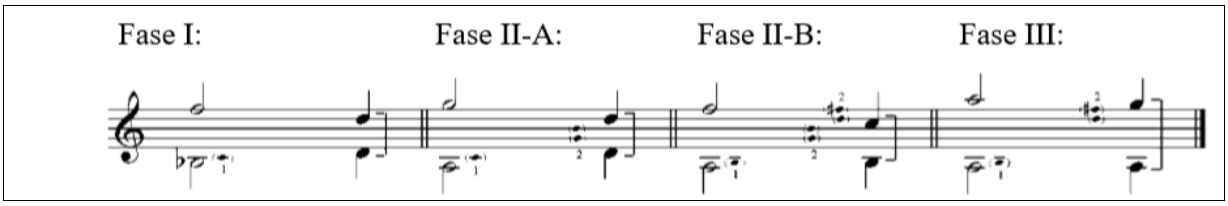

Fig. 3. Clasificaciones para coro femenino de niñas y jóvenes, siendo I= voz de niña, II-A= Pre-menarquía, II-B= Post-menarquía y III= voz juvenil. Las notas blancas corresponden al registro posible y las negras a la tesitura más cómoda. Fuente: Elorriaga, Alfonso. El Coro De Adolescentes En Un Instituto De Educación Secundaria: Un Estudio De fonación. *Revista Electrónica Complutense De Investigación En Educación Musical*. Oct. 2011. Web. 10 may. 2021

En las imágenes anteriormente expuestas es curioso que el autor evita referirse a las categorías del coro mixto SATB. Esto es debido a que recurrentemente la asignación explícita de una clasificación vocal a un niño o joven cuyo desarrollo vocal no ha culminado produce producir confusiones. En la práctica, ha sido común encontrar jóvenes convencidos de ser "barítonos" o "contraltos" por haber cantado en dichas cuerdas en sus coros escolares, sin que esto se corresponda necesariamente con el registro real. Es difícil constatar esto debido a la variedad de casos, pero quien escribe este artículo suscribe a la idea de que es mejor, por parte del arreglista, buscar asignaciones vocales menos categóricas como "primera voz", "segunda voz", "voces agudas", etc.

Resumiendo, para la etapa de diagnóstico nos remitiremos a las características del grupo destinatario, tanto técnicas como en cuanto a sus expectativas. Posterior a este paso, se debe analizar el original que se versionará.

Una vez escogido el repertorio, se debe realizar un análisis musical sobre este. En caso de música no escrita, sugiero realizar una transcripción de los principales elementos que compongan esta música. En caso de música escrita, es ideal tener acceso a la partitura original, y ocupar todos los métodos de análisis que considere necesarios para determinar las características del original. Posteriormente a este análisis, se pueden decidir las trasformaciones que se realizarán. Los elementos para considerar en la música que habitualmente se pide para coros formativos, pueden ser los siguientes:

1. **Parámetros del sonido:** Analizar los cuatro parámetros del sonido musical (altura, duración, timbre, intensidad) y preguntarse si alguno predomina sobre otro. Se sugiere siempre escoger tonalidades centrales acordes a los registros de los cantantes. En el caso de coros con mayor experiencia, siempre son bienvenidas algunas modulaciones sencillas, o notas ajenas a la escala. Para grupos con menos experiencia, se sugiere que cualquier motivo, frase, tema, melodía, gesto u objeto sonoro sea encapsulado en una célula fácil de memorizar y de diferenciar respecto de las otras, de tal manera de facilitar el aprendizaje. De la misma manera, se sugiere no descuidar ningún parámetro, de tal manera que el arreglo no pierda control de algún elemento técnico. Por ejemplo, manejo de intensidades, fraseos, articulaciones, entre otros. De haber instrumentos acompañantes, se sugiere siempre hacerlos parte del material, y no utilizarlos de manera casual.
    - Alturas: ¿Cómo es la melodía y la armonía? ¿Hay contrapunto? ¿Es la tonalidad adecuada al registro de los cantantes? ¿Existen notas ajenas a la escala? ¿Qué haré si hay cromatismos? ¿Qué haré si modula? ¿Puedo ofrecer re-armonizaciones?

- Duraciones: ¿Es el ritmo cercano al grupo destinatario? ¿predominan los contratiempos o las síncopas? ¿Existen alteraciones de tempo?
- Intensidades: ¿Cómo son las relaciones entre los diferentes matices? ¿Contrastan o transitan? ¿Qué tanto puedo exigirle a mi grupo en intensidad?
- Timbres: ¿Qué instrumentos conforman el tema original? ¿Existen sonoridades atípicas o experimentales? ¿Cómo puedo adaptar estas sonoridades al instrumento vocal infantil y juvenil? ¿Qué distribución ocuparé? ¿Utilizaré instrumentos acompañantes?

2. **Texturas:** ¿Cuáles son las diferentes capas? ¿Predomina alguna? ¿Puedo identificar diferentes planos que destaquen y dialoguen entre ellos? Habitualmente las texturas que se pueden identificar son:
    - Monodia
    - Rítmica
    - Homofonía
    - Monodia con acompañamiento rítmico
    - Monodia con acompañamiento armónico
    - Polifonía

En general, como he mencionado anteriormente, una textura más compleja en grupos de menor experiencia es de fácil consecución si es que las células que componen esta textura pueden ser fácilmente identificables.

3. **Texto-contexto:** ¿Es el texto adecuado al grupo destinatario? ¿Existe algún elemento importante en el texto que sea resaltado con algún parámetro musical? ¿Existen ciertos tópicos musicales a través de los cuales pueda establecer relaciones semánticas en la música con el texto? ¿Quién es el autor? ¿A qué género, estilo o escuela pertenece? ¿A qué elementos socioculturales responde la escena que conforma? ¿Son estos elementos performativos coherentes con mi proyecto formativo?

Un análisis sobre el texto es importante, debido que a través de este pueden identificarse diferentes tópicos en tanto unidades semánticas que influyen en el discurso musical. Así mismo, pueden tomarse ciertas decisiones de adaptación sobre el texto, o modificaciones estructurales a través de la construcción del texto, estableciendo relaciones sintácticas con la música. En este aspecto pueden establecerse diversas valoraciones desde la intertextualidad, respecto de posibles cruces de autoría, referencias culturales, citas a otros textos, etc. En este punto es importante comprender los mecanismos culturales y sociales que atraviesan la pieza original, de tal manera que establecer nuevos discursos estéticos sea posible, valorando esta dimensión de la intertextualidad, además de explicitar la agencia del arreglador sobre la manipulación del original.

4. **Recursos didácticos:** ¿Me puedo apoyar en ciertos elementos performativos? ¿Puedo ocupar movimientos? ¿Puedo ocupar percusión corporal?

Es importante en toda pieza considerar un análisis sobre los eventuales aspectos performáticos. Es posible, por una parte, relacionar los objetos y gestos utilizados a la gestualidad de la dirección, o a la manera en que la obra podrá ser ensamblada. Así se genera

un producto orgánico para el ensamble destinatario. Además de eso, otros recursos que faciliten la incorporación de la pieza pueden ser de utilidad. Por ejemplo, si existen contratiempos, o compases acéfalos, los tiempos fuertes pueden ser rellenados con algún tipo de gesto corporal, de tal manera que la rítmica de la pieza sea de más fácil tratamiento.

El método: Aplicación en dos arreglos de distinta dificultad

1. Ocean Eyes (Billie Eilish)

a) Diagnóstico del coro: El taller coral del Colegio San Francisco Javier de Huechuraba está compuesto por niñas en su mayoría, y un niño cuyas edades rondan entre los 12 y los 15 años aproximadamente. No tienen experiencia coral y les resulta dificultoso trabajar repertorio a más de dos voces. Para el año 2020 han negociado repertorio con su directora y se me ha encargado componer varios arreglos de artistas de pop que son del interés de las/los estudiantes. Según la profesora, el registro abarcable por las/los estudiantes son los siguientes:

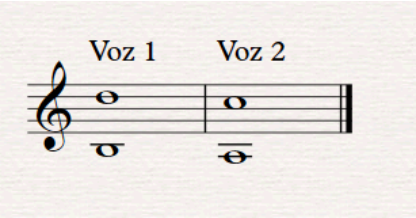

Fig. 4. Rango vocal para cada voz. Si observamos, ambas voces abarcan alrededor de una décima. Según las clasificaciones anteriores podríamos hablar de Niñas que se encuentran en fase II-A y II-B (Elorriaga), mientras que el único niño podría estar atravesando la fase de mediavoz.

b) Transcripción y análisis de parámetros.
b.1) Estructura base:

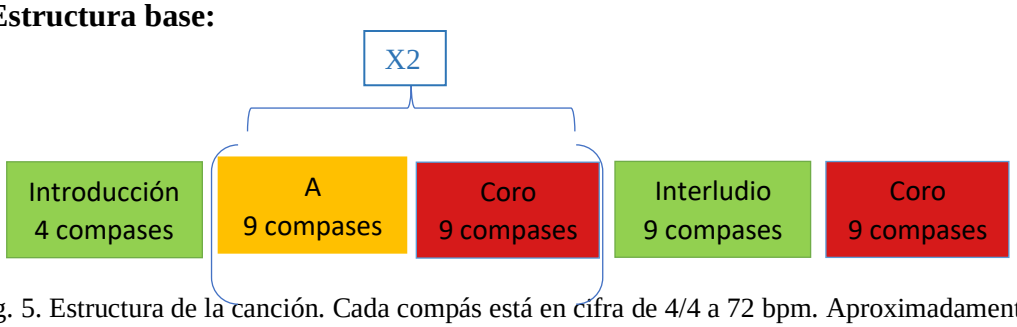

Fig. 5. Estructura de la canción. Cada compás está en cifra de 4/4 a 72 bpm. Aproximadamente.

La introducción consiste en bloques homofónicos armonizando el motivo principal de la canción, acompañados con sintetizador. El interludio posee características similares, se trata de la armonía del tema y el motivo principal con una base rítmica que transcurren bajo una improvisación vocal. La sección A y Coro son las que contienen mayor desarrollo temático. Han sido transcritas de la siguiente manera[8]:

[8] Vale decir que en música popular siempre es necesario simplificar las figuración rítmico-melódica, debido a que las variaciones y adornos que los intérpretes realizan muchas veces volverían la transcripción demasiado compleja.

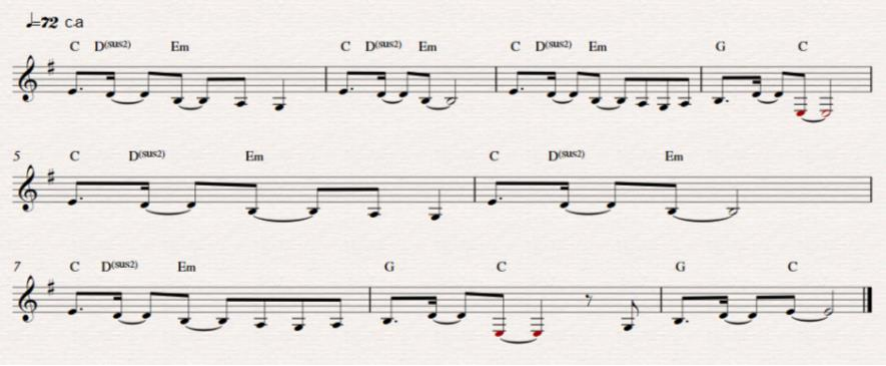

Fig. 6. Sección A

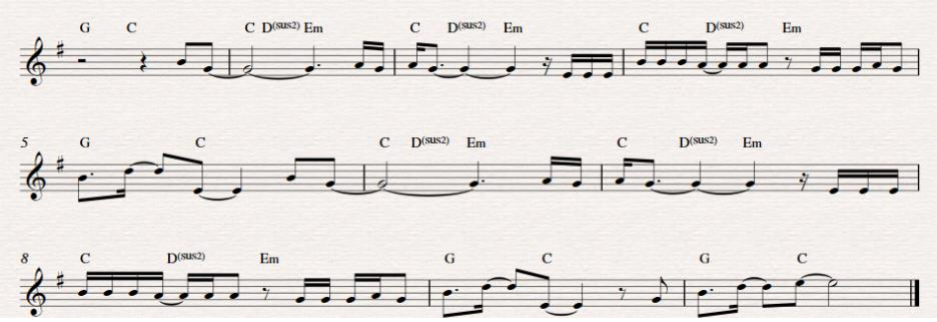

Fig. 7. Coro

b.2) Parámetros del sonido destacables.

- Alturas: Como se aprecia en las figuras anteriores, se puede comentar que existen motivos y frases fácilmente identificables para cada sección. Las melodías son recurrentemente pentatónicas (G-A-B-D-E). La armonía, en sol mayor, pasa constantemente por el IV-Vsus2-VIm salvo en las codas, en las cuales descansa en un I-IV. No hay contrapuntos observables, salvo en el interludio debido a la presencia de una improvisación vocal. Probablemente sea necesario modificar la tonalidad debido a la aparición de sonidos demasiado graves. No es recomendable ofrecer re-armonizaciones o giros más complejos debido a la experiencia del coro.
- Duraciones: Predominan ritmos a contratiempo, sin embargo, el pulso y la métrica son constantes. Probablemente si la canción no fuese conocida por los cantantes podría ser más difícil de memorizar a simple vista.
- Intensidades: En general no se observan grandes cambios a nivel dinámico. El tema transcurre dentro de una intensidad moderada.
- Timbres: Las sonoridades son propias de una agrupación de pop. Voces, voz solista, sintetizador y base rítmica.

b.3) Texturas: La textura predominante a lo largo del tema es una monodia con acompañamiento armónico, a la cual se suma un acompañamiento rítmico.

b.4) Texto-contexto: La canción habla de las sensaciones y descripciones del hablante en torno a ojos (*ocean* eyes) de la persona de la cual se ha enamorado, y la imposibilidad de

dejar de sentir y pensar sobre esta persona. La canción fue escrita y producida por el hermano de Billie Eilish. De esta manera, la cantante debutó en el circuito comercial a los 15 años con este single que sirvió de promoción a su primer disco.

De alguna manera, Billie Eilish se transforma en una artista ícono para los adolescentes de la generación de los 2000. Numerosos comentarios de prensa y crítica musical destacan su estética urbana, caótica y conflictuada como un reflejo y producto de los jóvenes del siglo XXI, razón por la cual ha sido un éxito comercial a nivel mundial.

b.5) Recursos didácticos: Se ha decidido incorporar percusión corporal y efectos de sonido para crear una atmósfera que haga eco de algunos elementos del texto. También se han creado células simples a nivel rítmico-melódico para facilitar el proceso de aprendizaje, tal como expondremos a continuación.

c) El Arreglo:

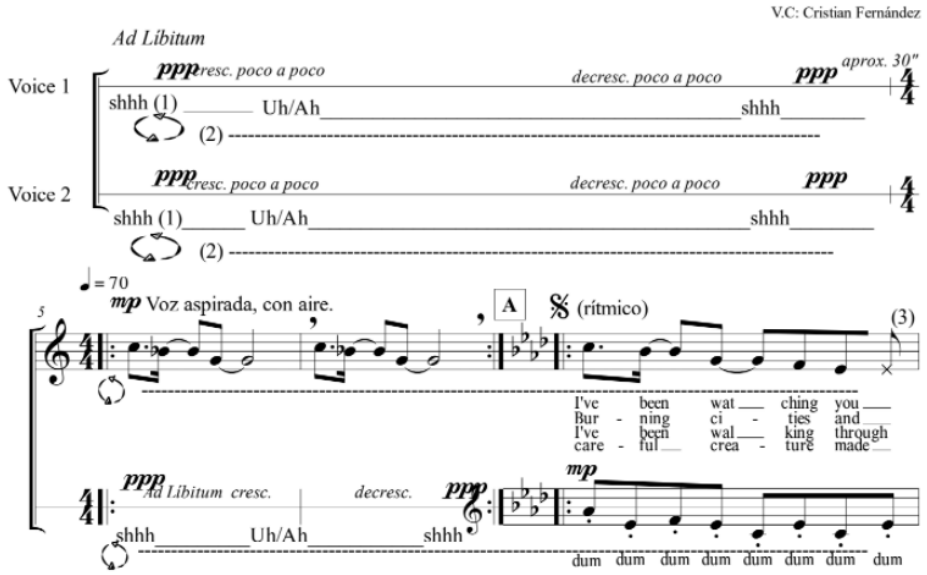

Fig. 8. Sección introductoria. Los números entre paréntesis indican lo siguiente: (1) Debe lograrse el efecto del sonido del océano. El fonema "Shhh" debe ser áfono (sin vibración de las cuerdas vocales), y debe transformarse paulatinamente en "Uh" o "Ah" a elección del cantante, y luego volver a "Shhh". Cada coreuta debe producir este efecto ad líbitum, con duraciones diferentes cada vez, tanto en *fiatos* largos como cortos, e independientemente de sus compañeros(as). (2) Para complementar el efecto 1, cada cantante debe frotar las palmas de sus manos, suavemente, de manera continua y en círculos, con el objetivo de producir sonido oscilatorio, sin alturas definidas. (3)Aplausos.

En base a lo recogido en el análisis anterior, se ha decidido reemplazar las armonías vocales del original por un juego que emule los sonidos del mar, haciendo eco del título de la canción. Esa atmósfera debe producirse de manera libre y fluida por alrededor de 30 segundos. Mientras un grupo mantiene el efecto, el otro comienza a interpretar el motivo principal como se observa en el segundo sistema. Algunos detalles importantes son el cambio de tonalidad (medio tono ascendente) para evitar notas muy graves, y un aplauso que rellena tiempos de silencio para evitar anticipaciones en las entradas.

Otro elemento importante es el que se muestra a continuación:

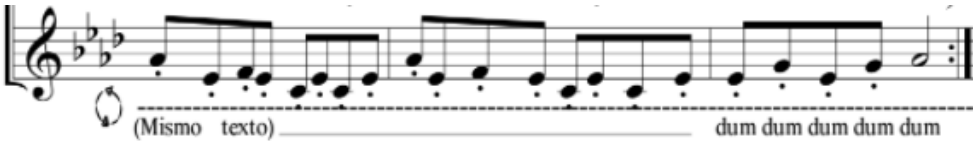

Fig. 9. Ostinato en la segunda voz.

Mientras la primera voz interpreta la melodía principal, a la segunda voz se le ha asignado un ostinato con una indicación de articulación (estacato) con el objetivo de conservar un sonido "rítmico". Esta decisión se tomó considerando que es recomendable, en coros de poca experiencia, asignar células independientes y diferenciables para no confundir información. Probablemente hubiese sido más complejo aprender una segunda voz. Además, este recurso nos hace escapar al tradicional formato de *quodlibet* y se consigue una textura un poco más interesante. Junto con esto, se siguen utilizando los recursos corporales que sean fáciles de mantener mientras se canta, como lo es frotarse las manos para producir un sonido de "aire".

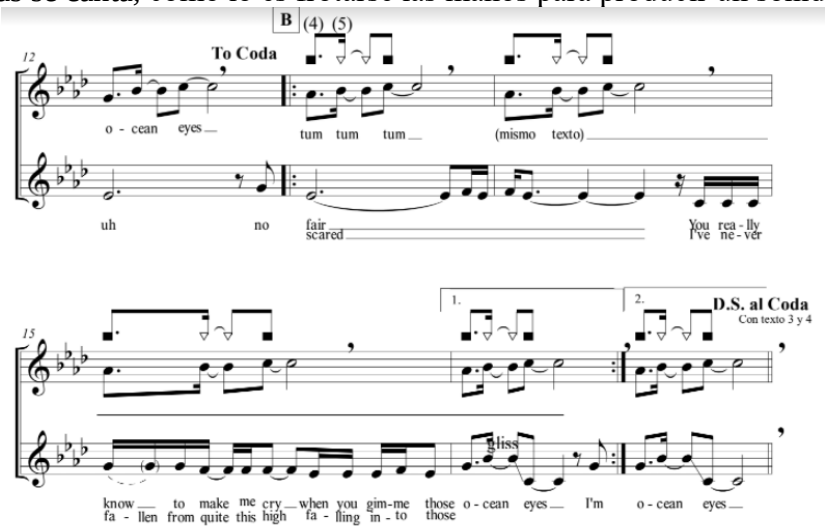

Fig. 10. Sección B o "Coro". Los números indican: (4) Golpe con el pie y (5) Golpe con una o ambas palmas de las manos sobre los músculos.

En esta sección se decidió asignar el tema principal a la segunda voz, de tal manera que cada grupo tuviese una melodía y un acompañamiento, lo cual facilita el aprendizaje de las secciones. Por otra parte, a la primera voz se le ha asignado un ostinato acompañado de percusión corporal con la misma rítmica para que resulte sencillo a la coordinación. Esto ayuda tímbricamente a conservar la sensación percusiva del pop.

Para terminar, luego de una repetición desde la sección A con diferente texto, el arreglo finaliza con el mismo juego del principio, que disminuye en intensidad hasta desaparecer. Como se ha visto, se ha procurado facilitar la información del original haciendo empleo de diferentes recursos que no necesariamente se extraen del original, pero que sí pueden ser "extrapolaciones" o "adaptaciones" de algún elemento importante. Por ejemplo, a falta de más voces que pudiesen ejecutar armonías en bloque, como el arreglo original, se recurre al ostinato que reproduce la armonía a nivel horizontal, de tal manera que no se escucha un "vacío" armónico.

A continuación, expondré el mismo método más condensado para otro arreglo, esta vez en otro nivel de dificultad.

2. Keep Holding On (Avril Lavigne)

a) Diagnóstico del coro: El Coro de Cámara del Colegio San Anselmo es un coro de niñas y jóvenes. Todas han iniciado su muda vocal y llevan bastante tiempo formándose como conjunto con la misma directora, razón por la cual se constata una mayor capacidad de interpretar diferentes voces, armonizaciones y figuraciones más complejas. La profesora ha requerido acompañamiento en piano con parte obligada (para un pianista lector) y con cifrado americano (para un pianista no lector). Además, se detalla que las niñas gustan de realizar performances haciendo uso de percusión corporal, habilidad que tienen muy bien desarrollada. Por último, la profesora ha recomendado escribir el arreglo en Re mayor y modular en la sección final un tono ascendente (Mi mayor) para resaltar el final.

b) El arreglo: Como muchas de las decisiones fueron tomadas en conjunto a la profesora, de manera extra sólo se optó por acortar el tema original. Esto debido a que la canción sería grabada de manera remota debido al confinamiento por la pandemia de Covid-19. Acortar permitiría facilitar la grabación, y no significaría un mayor cambio a nivel perceptivo, debido a que el original ya era demasiado largo y por tanto ayudaría a una mejor síntesis de la obra.

Esta vez comentaré directamente las decisiones tomadas para el arreglo, saltándome el análisis hecho sobre la obra original.

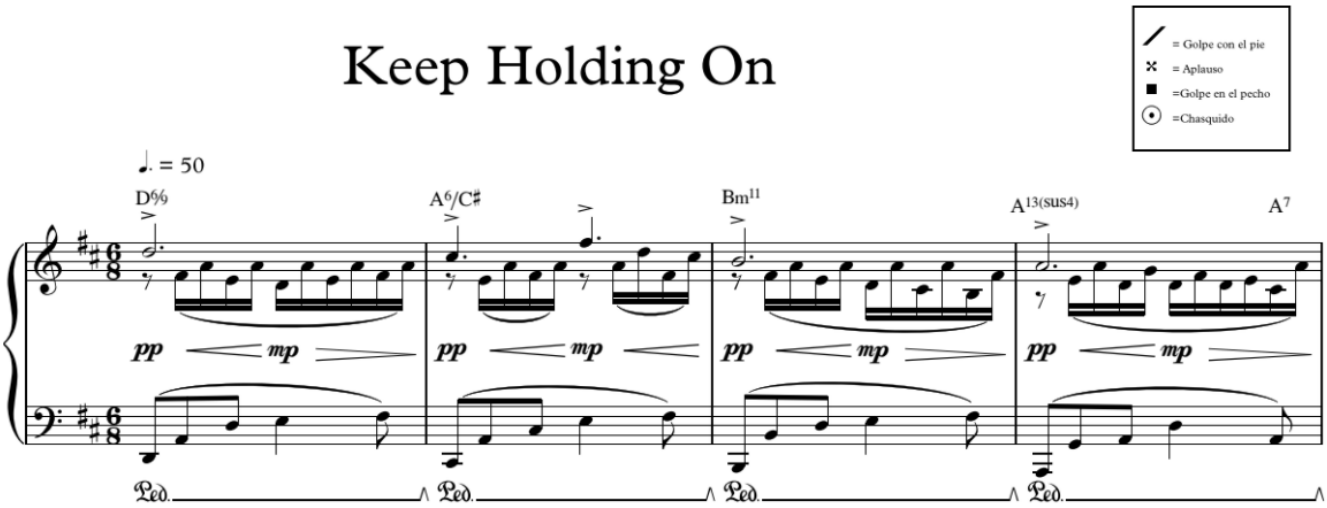

Fig. 11. Primer sistema.

Se decidió comenzar con una introducción en que se hiciera uso del piano, a manera de reducción del original. Se distinguen tres capas: un bajo arpegiado, un ostinato armónico en las voces intermedias y una melodía en la voz superior que introduce al tema principal. Si bien no se variaron las funciones armónicas, se decidió añadir algunas tensiones para enriquecer la sonoridad. Se ha decidido considerar la expresión y las variaciones de intensidad, debido a que se trata de un coro con mayor experiencia.

En la parte superior derecha, se añade un cuadro con la simbología de la percusión corporal.

Fig.12. Cuadro con indicaciones.

Si se pone atención a los sistemas 2 y 3 expuestos más abajo, se podrá constatar que el tema principal de la estrofa ha sido fragmentado. Esto debido a que se trata de un coro de mayor experiencia que podría fácilmente lograr interpretar una imitación de ese tipo, además de que cuando los estudiantes escogen determinado repertorio es porque quieren cantar parte del tema. Este criterio permite variedad en las herramientas disponibles, permitiendo intercambiar información entre las voces. A nivel armónico, esto permite disonancias breves y efectos de "entrada y salida" que se destacan con una correcta asignación de dinámicas a las diferentes voces, lo cual enriquece la sonoridad final.

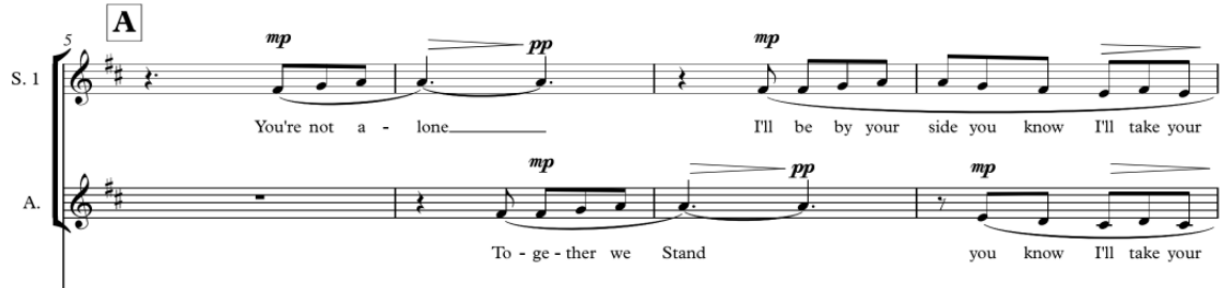

Fig. 13. Segundo sistema, parte vocal.

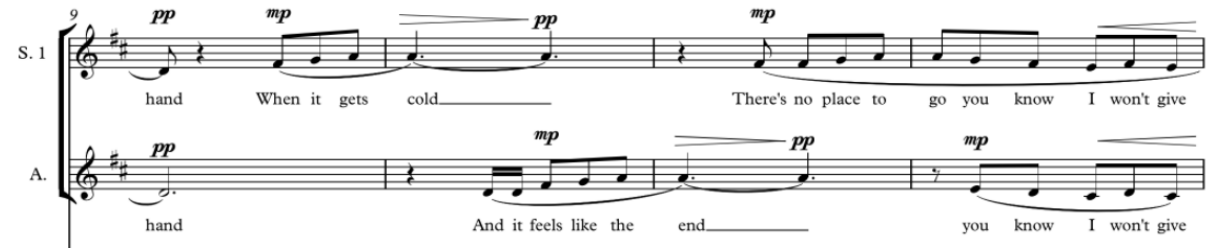

Fig. 14. Tercer sistema, parte vocal.

Para la segunda sección se ha hecho una división en la factura de cada una de las cuerdas que permita un orden gráfico para la percusión corporal. De igual forma que la parte vocal, se sugiere que el material construido a partir del elemento de la percusión sea coherente para permitir su incorporación. En la siguiente figura se puede observar (1) que los recursos percusivos y el ritmo han sido pensados desde una gestualidad que resulte natural y fluida, (2) que a cada voz se le asigna en tiempos diferentes para rellenar cada pulso, (3) que se han pensado los golpes corporales en cuanto a su altura, de tal manera que se perciba una suerte de "arpegio" del golpe más profundo, al sonido más ligero, imitando la gestualidad del piano, y (4) que la parte vocal es sencilla para facilitar la coordinación.

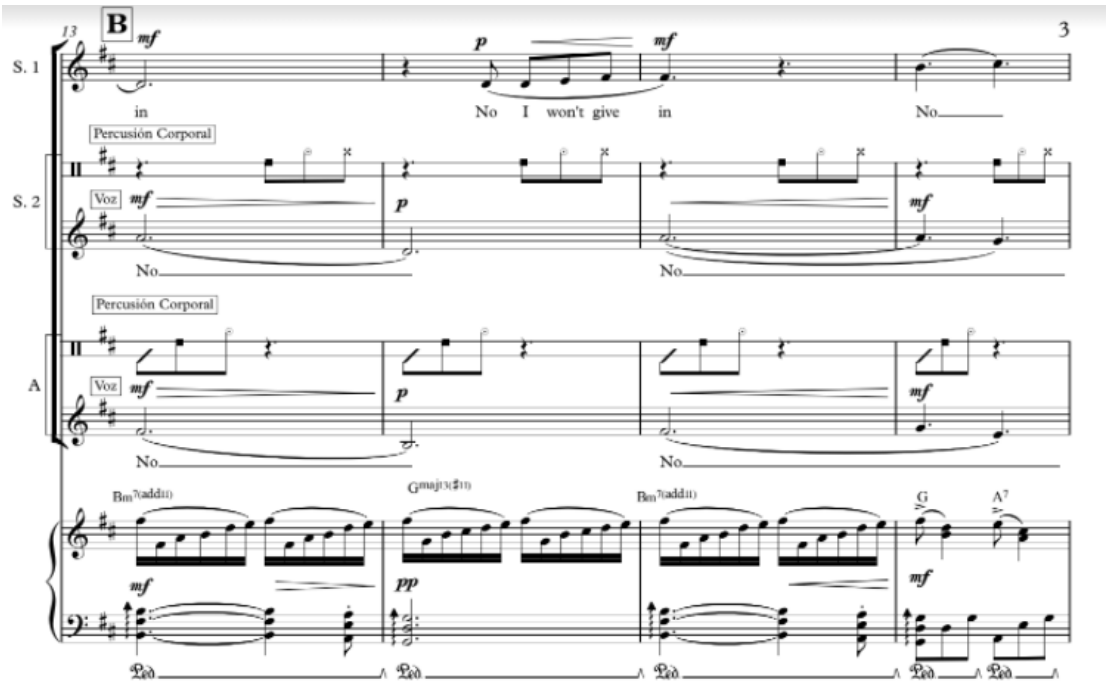

Fig. 15. Correspondiente a la Parte B, previa al coro.

Este reparto del elemento corporal y los motivos melódicos a manera de imitaciones, o "preguntas y respuestas" entre una cuerda y otra puede ser pensado como un elemento que entrega coherencia a la obra. Esta coherencia no está dada por la variación de un motivo como en la composición clásica, sino que es un elemento propio del leguaje contemporáneo en que la "gestualidad" o comportamiento del sonido pasa a ser un elemento primordial. En ese sentido, el gesto de "imitar" conforma un factor de coherencia para el discurso musical.

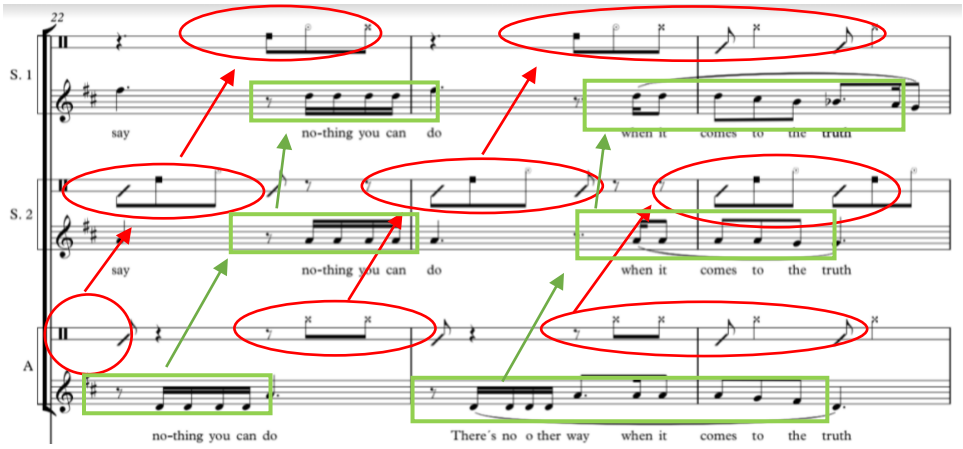

Fig. 16. Compás 22 al 24, correspondientes al coro. En rojo está el gesto de imitación de la percusión corporal, y en verde el gesto de imitación de las voces.

Por la misma razón, y para descansar de una textura demasiado compleja, los momentos de unísonos, homofonías, partes isorítmicas, etc., permiten dar descanso a la música en momentos importantes, como se muestra a continuación.

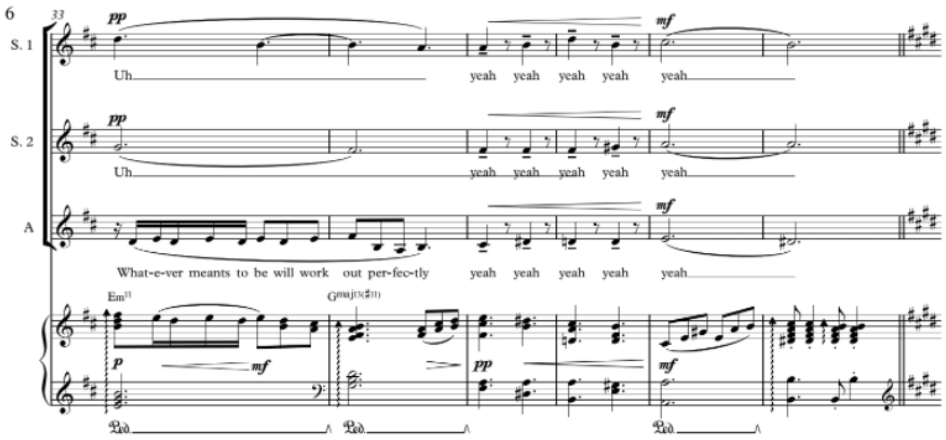

Fig. 16. Lo indicado anteriormente además ha permitido dar cierta fuerza a la sección modulante.

Para este arreglo se tomaron en consideración todas las reflexiones previas de una manera más inmediata. Es propio del conocimiento sistematizado a través de la práctica que se "incorpore" como una habilidad propia del Saber-Hacer o el Know-How, es decir, aquello que se sabe a través de la práctica previamente a una concepción abstracta (Nelson 9), tal como ejecutar cualquier acción corpórea que involucra métodos que están implícitos tras la costumbre de quien la ejecuta.

Consideraciones Finales

El método propuesto pretende ser una pequeña sistematización para el diagnóstico y la reflexión para anticipar la elección de herramientas musicales a la hora de elaborar un arreglo para coros formativos. La utilización creativa de estas herramientas va de la mano con las nociones habituales en torno a la composición. En otras palabras, la elaboración de un discurso coherente en la reversión de un original nunca debe ser descuidada, integrando siempre las reflexiones propuestas, observando constantemente la práctica, y valorando a los ensambles formativos como instrumentos con sus propias características.

Como se ha señalado en un principio, es de esperar que este trabajo sirva de apoyo a creadores, compositores, directores, arreglistas, e intérpretes en general, que decidan abordar la música en contextos formativos a partir de una reflexión más completa. La práctica del arreglo ha sido, en general, un proceso demasiado automático y ligero, por lo que entender los vínculos entre el trabajo técnico y su potencial educativo desde el momento de la creación, facilitará el proceso formativo del ensamble en tanto es posible acompañar los territorios musicales, procesos identitarios y expectativas de los cantantes. Tal como se ha hecho mención, la práctica como investigación ha sido fundamental para este fin, debido a que se logra aportar a la reflexión y desarrollo de conocimientos desde una entrada subjetiva y personal a los campos de investigación. Es por esta razón que esta metodología sigue y seguirá siendo cuestionada, ya que no se condice con ciertos “rigores” académicos tradicionales.

Finalmente, debo insistir en que es necesario ampliar la concepción de arreglo desde una mirada ontológica, como hemos propuesto aquí, y como lo proponen otros varios estudios. Es de esperar que, en Chile, cundan las reflexiones y los trabajos en torno a esta temática, para que además de aportar al conocimiento y a los debates en este respecto, sea posible generar un corpus de investigación con una mirada centrada en las particularidades identitarias y musicales de los coros formativos y proyectos corales en general que se afincan en nuestro territorio.

Referencias

Alarcón, Víctor. *Composiciones Corales Chilenas.* Santiago: Area de Música de la División de Cultura del Ministerio de Educación y de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1999. Impreso.

Alchourrón, Rodolfo. *Composición y Arreglos de Música Popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1999. Impreso.

Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza. 2006. Impreso.

Carbonell i Guberna, Jaume. *Joseph Anselm Clavé y el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. Barcelona: Editorial Galerada. 2000. Impreso.

Carrasco, Pablo, ed. *Antología Coral de Alejandro Pino González.* Santiago: LOM Ediciones. 2005. Impreso.

Cori, Rolando, ed. *Antología Coral Chilena*. Estudio Madreselva, 2002.

Correa, Eduardo. Apuntes sobre la creación de arreglos corales. *I Congreso Internacional de Música Popular: Epistemología, Didáctica y Producción* (Santiago Romé ed.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 181-192, 2017.

Damasio, Antonio. *Y el cerebro creó al hombre*. Destino: Barcelona, 2010. Impreso.

Delalande, François. *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1995. Impreso.

Doezema, Robert. *Arranging 1*. Boston: Berklee College of Music, 1986. Impreso.

Elorriaga, Alfonso. El Coro De Adolescentes En Un Instituto De Educación Secundaria: Un Estudio De fonación. *Revista Electrónica Complutense De Investigación En Educación Musical*. Oct. 2011. Web. 10 may. 2021

Escobar R. e Yrarrázaval, R. *Música Compuesta en Chile 1900-1968*. Santiago: Biblioteca Nacional de Santiago, 1969. Impreso.

Fernández, Nuria. *Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas: percepción de las aportaciones del canto coral a través de una muestra de cantores*. Tesis de Doctorado. Universidad Carlos III de Madrid. Web. 24 dic. 2021

Formento, Evert Luis. Acerca De La clasificación De Los Cantantes. *Revista De Investigaciones En Técnica Vocal*, dic. 2017. Web. 12 may. 2021

Guerrero, Juliana. La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Ene.-dic. 2019. Web. 14 may. 2021.

Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, por Desiderio Navarro. La Habana: Casa las Américas, 1997. Impreso.

Letelier Llona, Alfonso. " El canto coral en Chile." *Revista Musical Chilena*. Oct.-Nov. 1957. Web. 25 may. 2021

López, José Franciso. Arreglo musical escrito e interpretación para diversos niveles de dificultad. *I Congreso Internacional de Música Popular: Epistemología, Didáctica y Producción* (Santiago Romé ed.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 278-288, 2017.

López Cano, Rubén. Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*. 2005. Web. 14 may. 2021.

López Luna, David. *Intertextualidad Musical. El Intertexto musical: proceso creativo y símbolo semiótico*. Tesis. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Web. 13 may. 2021.

Madoery, Diego. El Arreglo en la música popular. *Arte e Investigación.* 2000. Web. 14 may. 2021.

Malawey, Victoria. "'Find out What It Means to Me': Aretha Franklin's Gendered Re-Authoring of Otis Redding's 'Respect'.*" Popular Music*. May. 2014. Web 15 may. 2021.

Mansilla, Ricardo Javier. El arreglo coral de música folclórica argentina: una respuesta de inserción social y afirmación de identidad a través de la renovación del repertorio. *Resonancias.* May. 2002. Web. 13 may. 2021.

Minoletti, Guido. Una visión de la vida coral en Chile. *Revista Musical Chilena*. Jul.-Dic. 2000. Web. 13 may. 2021.

Moya Cortés, Winston. *Antología coral. Arreglos de William Child para coro mixto y coro de voces iguales, sobre clásicos de la música popular chilena, para su enseñanza e interpretación*. Universidad de Chile. Jun. 2017. Web. 14 may. 2021.

Nelson, Robin. Practice As Research in the Arts : Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances, Palgrave Macmillan UK, 2013. Impreso

Pérez-Aldeguer, Santiago. El canto coral: una mirada interdisciplinar desde la educación musical. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*. Dic. 2013. Web. 15 may. 2021.

Piaget, Jean. *La formación del símbolo en el niño*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.

Renard, Claire. *Le geste musical, Pédagogie pratique à l'école*. Paris: Éditions Hachette/ Van de Velde, 1982. Impreso.

Roldán, Cristina. La difusión del repertorio sinfónico-coral en cantantes aficionados: estrategias de aprendizaje y relación con la música. *Resonancias*. Jul.-nov. 2021. Web. 24 dic. 2021.

Sarmiento, Andrea y Quiroga, Cecilia. Repertorios y procesos de negociación en el aula de las escuelas secundarias. *I Congreso Internacional de Música Popular: Epistemología, Didáctica y Producción* (Santiago Romé ed.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 330-342, 2017.

Villarroel, Juan Pablo, Importancia de publicar arreglos corales en Chile. Una mirada desde mi experiencia como director. *Antología coral. Arreglos de William Child para coro mixto y coro de voces iguales, sobre clásicos de la música popular chilena, para su enseñanza e interpretación*, por Winston Moya. Santiago: Universidad de Chile, 2017. Web. 25 de mayo, 2021.

Recibido: 31 de Mayo de 2021

Aceptado: 20 de Octubre de 2021