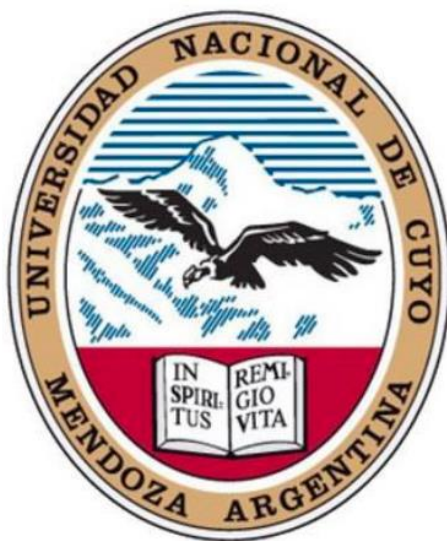


**Carmelo Fioriti y el Coro de Niños de la Cooperativa Obrera de
Bahía Blanca:
la construcción de una metodología**



Alumno: Pedro Garabán
Directora: Prof. Elisabeth Guerra

Tesina de Licenciatura en Música especialidad Dirección Coral
Carreras Musicales
Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo

Mendoza, febrero 2021

Resumen: Carmelo Fioriti, músico argentino, director de coro y arreglador, es el fundador (1978) y director hasta la actualidad del Coro de Niños de la empresa social de consumo Cooperativa Obrera de Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires, Argentina. La actividad y características del coro han sido sostenidas a lo largo del tiempo, desde su formación hasta la actualidad.

El concierto del 40 aniversario es el punto que se toma como referencia para desandar el camino, y rescatar aquellas prácticas y estrategias sostenidas en el tiempo que se podrían considerar se cristalizan en una metodología.

La presente investigación pretende poner en valor el la figura de Carmelo Fioriti como arreglador y director dedicado a la actividad coral infantil, que logra a través de la música vincular los principios del cooperativismo que promueve la institución que los auspicia con la actividad coral entendida como práctica de acción social.

Palabras clave: Carmelo Fioriti – coro de niños – cooperativismo

Abstract: Carmelo Fioriti, Argentine musician, choir conductor and arranger, is the founder (1978) and current conductor of the social company children choir “Cooperativa Obrera de Bahía Blanca”, Province of Buenos Aires, Argentina. The activity and characteristics of the choir have been sustained over time, from its formation to the present.

The 40th-anniversary concert is the reference point used to retrace the path and to rescue those practices and strategies sustained over time that could be considered as crystallized in a methodology.

The present research intends to highlight the figure of Carmelo Fioriti as an arranger and conductor dedicated to children's choral activity, who is capable of linking, through music, the principles of cooperativism promoted by the institution that sponsors them with choral activity understood as a practice of social action.

Key words: Carmelo Fioriti – children choir – cooperitvism

ÍNDICE

RESUMEN/ABSTRACT	2
INTRODUCCIÓN.....	6
Presentación del tema	6
Preguntas de investigación.....	7
Justificación	7
Objetivos	8
CAPÍTULO 1	10
Estado de la cuestión.....	10
Marco teórico	10
Metodología y fuentes	11
CAPÍTULO 2: La actividad coral y el cooperativismo	13
2.1 Los valores cooperativos	13
CAPÍTULO 3: El Coro de Niños de la Cooperativa Obrera	16
3.1 El inicio: la problemática de la metodología	16
3.2 Segunda etapa: realizaciones	17
3.3 Tercera etapa: el CNCO y el Mtro. Jorge Fontenla	19
3.4 Cuarta etapa: estabilidad	21
3.5 Quinta etapa: canciones en movimiento	22
CAPÍTULO 4: Análisis de la metodología de Carmelo Fioriti	23
4.1 El director de coro como educador	23
4.2 Empezar planteando objetivos	24
4.3 Ingresar al coro	25
4.4 Enseñar la canción	26
4.5 La técnica vocal y el sonido del CNCO.....	29
4.6 El movimiento y la música	31
CAPÍTULO 5: El director/arreglador.....	33

5.1 Elección del repertorio	34
5.2 Confección del arreglo coral	36
5.3 Análisis de tres arreglos	38
CONSIDERACIONES FINALES	51
BIBLIOGRAFÍA:	54
OTRAS FUENTES CONSULTADAS	56
ANEXOS	57
Anexo 1. Reseña biográfica y artística de Carmelo Fioriti (facilitada por Fioriti)	57
Anexo 2. Entrevista a Carmelo Fioriti.	59
Anexo 3. Contratapa del <i>long play</i> Cantata Sudamericana	62

Agradecimientos:

A Elba y Juan, por la vida.

A Agustina, por la compañía y el amor incondicional.

A mi familia entera, amistades, compañeros y compañeras, sostén imprescindible.

A cada profesor y profesora que sembró en mí una semilla de saber.

A Carmelo Fioriti, Nicolás Saveanu y Ricardo Portillo, que me dieron música para crecer.

A Elisabeth Guerra, por la generosidad, la confianza y la palabra.

INTRODUCCIÓN

Presentación del tema

El propósito de esta investigación es aportar un estudio sobre la manera de trabajar que Carmelo Fioriti ha desarrollado con el Coro de Niños de la Cooperativa Obrera de Bahía Blanca, haciendo hincapié en los elementos que colaboraron en la construcción de su metodología.

En 1978, la Cooperativa Obrera Ltda. de Consumo y Vivienda, convoca a Carmelo Fioriti para crear un coro de niños. El 4 de noviembre del mismo año, realiza su concierto debut en la Biblioteca Rivadavia de Bahía Blanca, junto al Coral Punta Alta. Desde esa fecha hasta el día de hoy, el coro es dirigido por Fioriti y reconocido por su trayectoria, tanto en la Ciudad como en la Provincia de Buenos Aires y otras provincias de Argentina. Por sus filas han pasado centenares de niños, muchos de ellos actualmente profesionales de distintas ramas artísticas. La actividad y características del coro han sido sostenidas a lo largo del tiempo, desde su formación hasta la actualidad, por lo tanto, es evidente la aplicación de técnicas específicas, cuyos resultados son efectivos.

El disparador de este proyecto de tesina surge en los festejos por el aniversario número cuarenta del Coro de Niños de la Cooperativa Obrera¹, año 2018. Consideramos este suceso digno de ser interpelado, en su carácter de evidencia de un trabajo sostenido en el tiempo por la misma persona, con relevancia cultural y social para la comunidad, acompañado de cerca por la institución que los auspicia. La celebración incluye la realización de un concierto dividido en varias partes: en la primera se presenta el coro con sus integrantes actuales cantando el repertorio trabajado durante el 2018; luego, suben al escenario ex integrantes de distintas generaciones e interpretan 3 obras elegidas de manera conjunta; más tarde, el Coro actual canta tres canciones más, dirigidas por un director exintegrante y una directora; para finalizar el concierto, integrantes actuales y de generaciones anteriores cierran el evento cantando en masa coral.

Esta observación está atravesada por dos ópticas que conviven en el autor de este trabajo: la experiencia de haber integrado el CNCO desde el año 1995 hasta el 2001, y el estudio y ejercicio de la Dirección Coral en el presente. Adoptando una postura crítica surgen las motivaciones de la investigación, y se pone atención en aspectos que despiertan interés para ser analizados, entre ellos, algunas prácticas que continúan teniendo vigencia en la propuesta artística y en la dinámica del

¹ De ahora en adelante, CNCO.

coro. Podemos considerar, por ejemplo en el repertorio, canciones populares arregladas por el mismo Fioriti y obras en común entre las distintas generaciones; aspectos de la dirección coral, relacionados con la dinámica de ensayos, la presencia escénica, la sonoridad de los cantantes, feedback director-coreuta; el impacto social que demuestra la presencia de autoridades de la institución, participación de las familias, concierto en el teatro más importante de la ciudad; estrategias de estímulo, como la entrega de medallas a coreutas que cumplen 5 o 10 años de actividad ininterrumpida, y el resultado del mismo con la presencia de exintegrantes profesionales de la música; por último, una práctica que no era común en períodos anteriores, que es la incorporación de canciones con movimiento corporal.

Pensamos que detrás de los aspectos mencionados hay un camino recorrido, un conjunto de estrategias y herramientas posibles de agrupar en un método, estrechamente vinculado al repertorio y a los objetivos de la Cooperativa Obrera. Al mismo tiempo, el movimiento escénico o canciones con pequeñas “puestas en escena” como propuesta explorada en los últimos años, da la pauta del carácter flexible de esta metodología. En base a las inquietudes planteadas, el interés se dirige a responder cómo Fioriti desarrolla esta manera de trabajo, desde los inicios, pasando por el desarrollo, momentos de estabilidad, hasta el 2018.

Preguntas de investigación

- ¿Es posible identificar procesos en la construcción de la metodología que el Profesor Carmelo Fioriti aplica con el CNCO?
- ¿Influyen los valores de la Cooperativa Obrera en la identidad del Coro de Niños y en el trabajo del director?
- ¿Existen criterios particulares tomados por Fioriti en la selección del repertorio y la creación de arreglos para el CNCO?

Además de la práctica artística y los elementos técnicos, la investigación se enfoca también en la música como actividad humana, en cuanto al contexto, relaciones y significaciones en las que se desarrolla el tema.

Justificación

La elección del tema es motivada por la experiencia personal de haber participado en el CNCO y la cristalización de esta vivencia en la elección de mi profesión y vocación, por lo tanto, investigar

el entramado simbólico de este proceso significa, además de dar a conocer el método de trabajo de un director referente para la actividad coral argentina, desentrañar aspectos que forman parte de la identidad del autor del presente trabajo. Creo necesario realizar una mirada retrospectiva de las vivencias como niño cantor para realizar un aporte que fortalezca la importancia del canto coral en la infancia y dar a conocer la manera de uno de sus maestros, con la realización de un trabajo que dejará por escrito una aproximación teórica a la práctica coral infantil. Indagar sobre el vínculo entre la Cooperativa Obrera y el Coro de Niños, tiene una motivación especial, basada en la observación de la realidad actual, sobre la relación que las instituciones construyen con este tipo de organismos artísticos que las representan, tratando de dilucidar los aspectos que han sido de vital importancia en el fortalecimiento de dicho vínculo.

Si bien la investigación no profundiza sobre cómo son los procesos de construcción de identidad, el CNCO es un organismo con singularidades que Carmelo Fioriti ha sabido imprimirle durante más de 40 años, y este trabajo pretende dar muestra de algunos aspectos que, posiblemente, signifiquen aportes a directores y directoras de coro que se encuentren en la tarea de fundar o fortalecer grupos corales.

Objetivos

Generales:

- 1 Exponer la experiencia profesional del Prof. Carmelo Fioriti con el CNCO.
- 2 Destacar la función del repertorio y el arreglo coral en la construcción de la metodología.

Específicos:

- 1 Revisar la historia del CNCO con el propósito de buscar posibles cambios que incidan en la construcción de la metodología de trabajo.
- 2 Analizar arreglos realizados por Fioriti para el CNCO.
- 3 Identificar aspectos de la Cooperativa Obrera que influyen en la identidad del coro.

El trabajo está estructurado en 5 capítulos. El primero es una descripción del estado de la cuestión, el marco teórico, la metodología y las fuentes que nutren la investigación. En el segundo capítulo hablaremos brevemente sobre el espíritu y los valores cooperativos, y resaltaremos aquellos aspectos en los que estos se vinculan a la actividad coral. En el capítulo 3 realizaremos una sugerencia de periodización de la historia del CNCO en 5 etapas, en la cual observaremos algunos

procesos, influencias, sucesos relevantes que colaboraron en la formación de la metodología de Fioriti. El capítulo 4 estará abocado a destacar los conceptos más relevantes y distintivos que forman esa metodología, basándonos en las fuentes, el cuaderno de campo, las observaciones preliminares de la periodización y otras propuestas metodológicas. En el último capítulo abordaremos el rol de Carmelo Fioriti como arreglador coral, resaltando la importancia que tiene esta faceta para el Coro de Niños, por lo cual definiremos conceptos de arreglo y arreglador para ubicar a Fioriti en este perfil, expondremos los criterios por los cuales selecciona el repertorio y realizaremos una aproximación analítica de 3 arreglos que consideramos representativos.

CAPÍTULO 1

Estado de la cuestión

Existe un trabajo de carácter histórico editado por la Cooperativa Obrera con motivo de los 25 años del organismo coral, realizado por las Licenciadas en Historia María de las Nieves Agesta y Ana Carolina Heredia, titulado *Canten los niños cantores. 25 años de historia del Coro de Niños de la Cooperativa Obrera*. La investigación tiene como objetivo aportar una reflexión sobre la importancia del canto coral infantil a través del relato histórico, si bien menciona algunas características técnico-musicales, no profundiza en los aspectos específicos de la dirección coral, la composición de arreglos y otros elementos que serán estudiados en esta tesina.

La tesina de licenciatura de María Carla Pérez Torres es una sistematización del método utilizado por la Profesora Elisabeth Guerra para coros de niños, sentando un antecedente sobre investigaciones en esta rama de la Dirección Coral.

Marco teórico

La trayectoria del coro y la figura de su director como referente de la música coral argentina son elementos que hablan sobre la transformación de un período inicial hacia otros de mayor estabilidad y ajustes en el modo de trabajar. El análisis de este camino pretende sacar a la luz los pasos cuyos resultados fueron efectivos en la construcción del método. Para esto se tomarán algunas propuestas metodológicas con la intención de relacionarlas con la forma que desarrolló Fioriti, poniendo en relieve tanto las problemáticas comunes y respectivas resoluciones, como las diferencias y características distintivas aplicadas con el CNCO.

El coro de niños como actividad en la escuela primaria de Vilma Gorini (1966) es una propuesta muy relevante ya que la autora del libro será una referente de gran importancia en la vida profesional de Carmelo Fioriti. La metodología de Gorini explicada en el texto debe considerarse teniendo en cuenta el contexto histórico de la fecha en que se escribe y el público a quien está dirigida, quizás hoy en día puede interpretarse como anticuada. Sin embargo, dentro de los procedimientos de la investigación se encuentra el dilucidar si hay influencia directa de este método en la formación de Fioriti y el CNCO, si funcionó, si lo sigue aplicando, etc.

El Director de Coro, manual para la dirección de coros vocacionales (Gallo, Graetzer, Nardi y Russo, 1979), *Un coro en cada aula* (Escalada, 2009), *El taller coral* (Aguilar, 2012) y la tesina

de licenciatura de María Carla Pérez Torres, también aportan material específico sobre la dirección de coros, material necesario para establecer puntos en común y diferencias con la dirección coral observada en Carmelo Fioriti.

El análisis de los procesos y técnicas pedagógicas aplicadas para la enseñanza de las obras y los criterios de selección de repertorio estarán respaldados por *La música y el niño pequeño* (Aronoff, 1974), *El aprendizaje musical de los niños* (Malbrán, 1991), *El oído de la mente* (Malbrán, 2007). Para el análisis y los criterios en la creación de arreglos corales se utilizará bibliografía de autores que comparten con Fioriti el rol múltiple de director/arreglador: *El arreglo coral. Concepto, evolución, praxis* (Mansilla, 2018) y *Arreglos vocales sobre música popular* (Ferraudi, 2015), bibliografía complementaria como *El enamorado y la muerte y otros romances* (Molina y Vedia, y París, 2000), un texto de Cristian Accattoli (2019) sobre Quimey Neuquén en *Las mil y una vida de las canciones* (Gilbert y Liut, 2019), y la ponencia *Alcen la bandera y conquistemos hoy la liberación* de Adriana Eberle (2019). Los conocimientos adquiridos en las cátedras de Morfología, Armonía, Análisis, Taller de versiones corales y Ensamble de la FADUNCuyo, también respaldarán el análisis.

Para ahondar sobre los valores y principios del cooperativismo y relacionarlos con la actividad coral, se toman como respaldo teórico los siguientes textos: *Las cooperativas y su acción sobre la sociedad* (Martínez Charterina, 2015), *Los valores y los principios cooperativos* (Martínez Charterina, 1995), y el primer capítulo de *El Director de Coro, manual para la dirección de coros vocacionales* (Gallo, Graetzer, Nardi y Russo, 1979) donde Héctor Nardi expone el significado socio-cultural del canto coral vocacional.

Metodología y fuentes

Las estrategias metodológicas son en gran parte cualitativas, ya que el problema planteado tiene respuesta en el análisis e interpretación de fenómenos atravesados por la experiencia, los procesos y las relaciones de un individuo con su grupo, y qué impacto tienen en la comunidad. Las preguntas de investigación sugieren tareas relacionadas a la observación externa (de ensayos, conciertos, etc), entrevistas y registro de información en cuaderno de campo. La técnica de historia de vida también será un recurso primordial para la investigación, tomando como eje principal a Carmelo Fioriti.

En una medida muy pequeña se recurre a tareas cuantitativas básicas, como por ejemplo extraer un porcentaje aproximado en las características del repertorio a lo largo de los 40 años, contabilizar cantidad de conciertos por temporada anual.

Para el análisis de los arreglos se toman 3 partituras: *Romance del Conde Olinos*, de autor anónimo; *Quimey Neuquén*, de Marcelo Berbel y Milton Aguilar; y *Antiguos dueños de las flechas*, de Ariel Ramírez y Félix Luna.

El resultado de las tareas es sometido a interpretación y análisis, respaldados por bibliografía específica, para destacar aspectos distintivos y relevantes en la manera de trabajo de Fioriti con el Coro de Niños de la Cooperativa Obrera.

Las fuentes de las cuáles se nutre la investigación son:

- Documentos históricos del Coro de Niños, tales como libros, revistas, fotos y videos editados por la Cooperativa Obrera.
- Memorias del coro registradas en archivos de Word: registran fecha, lugar y motivo de todos los conciertos del coro desde el concierto inaugural hasta el último concierto del año 2017.
- Video “Homenaje a Carmelo Fioriti, director del Coro de Niños de la Cooperativa Obrera”.
- Conversatorio virtual sincrónico en el marco de Capacitación del Programa de Coros y Orquestas Infantiles y Juveniles de Mendoza, año 2020.
- Entrevistas y encuentros presenciales con el director, asistente, autoridades de la Cooperativa Obrera, arregladores corales.
- Partituras de los arreglos corales de Carmelo Fioriti.
- *Canten los niños cantores. 25 años de historia del Coro de Niños de la Cooperativa Obrera*, Agesta y Heredia (2003).

CAPÍTULO 2: La actividad coral y el cooperativismo

Para identificar los aspectos de la Cooperativa Obrera que influyen en la identidad del Coro de Niños es necesario en primera instancia definir qué es una cooperativa, en segunda instancia hacer foco en la Cooperativa Obrera de Bahía Blanca, y por último resolver por qué se concibe la formación de un coro de niños en este ámbito.

A modo de introducción del presente capítulo, una cita de las autoridades de la Cooperativa Obrera en relación con el Coro de Niños, en la revista *Familia Cooperativa* n°87 de 1988:

(...) un coro es, de alguna forma, una cooperativa de voluntades donde los niños aprenden a través de la música y el canto el significado práctico de lo que también es la base de una cooperativa: esfuerzo propio y ayuda mutua. (p.4)

2.1 Los valores cooperativos

Martínez Charterina (2015) define el concepto de cooperativa como “una asociación de personas que se han unido de forma voluntaria para satisfacer sus necesidades y aspiraciones económicas, sociales y culturales en común mediante una empresa de propiedad conjunta y de gestión democrática” (p. 35). Esta definición está tomada de la Alianza Cooperativa Internacional (ACI). Estas instituciones están identificadas y delimitadas por los principios cooperativos, y al mismo tiempo éstos se basan en los valores cooperativistas. Por lo tanto, la Declaración sobre Identidad Cooperativa, realizada por la ACI en 1995, enuncia que los principios son “las pautas mediante las cuales las cooperativas ponen en práctica sus valores” (Martínez Charterina, 1995, p. 38). Podemos decir que un primer punto de relación entre estos enunciados y el CNCO se encuentra en la siguiente cita de las autoridades de la Cooperativa Obrera en el programa del primer concierto del coro, en 1978:

Quisiéramos que a través de esta actividad, los niños encaucen sus inclinaciones musicales, que aprendan a apreciar las buenas expresiones de la música... pero por sobre todo, que comiencen a descubrir el valor de sentirse integrantes de un grupo humano, lo que les permitirá además modelar sus personalidades, comprender la importancia del trabajo en común y del espíritu de cooperación. (p. 9)

El espíritu de cooperación mencionado en la cita, no es una mera perspectiva emocional o metafísica, sino un concepto dentro de la doctrina del cooperativismo. Martínez Charterina (1995)

lo define como una manera de “presentar la idea de los valores (...). El espíritu cooperativo preside la actividad de las cooperativas cuando se pretende conformarla a normas éticas y tiende a alcanzar valores espirituales” (p. 39). El mismo autor nombra sintéticamente los valores que definen el espíritu cooperativo según Bernardo Drimer y Alicia Kaplan en 1973:

- a) esfuerzo propio y ayuda mutua;
- b) solidaridad e igualdad;
- c) justicia, equidad y libertad;
- d) humanismo y educación;
- e) coincidencia con los intereses generales de la comunidad.

Desde la experiencia de Rochdale² en 1844, y a lo largo del SXX y SXXI, los valores y principios cooperativos han sido sujetos a revisión y modificación. Actualmente, según la ACI, las cooperativas se basan en los valores de autoayuda, autorresponsabilidad, democracia, igualdad, equidad y solidaridad. Los valores éticos de honestidad, actitud receptiva, responsabilidad social y respeto hacia los demás forman parte del “credo” de los fundadores y actuales miembros cooperativos.

La Cooperativa Obrera de Bahía Blanca es una empresa de Economía Social constituida y administrada por sus propios asociados. Además de prestar servicios económicos, tiene como misión satisfacer necesidades sociales y culturales. La promoción y realización de actividades sociales, educativas, culturales y de bien público es parte del compromiso que la empresa asume con la Ciudad de Bahía Blanca y la región. Se creó en 1920 por iniciativa de un grupo de trabajadores, en su mayoría ferroviarios, que enfrentaban las consecuencias socio-económicas de la primera posguerra. El motivo particular que llevó a los obreros a unirse fue el alto costo del pan. De esta organización solidaria surge la Sociedad Cooperativa Obrera Limitada, Molinera, Panadera y Anexos (hoy conocida como Cooperativa Obrera Limitada de Consumo y Vivienda). Héctor Nardi (1979) realiza un análisis sobre el significado socio-cultural del canto vocacional (pp. 7-12) que se puede relacionar con los valores cooperativos mencionados anteriormente; el autor expone que el canto coral es un instrumento social, cultural y educativo aplicado al servicio de la comunidad, cuya proyección es producto de un trabajo colectivo de voluntades convocadas

² “(...) los trabajadores de Manchester fracasan en su intento de obtener unos salarios más justos, a pesar de los buenos resultados de la industria textil de aquellos tiempos, y deciden mejorar sus condiciones de vida a través de la constitución de una cooperativa de consumo, la *Rochdale Society of Equitable Pioneers*, la que consideramos el origen del cooperativismo moderno” (Martínez Charterina, 2015).

que persiguen un fin común. Las personas que participan de la actividad coral crean una conciencia colectiva donde se resumen los objetivos, las pautas de conducta y el reconocimiento de los resultados realizados con el esfuerzo anónimo y consecuente. El comportamiento social dentro de un grupo coral promueve e incentiva valores humanísticos como el compañerismo, la solidaridad, el respeto al semejante y la tolerancia. A través de un lenguaje adecuado a las necesidades y características del ámbito en el que se desarrollan los coros logran formar culturalmente a las comunidades, atenuando las barreras de comunicación que la sociedad ha creado artificialmente entre sus miembros.

En el concierto del Aniversario número cuarenta del CNCO, la Presidenta de la Cooperativa Obrera, Mónica Giambelluca hace una relación entre la fundación de la institución con la iniciativa de formar el coro:

(...) los pioneros de la Cooperativa, además de solucionar en forma colectiva y solidaria sus problemas económicos, se preocuparon desde sus inicios por organizar actividades sociales y culturales. Desarrollaron su biblioteca, y organizaron actividades de educación y formación de sus cooperadores y familiares. Por eso, no es de extrañar que a mediados de la década del 70 en nuestra Cooperativa surgiera la idea de crear un coro de niños. (Cooperativa Obrera, 2019, 15m56s)

Vilma Gorini (1966) también expresa una idea del significado y la importancia del canto coral infantil, que puede dar cuenta de algunos valores semejantes a los del cooperativismo:

(...) el coro adquiere un enorme valor social, enseña a esperar, hace adquirir conciencia de la propia personalidad respetando también la del compañero. El niño aprende a cumplir la misión que le corresponde sintiendo que ella es tan importante como la de los demás. (p. 7)

CAPÍTULO 3: El Coro de Niños de la Cooperativa Obrera

En este capítulo repasaremos la historia del coro en búsqueda de factores que posiblemente hayan estado involucrados en la construcción de la metodología.

3.1 El inicio: la problemática de la metodología

En marzo de 1977, los medios locales anunciaron la convocatoria a niños y niñas de entre 6 y 14 años a formar parte del Coro de Niños de la Cooperativa Obrera de Bahía Blanca. La iniciativa surgió un año antes por parte del Gerente General de la Cooperativa, el contador Rodolfo Zoppi³, quien advirtió la falta de actividades culturales para los niños de la comunidad. Se podría afirmar que Zoppi, convencido de los ideales del cooperativismo, ve la institución como el instrumento para crear un espacio ante una necesidad, y como define Martínez Charterina (2015) “En efecto, la cooperativa es en origen un recurso para obtener de forma compartida la satisfacción de una necesidad común. Es una alternativa a las posibilidades o a la falta de posibilidades” (p. 15).

Se encomienda a Carmelo Fioriti la tarea de dirigir la agrupación, cuando este sólo contaba con experiencia laboral en coros de adultos, por lo tanto, los recursos técnicos para afrontar el trabajo con niños se fueron desarrollando al mismo tiempo que el organismo. En la entrevista realizada en abril de 2019, Fioriti dice: “Mi formación fue un poco autodidacta y tomando clases particulares con los grandes directores. Ahí empecé a pensar la problemática de la metodología (...) Fue una construcción, mucho lo fui logrando a prueba de fuerza y error”.

Esta primera etapa del CNCO está marcada por la influencia de dos referentes de la música coral argentina en la vida de Fioriti. En 1979, en un Campamento Musical en la Ciudad de Bariloche, Carmelo conoce al primero de los referentes mencionados, el músico y pedagogo Julio Fainguersch⁴:

Todos los becarios éramos del interior del país porque el maestro no aceptaba alumnos de Capital Federal. Él trabajaba mucho en la metodología de la enseñanza de la canción. Aplicaba esto a todos

³ De profesión contador público, Rodolfo Daniel Zoppi se autodefine como “cooperativista por convicción”. Su vínculo con el cooperativismo comenzó en 1963 y fue gerente general de la Cooperativa Obrera de Bahía Blanca durante 38 años. Actualmente es presidente de la Federación Argentina de Cooperativas de Consumo. (FECOF, 2017).

⁴ Fue Rector del Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo (PK). Fundó y presidió la Fundación Coral Argentina, con la que difundió la música coral a través de conciertos, festivales, programas radiales y televisivos. Creó y dirigió Coralia, de las primeras publicaciones referidas al estudio de la actividad coral, y el Coro de la Alianza Francesa. Fue Subdirector y luego Director del Coro Estable del Teatro Colón. Desde septiembre de 1991 ejerció la conducción del Coro Polifónico Nacional. Falleció el 25/04/2000. (<https://www.fundacionkonex.org/b1093-julio-fainguersch>)

los niveles de coros, pero muchos en ese camping teníamos la inquietud de dirigir coros de niños, por eso perfiló el curso en esa dirección. Luego tomé clases particulares con él. Tenía un gran sentido de la practicidad, y a partir de ahí, comencé a aplicarlo en el coro de niños. (Fioriti, 2019)

El mismo año, se produce el encuentro con la segunda referente de Fioriti, quizás la más influyente, la Maestra Vilma Gorini⁵, directora del Coro Nacional de Niños, quien realiza en una gira a la Ciudad de Bahía Blanca. El intercambio realizado con el CNCO aporta un enriquecimiento humano a la vida de ambos organismos, y también una nueva mirada en la metodología de Carmelo Fioriti. Agesta y Heredia (2003) opinan que la influencia de Gorini estuvo acompañada por el inicio de Fioriti en el estudio del canto, como alumno de la carrera de Canto Lírico en el Conservatorio de Música de Bahía Blanca. Estos dos factores se evidencian especialmente en la preparación vocal que, a partir de allí, Fioriti pone en práctica con los coreutas. Gorini sostiene que el mismo director del coro es quien debe encargarse de la preparación en la técnica vocal “(...) dado que es quien posee una concepción integral del trabajo del coro y del sonido que pretende lograr, es también el que mejor puede transmitir al grupo la forma más conveniente de cantar” (Agesta y Heredia, 2003, p. 8).

Carmelo Fioriti señala que “los primeros años fueron muy experimentales. Tienen que ver con el repertorio. La primera etapa estaba fundamentalmente formada por cánones, quodlibets, canciones sencillas. Me iba dando cuenta de las cosas que funcionaban y las que no” (Fioriti, 2019).

3.2 Segunda etapa: realizaciones

Una característica que define este período es el interés que los integrantes tenían por la actividad musical, según reflexiona Fioriti en las entrevistas, con la perspectiva que dan los años transcurridos puede identificar una segunda etapa marcada por el ingreso de muchos niños y niñas que tenían un interés muy puntual por la música, muchos de ellos hoy en día se desarrollan profesionalmente en este campo. Este momento especial en la historia del coro es nombrado por el propio Carmelo Fioriti como una etapa “de realizaciones” que comprende aproximadamente el período entre 1983 y 1991. El análisis de las fuentes demuestra los posibles motivos por los que Fioriti propone esta nominación.

⁵ Creadora del coro Nacional de Niños de Argentina, lo dirigió hasta fines de 2009. Escribió numerosos artículos sobre pedagogía coral y libros dedicados a la temática coral destacándose entre otros “Los coros secundarios”. (<https://arteysociedad.com.ar/coro-nacional-de-ninos-concierto-homenaje-a-la-mtra-vilma-gorini-de-teseo/>)

Por un lado, en el mes de diciembre de 1982 se inicia una tradición que se mantendrá constante a lo largo del tiempo, que consiste en hacer un reconocimiento a los niños y niñas que cumplen 5 años de actividad ininterrumpida en el coro, así lo describen Agesta y Heredia (2003):

(cada integrante) debe asumir, así, un compromiso personal que permita formar un grupo relativamente estable de voces, imprescindible para el crecimiento musical y el planeamiento de actividades. A nivel institucional, la continuidad y la perseverancia son premiadas a través de la entrega periódica de medallas de plata a quienes hayan permanecido en el coro por cinco años consecutivos. (p.15)

En coincidencia con la reflexión mencionada anteriormente sobre el interés por la música que manifestaban los niños y las niñas, se encuentra también una nómina año por año de los integrantes que obtenían este reconocimiento, entre los cuales figuran músicos hoy reconocidos profesionales en el ámbito artístico local, nacional e internacional.

Es relevante observar que, según las fuentes, al menos 4 niños y 10 niñas estuvieron en el momento fundacional del coro y continuaron cantando durante 5 años consecutivos, generando así una trayectoria⁶. Teniendo en cuenta esta permanencia sostenida de los coreutas podemos inferir que el grupo coral atiende la necesidad de pertenecer⁷ y favorece el sentido de pertenencia⁸. En la nómina de reconocimientos del año 1983 son 10 coreutas los que reciben el homenaje, por lo tanto, se puede inferir que ese año inicia su actividad con integrantes que ya poseen experiencia, abriendo la posibilidad a desafíos artísticos con un grado de complejidad un poco más avanzado que en la etapa inicial.

Por otro lado, se observan algunos hitos que podrían significar hechos de relevancia para el general de organismos artísticos vocacionales y podrían agruparse dentro de las realizaciones a las cuales se refiere Fioriti, por ejemplo la primera participación del coro en una ópera en el año 1990 y en ballet en 1991; actividad anual intensa, alcanzando en 1991 un total de 21 conciertos en Bahía

⁶ Trayectoria: curso o evolución que, a lo largo del tiempo, sigue el comportamiento de una persona o de un grupo social en sus actividades intelectuales, morales, artísticas, económicas, etc. (*Diccionario Oxford Languages*)

⁷ Necesidad de pertenecer: es un deseo por formar parte de relaciones interpersonales que busca mantener relaciones a largo plazo (...) La motivación por pertenecer involucraría procesos cognitivos, patrones emocionales, comportamientos, salud y bienestar, lo cual convierte la necesidad de pertenecer en un constructo indispensable para entender la naturaleza humana. (Escobar y Torres, 2014, p. 3)

⁸ Sentido de pertenencia: el sentido de pertenencia a una comunidad es uno de los factores que permite que las personas puedan ejercer sus opciones de vida de modo real. Es en comunidad con los demás como las personas obtienen reconocimiento, definen sus proyectos de vida y, gracias a la relación con ellos, pueden llevarlos a cabo. (Hopenhaym, 2011, p. 152)

Blanca y la zona; giras de conciertos a las provincias de Chubut, Río Negro, Santa Fe, La Pampa, Mendoza y San Juan.

En el apartado Fuentes de este escrito, se encuentra la transcripción de algunos artículos periodísticos que dejan plasmadas breves apreciaciones sobre el coro. Tal es el caso del Diario Mendoza del 12 de Julio de 1985, donde se destaca la interpretación, la sonoridad, el equilibrio, la afinación y las dinámicas del coro, como así también la técnica de dirección de Fioriti.

3.3 Tercera etapa: el CNCO y el Mtro. Jorge Fontenla

Desde el año 1992 a 1994, el Maestro Jorge Fontenla⁹ estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca. Esta etapa es breve, sin embargo, la presencia de Fontenla en el ámbito cultural bahiense y en especial en la vida del CNCO fue de suma importancia, ya que impulsó la coparticipación entre la Orquesta Sinfónica y las agrupaciones corales vocacionales de la ciudad, generando una apertura del organismo estable a la comunidad. Fioriti (2019) recuerda que cuando lo nombran director de la Orquesta Sinfónica, lo primero que hace es escuchar a todos los coros, y decía “éste coro puede cantar tal cosa, este coro puede cantar tal otra”. El 18 de diciembre de 1992, invitados por el Mtro. Fontenla el CNCO realiza su segundo concierto sinfónico-coral con la obra “Mandú-Çárará” de Heitor Villalobos. Fioriti menciona que el Mtro. Fontenla fue un impulsor de la música argentina y latinoamericana y que en Bahía Blanca nadie conocía esta obra de Villalobos. El hecho de que “Mandú-Çárará” fuera un estreno en la ciudad invita a reflexionar si es que acaso la existencia del CNCO en esos años posibilitara la realización de este tipo de repertorios.

En 1993 el CNCO volvió a participar con la Orquesta Sinfónica en tres oportunidades más, en el mes de octubre con la repetición de la obra de Villalobos, en noviembre con “Sueño de una noche de verano” de Félix Mendelssohn Bartholdy, y en diciembre con “Tríptico Navideño” de Carlos Barraquero y “Coro de Ángeles” del oratorio “Elías” de Félix Mendelssohn. Consideramos que la cercanía de estos eventos es un detalle importante, ya que da muestra de una planificación de conciertos donde se tiene en cuenta la participación del CNCO, es decir que Fontenla considera al Coro de Niños una agrupación con las características sonoras adecuadas y las posibilidades

⁹ Director, docente, compositor y pianista. Fundó la Sinfónica de San Juan, la Escuela de Música de General Roca y el Coro Universitario de Neuquén. Fue Titular de las Sinfónicas de Cuyo, Nacional, Bahía Blanca, Filarmónica de Mendoza y Estable del Teatro Colón. Falleció el 22/12/2016. (<https://www.fundacionkonex.org/b1086-jorge-fontenla>).

técnicas necesarias para asumir un compromiso interpretativo equivalente al del organismo profesional que él dirige. Estos aspectos también son considerados por la prensa local (ver apéndice); Héctor Valdovino¹⁰ realiza una reseña para el diario La Nueva Provincia que destaca la elección del coro como un acierto para el carácter de las obras de Mendelssohn, tanto por la sonoridad como por la preparación de Carmelo Fioriti, resaltando que los niños y niñas del coro cantaran las partes de memoria. En el mes de abril de 1994 la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca, el Ballet del Sur y el CNCO realizan cuatro funciones del ballet “Sueño de una noche de verano” de Félix Mendelssohn y William Shakespeare y esa es la última oportunidad en que son dirigidos por el Maestro Fontenla. El coro demuestra nuevamente estar a la altura del desafío, según lo reseña nuevamente Héctor Valdovino en el diario local.

Este período del coro da muestra de la solidez afianzada en la etapa “de realizaciones”, la versatilidad para encarar repertorios y una actividad intensa. Las críticas del diario son un registro que permite demostrar algunas características como la sonoridad y la impronta escénica. La influencia del Maestro Jorge Fontenla ubica al coro en una posición aún más relevante para el ámbito cultural de Bahía Blanca, con el nivel necesario para afrontar un trabajo en conjunto con organismos como la Orquesta Sinfónica y el Ballet del Sur. Es importante destacar la actitud de apertura con la que Jorge Fontenla pudo vincular estas agrupaciones profesionales con las vocacionales de la comunidad, ya que también nos habla de una forma de expresar el espíritu cooperativo.

“Él fue una persona muy valiosa en la vida del coro, no sólo por la convocatoria sino por el trato que tenía con los niños, él era un niño más” recuerda Carmelo Fioriti (2019). A partir de esta reflexión podemos inferir que ambos directores encontraron puntos en común en las maneras de trabajar, sobre todo reconociendo el potencial de los niños y niñas para la actividad musical, construyendo lazos a través del respeto con los mismos y siendo empáticos con sus intereses. De esta manera, ambos músicos colaboran en la construcción de conceptos como los que Woodhead y Brooker (2008) llaman bienestar, identidad y sentido de pertenencia, diciendo que para garantizar estos valores es necesario que “todos los individuos, adultos y niños, proveedores y usuarios de servicios, sientan que son respetados y reconocidos, tanto por ser únicos en cuanto a individuos como por las cualidades que comparten con su comunidad y con otros humanos” (p. 7).

¹⁰ Docente del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca, reconocido pianista local.

La identidad y el sentido de pertenencia pueden verse debilitados cuando los niños y niñas atraviesan cambios de entorno, situaciones nuevas, transiciones escolares, o son amenazados por prejuicios y discriminación, por lo tanto, “los servicios que se basan en el respeto y el reconocimiento pueden combatir estas fuerzas destructivas y ayudar a restaurar la confianza y la competencia de los niños y sus padres” (p. 7).

Respeto y reconocimiento son los aspectos que observamos en la manera que Fioriti se vincula con sus coreutas, tanto en el trato personal y grupal como en la manera de concebir el trabajo musical, y podemos decir que son estos mismos valores los que compartió con el Maestro Jorge Fontenla.

3.4 Cuarta etapa: estabilidad

La partida del Mtro Fontenla de Bahía Blanca en 1995 se toma como punto de inicio de una nueva etapa. La propuesta de nominación de este período se basa fundamentalmente en dos aspectos:

1. el capital de experiencias que el coro ha obtenido desde sus comienzos
2. las actividades que anteriormente se presentaran como desafíos ahora se establecen como parte del trabajo habitual del coro
3. las propuestas artísticas no requieren nuevas metodologías de trabajo

El punto 1 hace referencia a lo analizado en las tres etapas anteriores. Los puntos 2 y 3 resultan de un análisis de las fuentes en el cual se resaltan aquellas participaciones del CNCO que no poseen las características de un concierto tradicional.

Cabe aclarar que el carácter de estabilidad que observamos es sólo en relación a las pautas mencionadas, ya que hay otras perspectivas en las cuales es notable un dinamismo vinculado al coro, aunque de manera indirecta. Ejemplo de esto es que, tanto el CNCO como Fioriti y Miconi, durante este período son fuertemente reconocidos como referentes de la actividad, ofreciendo cursos y capacitaciones, es decir, que comparten la experiencia de las cuales el CNCO los ha dotado, con colegas músicos, docentes, alumnos, etc. Otro ejemplo de “retroalimentación” son las grabaciones que realiza el coro sobre las composiciones o producciones de exintegrantes, lo cual no sólo refuerza el perfil del coro como referente, sino también vemos una muestra de lo analizado en la etapa “realizaciones”, ya que aquellos niños y niñas que alguna vez ingresaron al coro

demostrando inquietudes artísticas, en esta etapa se relacionan con la agrupación como adultos profesionales de la música.

3.5 Quinta etapa: canciones en movimiento

En el año 2010, por iniciativa de la asistente Adriana Miconi, se lleva a cabo el proyecto “Canciones en movimiento”, que consiste fundamentalmente en añadir acción corporal a algunas canciones del repertorio y sumar obras especialmente elegidas para tal fin. La propuesta fue guiada por dos profesionales de la expresión corporal, Felipe Hirschfeldt y Josefina Guelfi¹¹. Los movimientos que estos dos profesionales proponen para las obras se pueden enmarcar en lo que Pavis define como gesto¹² y coreografía¹³.

Los primeros objetivos de este proyecto fueron hacer más atractivo el coro y brindar a los integrantes una alternativa lúdica. Fioriti (2020) rescata principalmente un concepto sobre el que Hirschfeldt fundamentó el trabajo con el CNCO expresando que, “cuando se trabaja con más de un lenguaje expresivo, estos se potencian. El movimiento da soltura al buen canto y el buen canto da soltura al movimiento” (conversatorio, 106m40s).

La experiencia resultó enriquecedora a punto tal que Fioriti decide adoptar esta nueva práctica haciéndola extensiva hasta el día de hoy como una parte integral en la propuesta artística del coro. Si bien Fioriti no es el autor de los movimientos que se aplican a las canciones, esta modalidad se incorpora al repertorio por contener aspectos que enriquecen la vivencia de los niños, por lo tanto, podemos decir que las canciones en movimiento forman parte de la metodología de Fioriti.

¹¹ Profesionales del teatro y la danza de amplia trayectoria en Bahía Blanca y la zona.

¹² Definición de gesto, según Pavis: el gesto es “movimiento corporal, casi siempre voluntario y controlado por el actor, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo. (Diccionario del Teatro, p 223)

¹³ Definición de coreografía, según Pavis: (...) toda interpretación actoral, todo movimiento en el escenario, toda organización de los signos posee una dimensión coreográfica. La coreografía comprende tanto los desplazamientos y los gestos de los actores, el ritmo de la representación, la sincronización de la palabra y del gesto, como la “disposición fundamental” de los actores en escena. (Diccionario del Teatro, p 96)

CAPÍTULO 4: Análisis de la metodología de Carmelo Fioriti

La investigación propone mirar el repertorio y la creación de arreglos como los factores más distintivos en la metodología de Fioriti, de los cuales se hablará detalladamente en el Capítulo 5, por lo tanto, el análisis de este capítulo se limita a destacar solo algunos aspectos que resultan relevantes por la implicancia en la construcción de la metodología, por el vínculo con el cooperativismo, por el carácter distintivo que le otorgan al CNCO y a la manera de trabajar de Fioriti.

4.1 El director de coro como educador

La institución que enmarca al CNCO no pertenece al ámbito educativo y sus objetivos son distintos a los planteados en coros escolares, sin embargo, la educación forma parte de las bases de los valores que definen el espíritu cooperativo, como lo hemos mencionado en el Capítulo 2.1. Por otro lado, creemos que la tarea de un director de coro de niños debe también estar atravesada por el perfil de educador. Elisabeth Guerra y Angela Burgoa, referentes de la actividad coral infantil en Mendoza, citan al reconocido Maestro Marcello Coltro¹⁴ para respaldar esta afirmación, “Todo el que trata con niños, a sabiendas o no, es un educador” (Burgoa y Guerra, 2007. p. 1). Este concepto es ampliado por Rosabal (2008), no sólo a los directores de coros infantiles, sino a la dirección coral en la actualidad:

(...) en vista de la gran diversidad de ensambles corales en la sociedad contemporánea (escolares, juveniles, universitarios, comunales, entre otros), la amplia gama de bagajes y expectativas de los coristas (músicos profesionales o aficionados), es coherente replantear el papel del director coral en función de este panorama. Más que un virtuoso, o si se quiere, un dictador, o líder autoritario que maneja una masa coral en función de un montaje artístico, parece más coherente que el director se desempeñe también como un educador que promueve el crecimiento vocal y musical individual y del ensamble, al mismo tiempo que da forma, junto a sus coristas, a una obra musical. (Rosabal p.3)

María del Carmen Aguilar (2012) refuerza este perfil del director en la siguiente cita, ubicando el coro como instrumento del educador: “Aunque los coros suelen verse a sí mismos como instituciones artísticas, cuyo principal objetivo es la presentación de productos musicales terminados, el coro vocacional es potencialmente una excelente herramienta educativa” (p. 9).

¹⁴ Fundador del Coro de Niños y Jóvenes de la UNCuyo.

Pensar al director de coro, y en particular a aquél que está frente a una agrupación infantil, como un educador, permite ampliar las estrategias metodológicas para utilizar herramientas específicas en el trabajo con niños. Para Fioriti, la función del canto coral en niños y jóvenes, tanto en el ámbito escolar como fuera de él, debe “acercar a la persona al mundo de la sensibilidad y la expresión como un compañero de vida” (entrevista, 22 de abril, 2019). Entender la actividad coral infantil como proceso educativo y formativo es imprescindible en el análisis propuesto en este trabajo. Así lo demuestran Carmelo Fioriti y Adriana Miconi en uno de los libros editados por la Cooperativa Obrera con motivo de los 25 años del coro, donde citan a Kurt Pahlen diciendo:

La Educación musical ha de dotar al niño de sensibilidad para captar las manifestaciones del mundo sonoro; ha de desarrollar su facultad de expresarse mediante la música; ha de modelar su alma sensible mediante mensajes musicales; ha de formar en él una conciencia de lo que es, debe y puede ser el arte; ha de acercarlo a sus semejantes; ha de formar su carácter en dirección hacia un mayor idealismo; ha de convertirlo en un ser sensible, y por ende “bueno”, en el supremo sentido de la palabra. (Cooperativa Obrera, 2003, p. 9)

4.2 Empezar planteando objetivos

La creación del coro fue una iniciativa de la Cooperativa Obrera para ofrecer un espacio cultural a los niños de la comunidad y la tarea de dirección fue encomendada a Carmelo Fioriti, por lo tanto, se puede afirmar que la manera de trabajar será aquella en la que concuerden los objetivos de la institución y los objetivos del maestro encargado.

A nivel general, los objetivos planteados por Fioriti se definen a partir de la búsqueda de que los niños disfruten del canto colectivo, conozcan repertorios nuevos, desarrollen y practiquen valores, logren el autoconocimiento de sus debilidades y fortalezas. En la periodización de las etapas del CNCO hemos observado que la naturaleza misma de la actividad coral tiende a definir sus objetivos a corto y largo plazo, en función de proyectos, propuestas artísticas, etc.

Los primeros pasos de Fioriti con el CNCO coinciden con la manera de empezar que propone Gorini (1966):

Lo más útil es enseñarles una canción bella, sencilla y breve, que les guste y que se aprenda rápido; también puede utilizarse un canon fácil. (...) el canon ofrece innumerables ventajas para divertir a los niños e iniciarlos en el canto a voces. (p. 10)

Obras sencillas, a dos voces, cánones simples, fueron el repertorio trabajado en la etapa inicial del CNCO. Oscar Escalada (2009) afirma que “el nivel musical debe estar de acuerdo con las capacidades potenciales y objetivas del grupo”. Este principio ha sido aplicado por Carmelo Fioriti a lo largo de los años y es uno de los pilares sobre los cuales construye su metodología, de él se desprende la iniciativa de crear arreglos accesibles, adecuados a las posibilidades de los niños.

4.3 Ingresar al coro

Uno de los aspectos donde se observa la puesta en práctica de los valores cooperativos a través de la metodología de Fioriti, es la apertura a recibir niños y niñas sin más requisitos que una buena salud vocal, es decir, no se realiza una prueba de aptitud, ni se exigen condiciones musicales para ingresar y pertenecer al coro, sin embargo, sí se compromete a los coreutas (y sus familias) con la responsabilidad que requiere el trabajo coral. Una postura similar adopta Elisabeth Guerra en el caso estudiado por Pérez Torres:

(...) en este coro en particular, se espera que el coreuta a lo largo del proceso de aprendizaje fortalezca sus cualidades naturales. Esto significa que, si un niño postulante tiene dificultades de afinación, puede ingresar y dentro del coro irá mejorando este aspecto. (Perez Torres p. 29)

A propósito de esto y para reforzar el carácter participativo del coro cabe mencionar el Artículo 4 del Estatuto Social de la Cooperativa Obrera aprobado en 1922 con respecto a la neutralidad: “La Cooperativa excluirá de todos sus actos la propaganda de ideas políticas, religiosas, de nacionalidad, región o raza, y no impondrá condiciones de admisión vinculadas a ellas”.

Teniendo en cuenta las premisas mencionadas anteriormente, es la asistente, Adriana Miconi quien generalmente realiza las audiciones para ingresantes al coro. El método de audición es similar al que propone Aguilar (2012, p. 12):

Prueba A: el postulante canta una canción – o fragmento de canción – a su elección.

Prueba B: el profesor propone una melodía, el postulante la repite mientras el profesor lo acompaña con un instrumento armónico.

Prueba C: ídem B pero sin acompañamiento armónico.

Estas pruebas son efectivas para realizar un “diagnóstico” individual, por lo tanto, es importante observar que Miconi incorpora a las anteriores una prueba de carácter colectivo:

Prueba D: la profesora propone cánones y quodlibets sencillos, los postulantes repiten tratando de mantener la coherencia de las melodías.

La afinación suele ser un requisito excluyente en la mayoría de las pruebas de admisión corales, sin embargo, tanto Miconi como Fioriti sostienen que este factor en los niños es potencialmente mejorable a través de la práctica del canto colectivo y con las herramientas que aplican en el CNCO. Aguilar (2012) reflexiona:

“En edad escolar, muchos casos de desafinación son simples casos de voces graves que no han tenido modelos de canto apropiados para su registro y no han desarrollado la capacidad de imitación exacta que permite ajustar la afinación. Estos casos se solucionan fácilmente si se les permite cantar a una altura adecuada a sus posibilidades vocales. Otros casos de desafinación aparecen en niños o adolescentes tímidos, que necesitan un ambiente adecuado para soltarse, practicar y adquirir experiencia. La participación en el grupo general suele ser un buen estímulo y el apoyo de las voces más seguras los ayuda a desarrollar la práctica que necesitan.” (p. 17)

Dentro de estas pautas básicas las estrategias para el ingreso al CNCO también varían de acuerdo a los desafíos o dificultades que se fueran presentando. Por ejemplo, la edad de quienes aspiran a ingresar al coro es un factor que el equipo de trabajo toma en cuenta para decidir la manera de iniciarlos en la actividad, optando por realizar un ingreso paulatino con menor carga horaria de ensayos y haciendo un seguimiento personalizado. Otra estrategia para hacer un ingreso al coro más favorable es convocar a audiciones cuando comienzan los ensayos de repertorio navideño. Este momento del año funciona como “bisagra” en el trabajo habitual ya que, acercándose el mes de noviembre, la agrupación se dedica exclusivamente a la preparación de las obras de Navidad, permitiendo que el aprendizaje de las canciones se produzca de manera más colectiva y simultánea para los niños y niñas que ingresan durante ese período.

4.4 Enseñar la canción

Las técnicas que aplica Fioriti para la enseñanza de las obras resultan interesantes en aspectos que son particulares y personales de su impronta, el más destacable, según nuestro parecer, es el uso de su propia voz, no solo como herramienta principal sino también como referencia casi exclusiva

para los coreutas. La coincidencia de armónicos que existen en la relación de octava¹⁵ permite que las niñas y niños aprendan las obras sin notar la diferencia de registro entre sus voces y la voz del director. La utilización de instrumentos armónicos es una técnica habitual en la dinámica del trabajo coral para el armado de repertorio, contexto armónico, afinación, etc., sin embargo, en el caso del CNCO, Fioriti pone en práctica sus estudios como cantante, utilizando el diapasón para ubicarse tonalmente y recurre solo de manera ocasional al piano o la guitarra. Esta manera de trabajar es respaldada por Antonio Russo (1979), quien considera el piano como auxiliar según los géneros musicales con los que trabaja un director, por lo tanto, el caso del CNCO se agrupa dentro de los coros “a cappella”, para los cuales el autor aconseja que “mientras pueda prescindir totalmente del piano, tanto mejor; eso obligará al coro a sostener de entrada la afinación” (p. 87). La dinámica del aprendizaje es por imitación y repetición del modelo que presenta Fioriti a los coreutas, quienes toman como referencia casi exclusiva la voz de su director. Silvia Malbrán (1991) dice “para aprender a cantar es una importante ayuda contar con un patrón fijo que se repite siempre idéntico a sí mismo. Sin advertirlo el niño va corrigiendo su versión una y otra vez hasta llegar finalmente a delinearla en el modelo correcto” (p. 139). La misma autora destaca algunos criterios básicos para la enseñanza de la canción, que coinciden con las observaciones de ensayo registradas en el cuaderno de campo:

- Presentar la canción cantando
- Intercambiar opiniones sobre el argumento
- Enseñarla por partes que vuelven a integrarse con el todo
- Escuchar a los niños cuando la cantan
- Realizar ajustes por partes – errores de entonación, ritmo, respiración – que luego se integren al todo
- Promover la identificación expresiva con la obra
- Enfatizar la necesidad de integrar el pensamiento literario y musical (Malbrán, p. 143)

¹⁵ Según Silvia Malbrán (2007): dos alturas iguales separadas por una octava tienen diferente dimensión, comparten la croma, el mismo nombre y forman el único intervalo en que los armónicos coinciden exactamente. Por ello son consideradas musical y perceptualmente equivalentes. Esta equivalencia de octava explica que los perceptores, ante una melodía en que se ha reemplazado una nota ubicada en una octava por la misma nota en otra octava, identifican la melodía original, es decir, conservan el percepto. (p. 74)

Malbrán también resalta algunas habilidades con las que debería contar el docente, las cuales podemos afirmar que forman parte de la metodología de Fioriti desde sus inicios en la práctica de la dirección coral:

- Resultar modelo interesante y preciso desde el punto de vista musical
- Alternar las funciones de guía con las de auditor.
- Indagar en qué medida comprenden lo que cantan.
- Despertar el interés y el gusto por cantar.
- Guiar a los alumnos sobre como emitir y respirar al cantar (Malbrán, p. 142)

Observamos una forma efectiva con la cual Fioriti soluciona pasajes que presentan dificultad rítmico-melódica, haciendo que los cantantes centren su atención en el movimiento de sus manos mientras canta la ejecución correcta del pasaje a solucionar. Russo (1979) llama a este recurso gesto en la quironimia, aquél que “queda concentrado en la línea formada por el antebrazo y la mano abierta; el movimiento sigue estrictamente el ascender y descender de la melodía y sus valores rítmicos” (p. 55). De manera similar, Aguilar (2012) propone mostrar con un movimiento de la mano las relaciones de altura entre los sonidos de una melodía. “Si la melodía va del grave al agudo la mano asciende, si va del agudo al grave, desciende; los sonidos de igual altura los mostraremos con movimientos horizontales” (p. 21).

El proceso de aprendizaje se complementa con grabaciones en formato audio, en algún soporte que los coreutas puedan reproducir en sus casas (en un principio fueron cassettes, actualmente CD's u otros) y estudiar individualmente, en función de la cuerda que les corresponda. Las partes de las canciones están grabadas exclusivamente por Fioriti. Este complemento, además de colaborar con el desarrollo de la memoria auditiva, establece una pauta de compromiso del individuo con el grupo, ya que el estudio personal de las canciones se verá en el resultado musical del conjunto.

Agesta y Heredia (2003) hacen hincapié en la utilización del relato oral como parte de las herramientas de Fioriti para favorecer el aprendizaje de las obras, a través de la descripción hablada de elementos tanto musicales como literarios para la comprensión global del repertorio; podemos decir que este recurso es el desarrollo del último punto que menciona Malbrán dentro de los criterios básicos. Las mismas autoras destacan otra característica en la dinámica de ensayo, relacionada con el aprendizaje y el estado de ánimo que el director percibe de los coreutas, en la

cual Fioriti recurre a una estrategia de motivación que “consiste en alternar partituras nuevas con otras ya aprendidas, evitando así el tedio y consiguiente desorden del grupo” (p. 10).

4.5 La técnica vocal y el sonido del CNCO

Como hemos mencionado en el Capítulo 3.1 el trabajo vocal se incorpora intrínsecamente a la metodología de Fioriti por sugerencia de Vilma Gorini, poniendo enteramente en manos del director del coro la tarea de trabajar el sonido del grupo. A partir de esta modalidad, Fioriti fundamenta la técnica vocal coral en el autoconocimiento, la desinhibición, desarrollo y confianza de la voz, pronunciación correcta, liberación de tensiones, y muy especialmente la emisión sana. Sobre estos fundamentos elabora las expectativas de logro, mencionadas en la Capacitación del Programa de Coros y Orquestas Infantiles y Juveniles de Mendoza (18 de septiembre 2020):

- Explore el conocimiento de su cuerpo y de su voz
- Conciencie su cuerpo al cantar
- Vocalice en movimiento: subir, bajar, caminar, etc.
- Disfrute del buen uso y de las vocalizaciones
- Desarrolle la confianza, la seguridad y la autoestima en sus propias potencialidades vocales
- Adquiera cada vez mayor soltura y expansión en su expresión hablada y cantada frente a los otros
- Valore su voz y el sonido emergente del contacto con los otros
- Cultive hábitos referentes a la disciplina que requiere la actividad vocal/coral, tales como atención y concentración, postura flexible y sin bloqueos, emisión vocal entendible y proyectada, escucha sensible y afinación ajustada, cuidado de la voz y del cuerpo

Fioriti concibe este tiempo de preparación técnica como un puente entre las distintas realidades de cada individuo y el ingreso al mundo del arte y la música coral; es el espacio de encuentro donde la diversidad de cuerpos, voces, y sonidos individuales se transformará paulatinamente en la realidad común del canto compartido. Agesta y Heredia (2003) observan:

Es dentro de la misma agrupación y en función del repertorio seleccionado que los jóvenes intérpretes adquieren los rudimentos del canto. Se promueve por lo tanto un acceso temprano y espontáneo al mundo de la música, así como se otorga la oportunidad de que sean los propios coreutas los que descubran, en el transcurso de su experiencia, la colocación más adecuada de su

voz. El coro evita entonces la artificialidad, obteniendo el sonido fresco y natural que lo distingue.
(p. 9)

La observación que realizan las autoras sobre las características del sonido del CNCO es respaldada por Fioriti en la misma investigación, donde fundamenta esa concepción sonora como una mirada que busca romper con la tradición europea de impostación en los coros de niños, que sirvió de modelo para el sonido coral en Argentina. Así lo expresa Fioriti en Agesta y Heredia (2003):

(...) la realidad de los niños que ingresan al coro es muy distinta de la europea. Tanto la formación de los pequeños coreutas argentinos como las características propias de nuestro idioma, favorecen la consecución de un sonido menos oscuro, más abierto y espontáneo. (p. 10)

Podemos encontrar una opinión similar en *Un coro en cada aula* (Escalada, 2009), donde el autor diferencia, a grandes rasgos, dos tendencias opuestas en el trabajo coral con niños y niñas: “una utiliza el sonido natural y la otra un sonido cubierto y oscuro” (p. 26). Además de coincidir con Fioriti en la preferencia del sonido, Escalada refuerza su postura desde el rol de compositor diciendo que a la hora de componer el autor piensa en un instrumento con su sonido característico, por lo tanto, cuando piensa en la voz de un niño relaciona ese sonido a la “inocencia, claridad, transparencia” (p. 26). Este detalle es considerable ya que Fioriti comparte con Escalada el rol simultáneo de director/compositor/arreglador.

Para lograr los objetivos mencionados y generar el acceso al mundo de la música, Fioriti pone énfasis en propiciar un ambiente de juego y de expresión espontánea, pero sobre todo en contacto y comunicación con el grupo, como lo expresa él mismo:

Y así, en un ambiente de disfrute y de orden, de contacto y comunicación con el ser interior y sus pares, cultivarán los hábitos que le ayudarán al crecimiento y saludable desarrollo de su voz hablada y cantada, sintiéndose cada día más seguros en sus posibilidades vocales y permitiéndoles en el ahora y en el mañana integrarse al mundo de la cultura a través del canto en sus diferentes expresiones. (conversatorio, 18 de septiembre 2020).

Los ensayos observados en el mes de julio 2018, registrados en el cuaderno de campo, evidencian la puesta en práctica de lo expuesto anteriormente. Los niños y niñas llegan a la sala de ensayo e inmediatamente se disponen a vocalizar. El espacio es amplio, lo cual permite realizar con soltura el acondicionamiento físico previo a la ejercitación vocal. Destacamos los ejercicios de

vocalización que están compuestos por frases cortas cuyos textos actúan como consignas que propician el vínculo entre los niños y las niñas, el desplazamiento en el espacio y los movimientos del cuerpo.

4.6 El movimiento y la música

Analizaremos brevemente los motivos por los cuales Fioriti decide mantener esta práctica tomando como respaldo teórico la bibliografía de Frances Aronoff (1974), haciendo la siguiente salvedad: si bien el trabajo de esta autora es una propuesta pedagógica focalizada en la enseñanza musical en edad preescolar, nos concentraremos en los conceptos que pueden aplicarse a los niños que incurren en la práctica musical artística; esto tiene su razón de ser, por un lado, en que ya hemos concebido al director como un educador, y por otro, en las teorías sobre las cuales se sustenta la autora, principalmente la del método Dalcroze.

Comprender la música significa ser capaz de realizar nuestro ordenamiento propio de sus sonidos. Esta comprensión, ya sea en la audición, en el canto, en la ejecución instrumental o la invención, puede ser facilitada al utilizar nuestra propia experiencia de movimiento en relación al tiempo, espacio y energía. (Aronoff, p. 161)

La producción de sonido implica, en términos cercanos a la física, una alteración de la atmósfera, sin embargo, la música como experiencia no trata del espacio en sí mismo como fenómeno aislado, sino de la experiencia que el humano tiene de éste. Podemos decir que la relación de los individuos con el sonido se ve enriquecida cuando el cuerpo interviene en la interrelación dinámica de melodía, dinámica, calidad del sonido, aspectos rítmicos y agógicos, etc.

Aronoff dice “el ser humano sensible es capaz de utilizar los movimientos de su propio cuerpo para la expresión musical” (p 35), y propone un “repertorio de movimiento” dividido en tres grupos:

- a. Locomoción: caminar, correr, saltar, brincar, saltar lejos, galopar, saltar obstáculos
- b. En el mismo lugar: flexión de todas las articulaciones, estiramiento, balanceo, mecer, torcer, tirar, empujar, golpear, sacudir, brincar.
- c. Variación de todos los movimientos: variación gradual o niveles de energía, variación gradual o niveles de velocidad, dimensión, nivel en el espacio, continuidad, dirección con dibujo de formas.

En el CNCO, la puesta en práctica del movimiento corporal está enmarcada dentro de los conceptos de “gesto” y “coreografía” mencionados en el Capítulo 3.5, y compuesta principalmente por los elementos del grupo b y c del repertorio de movimiento.

Es destacable la apertura de Fioriti ante las prácticas que no pertenecían al método aplicado de manera habitual. Curiosamente, Aronoff también menciona las desventajas por parte de aquellos educadores musicales que sólo se atienen a un método específico, midiendo los resultados que se encuadran dentro de los procedimientos establecidos dentro del mismo, perdiendo de vista los objetivos amplios de la educación musical. Esta autora afirma que, “un método, inflexible por definición, no se presta para la formación de conceptos por los niños pequeños” (p. 39).

Por lo tanto, el período que hemos llamado “Canciones en movimiento”, está marcado fundamentalmente por el agregado de esta práctica tanto en la propuesta artística del CNCO como en la metodología de Carmelo Fioriti, realizando un aporte al objetivo de ofrecer a los niños y niñas una experiencia musical enriquecedora y perdurable.

CAPÍTULO 5: El director/arreglador

En este capítulo abordaremos a Fioriti desde su rol múltiple de director/arreglador, tomando el repertorio como parte fundamental de la propuesta artística del CNCO, y basándonos en el siguiente análisis cuantitativo breve de un listado del repertorio trabajado entre 1978 y 2003:



Es decir que más del 60% del repertorio está arreglado por Carmelo Fioriti para la agrupación que él mismo dirige, lo cual es una particularidad en la actividad coral, donde la mayoría de los directores son intérpretes de otros autores y arregladores. Si bien dicho análisis es hasta el año 2003, tomamos este punto como referencia ya que, basándonos en la revisión histórica, desde el inicio hasta la fecha del listado de la fuente podemos decir que el coro ha forjado una identidad. Además, desde 2003 hasta el 2018, hay una reutilización del material que conforma el corpus del repertorio, y las obras que se incorporan como material nuevo siguen, en su mayoría, siendo arreglos de Fioriti, lo cual es significativo para el tema que compete a esta investigación.

En este punto, nos remitiremos a Ricardo Mansilla (2017) para enmarcar teóricamente a Fioriti dentro del rol de arreglador. Mansilla propone una definición de arreglo considerándolo como “toda transformación creativa de una obra musical que conlleva modificaciones y aportes sustanciales en su factura y que altera su estructura en los diversos aspectos musicales, pudiendo o no cambiar de orgánico -medio vocal/instrumental-” (p. 33). El autor considera el status de arreglo al mismo nivel que la composición, principalmente por la calidad de recursos utilizados en la realización del arreglo que modifican el material preexistente, y el aporte nuevo, original y creativo que el arreglador construye en el sentido de la obra. Mansilla describe al arreglador, a grandes rasgos, como un músico creador, con un perfil y modo de accionar determinados, cuya finalidad es aportar, desde la transformación o la ruptura, nuevas maneras de presentar los contenidos simbólicos de un material preexistente; es un músico caracterizado por expresarse a través de un estilo personal, “un explorador crítico de la realidad que le toca vivir y de las tradiciones en que fue formado, con capacidad y madurez de crecer, crear sus propios métodos y experimentar posibilidades múltiples con los medios que el presente le aporta” (p. 85).

5.1 Elección del repertorio

La periodización de la historia del coro (Capítulo 3) demuestra que el repertorio es un factor trascendental en todas las etapas de la agrupación y es determinante en la construcción de la metodología. Los criterios de Fioriti para la selección de repertorio se basan en las características particulares del grupo que lo va a interpretar y en el contenido de las obras.

Sobre el primer aspecto, Fioriti considera fundamental tener en cuenta la edad de los integrantes y los intereses lógicos de cada grupo, siendo permeable a la inquietud que tienen los niños y niñas en la música. La búsqueda del material se realiza a partir de un número variado de fuentes, que comprende el capital cultural personal, los cancioneros, discos, grabaciones, sitios de internet; también atento a las tendencias actuales a las cuales los niños acceden cotidianamente, para ofrecer alternativas distintas al consumo masivo o, en casos favorables, buscar la comunión entre la música coral y los productos musicales de carácter globalizado o comercial. Las posibilidades técnicas del grupo también son un factor determinante para la selección del repertorio, para lo cual Fioriti nunca pierde de vista uno de los objetivos principales que tiene el CNCO es fortalecer los comienzos de la experiencia coral de los niños y niñas, por lo tanto, el grado de dificultad de las obras estará dado en función de las posibilidades del grupo. A partir de experiencias con principiantes de la actividad coral sin conocimientos musicales previos, María del Carmen Aguilar (2012) destaca las ventajas de seleccionar repertorio adecuado y confeccionar arreglos de acuerdo a las posibilidades de cada coro diciendo: “Cualquier grupo, con los elementos técnicos que maneja, puede hacer música, expresarse y emocionar a quienes lo escuchan. Sólo es necesario que el profesor mantenga su conciencia abierta, registre lo que el grupo puede hacer y lo que necesita aprender” (p. 7). En este punto es necesario considerar un factor implícito en lo mencionado anteriormente con respecto a la búsqueda de repertorio, y es que la misma también está enfocada desde la perspectiva de Fioriti como arreglador, es decir, que selecciona el material teniendo en cuenta previamente los procedimientos que a futuro intervendrán en el proceso del arreglo coral. Podemos relacionar este momento particular con lo expresado por Mansilla (2017) dentro de los conceptos de creatividad y originalidad (p. 28) propios del arreglador/compositor, contemplando a este perfil de músico como sujeto condicionado por su personalidad, historia, cultura, afectos, etc., y los procesos que intervienen en él, desde su predisposición emocional, pasando por la búsqueda del material, hasta los procedimientos técnicos que darán forma a la expresión (p. 29). El mismo autor refuerza esta idea distinguiendo dos tiempos en el accionar del músico arreglador, uno de predisposición o

preparación, y otro de puesta en marcha de objetivación de las ideas (p. 84), momentos que creemos están presentes en Fioriti durante el proceso de selección de repertorio.

Otra de las premisas es seleccionar obras atractivas tanto para los integrantes como para el público, factibles de interpretar de manera completa en el corto plazo, es decir que, el cálculo de ensayos que necesite la preparación de las obras resulte un período de tiempo no muy extenso, accesible para poder concretar un concierto.

Respecto a las obras, Fioriti (2020) privilegia aquellas que tengan “contenido referidos a valores estéticos, morales, espirituales, de vida” (40m12s). Sin ahondar en las definiciones de los valores mencionados, podemos inferir una relación entre éstos y los valores cooperativos. El repertorio seleccionado se encuentra principalmente formado por música latinoamericana y argentina, en especial la música para niños, englobado mayoritariamente en el género denominado por Mansilla (2017) como “música popular de raíz folklórica”, entendiendo que esta expresión hace referencia a:

(...) todas aquellas producciones que partiendo de materiales folclóricos proceden a una recreación, reelaboración y estilización prácticamente ilimitada de los géneros con procesos de resemantización, fusión, hibridación, etc., con lenguajes pertenecientes a otros estilos populares o no, y también a creaciones nuevas que trabajan con los mismos procedimientos pero que son originales en su concepción. (p. 32)

Gorini (1966) resalta la importancia de identificar una buena canción, buscando tanto su valor poético como musical, ya que “encierra tesoros que el niño está ávido por descubrir y que satisfacen todo su caudal afectivo” (p. 7). Podemos decir, por lo visto en la influencia que Gorini tuvo sobre Fioriti, que la siguiente pauta significó una base fundamental desde el inicio hasta el día de hoy: “es aconsejable la mayor prudencia en la elección, la búsqueda de lo auténticamente folklórico argentino, latinoamericano, norteamericano, europeo y aun de Oriente, nos procurará un material riquísimo” (p. 8).

Fioriti (2020) señala algunos requisitos indispensables de la canción:

- melodía cantable;
- ritmo fluido, interesante y vital;
- tesitura cómoda;
- extensión razonable y acorde a cada edad, que ayude a la memorización;

- texto poético rico;
- placer que encontrará el niño al entonarla y aprenderla y el maestro al enseñarla
- bondades del arreglo coral (consideradas por él tales como: independencia de voces, dificultades armónicas, tipo de textura, alternancia de la melodía, utilización de onomatopeyas, etc.).

Agesta y Heredia (2003) también observan la cantidad de obras argentinas y coinciden en que la elección es fruto de una profunda reflexión, haciendo hincapié en su accesibilidad, es decir, adecuado a las voces e intereses de los integrantes, y en el carácter enriquecedor que le otorgan sus valores literarios y formativos. Las autoras citan a Fioriti cuando se refiere al repertorio, señalando la importancia de que el mismo “siempre haya sido elegido para el Coro de Niños y arreglado para el Coro de Niños” (p. 11) y concluyen diciendo: “es necesario que el análisis del contenido y del sentido de las canciones acompañe al aprendizaje propiamente musical” (p. 11).

5.2 Confección del arreglo coral

“Hacer un arreglo propio representa la posibilidad de trabajar directamente sobre la realidad del niño que canta y ajustarlo a sus posibilidades vocales y expresivas” dice Fioriti en el conversatorio del 18 de septiembre 2020. A partir de esta cita podemos advertir que la confección de arreglos es una herramienta fundamental en su metodología, al mismo tiempo que una ventaja, ya que son las características de cada grupo las que condicionan el grado de complejidad o ajuste de la obra, asegurando de alguna manera la efectividad con que funcionará el arreglo. Con respecto a esto, Mansilla (2017) dice que “en el arreglo musical se debe considerar el orgánico y conocer acabadamente sus distintas posibilidades técnicas, operativas, tímbricas y expresivas” (p. 143), por ejemplo, Fioriti prioriza conocer las tesituras que maneja cada cuerda para elegir una tonalidad adecuada. En el mencionado conversatorio, también reflexiona sobre una situación que nos resulta interesante destacar: habiendo escrito previamente el arreglo para el grupo, podían existir giros melódicos más o menos complejos que los coreutas resolvían intuitivamente de manera diferente a la propuesta original. En estos casos, Fioriti considera más importante respetar la naturalidad con que los cantantes se enfrentan a la dificultad modificando la partitura con la nueva propuesta. Observamos, una vez más, la flexibilidad con que Fioriti aborda sus métodos, y la escucha consciente de la voluntad colectiva de los niños y las niñas.

La propuesta metodológica de Mansilla (2017) propone una serie de pasos para la creación de arreglos que describiremos brevemente y a nivel general¹⁶:

- Análisis: estructural, fenoménico y del texto, tanto previo como posterior.
- Esquema armónico: determinar funciones tonales de dominante, subdominante y tónica, en tiempo armónico amplio, y posibilidades armónicas en intervalos de tiempo armónico breve.
- Captura de recursos: tomar células motivico-temáticas que caracterizan al tema, y explorar las posibilidades rítmicas y melódicas que funcionen como recursos para el arreglo.
- Planteo del arreglo: proyectar un boceto preliminar para definir estrategias creativas, visualizar un esquema general del arreglo que servirá como estructura en la experimentación.
- Conducción de voces: realizar un tratamiento horizontal de las voces que intervendrán en el arreglo para lograr independencia y personalidad melódica de las mismas.
- Compensación rítmica: las voces del acompañamiento percuten en fracciones de tiempo distintas a la melodía principal que colabora con el juego percusivo del discurso.

Eduardo Ferraudi (2005), propone conceptos y recursos a tener en cuenta en la realización de arreglos vocales, que también mencionaremos a nivel general¹⁷:

- Conducción de voces: mirada vertical y horizontal en el tratamiento de las voces, determinadas en un contexto micro (pequeñas frases musicales, resolución correcta de sensibles, reglas armónicas en general) y un contexto macro (planos sonoros, variedades de tensión-reposo, cuestiones de estilo, factores rítmicos, etc.).
- Estratos musicales: funciones de los estratos musicales que acompañan la melodía, como el refuerzo melódico, el refuerzo armónico, articulación rítmica, contracanto, y sus variaciones.
- Pasos del lenguaje instrumental al lenguaje vocal: concepción de adaptación-transcripción-arreglo.
- Comparación entre texturas vocales e instrumentales: análisis y clasificación de onomatopeyas.

¹⁶ Para más detalle sobre estos aspectos de la metodología, ver p. 143-150 de Mansilla (2017)

¹⁷ Para más detalle sobre estos aspectos de la metodología, ver Capítulo I de Ferraudi (2005).

- Letras complementarias de la principal: inserción de letras en las melodías secundarias y su equilibrio en función del resultado final.

El mismo autor concluye la guía de elaboración con una reflexión que consideramos interesante porque aclara sobre la multiplicidad de caminos para encarar la realización de un arreglo coral:

“Según cada persona, o mejor dicho, según cada artista, surgen distintos disparadores que provocan la necesidad “artística” de componer un arreglo vocal. Dicho de otra manera, se puede empezar a componer un arreglo desde varios lugares. Lo importante, creo yo, es reflexionar en algún momento sobre estos puntos que considero necesarios para sostener musicalmente una propuesta sólida desde los aspectos técnicos de un arreglo vocal que, sumados al talento y habilidad del arreglador, conformarán la obra musical.” (p. 31)

Esta reflexión, sumado a que las fuentes de la investigación son un producto acabado, nos lleva a pensar que resulta complejo dilucidar la metodología específica utilizada por Fioriti en la creación de sus arreglos y el camino recorrido para llegar a ellos, no obstante, tomamos los conceptos sugeridos por Mansilla y Ferraudi como herramienta de análisis, para evidenciar las similitudes entre los métodos, que iremos mencionando a medida que se presenten.

5.3 Análisis de tres arreglos

El tema de la presente investigación requiere observar la producción de Fioriti como arreglador, por lo tanto, el resultado del análisis se limitará a destacar algunos recursos utilizados en la confección de los arreglos, como así también rasgos que demuestren ser característicos en cuanto a su relación con la metodología y con el CNCO, sin dejar de señalar que el análisis profundo de los arreglos corales de Fioriti es un tema por demás interesante para futuras investigaciones.

Consideramos los arreglos seleccionados como parte de los representativos de cada período de la revisión histórica. No se incluyen arreglos de la etapa 3, ya que la relevancia del repertorio estuvo marcada por otros factores (ver capítulo 3.3), así también obviaremos los arreglos presentes en la etapa 4, porque el repertorio de movimientos utilizado en las obras no está volcado en las partituras, sino que se enseña de manera oral, coreográfica y gestual.

Etapla 1: *Romance del Conde Olinos*, autor anónimo.

Este arreglo se cantó en el concierto inaugural el 4 de noviembre de 1978. Desde ese momento forma parte del repertorio estable de la mayoría de las temporadas artísticas del CNCO y también se interpretó en formato de masa coral en el concierto del 40 aniversario. Según hemos observado en la primera etapa, las obras eran cánones sencillos, quodlibets y canciones a dos voces, sin embargo, el orgánico del Romance del Conde Olinos está concebido a 3 partes de voces iguales. Esto puede tener motivo en un dato relevante extraído de las fuentes, en relación a la cantidad total de coreutas que subieron al escenario en el primer concierto de 1978, siendo 38 niñas y 16 niños; por lo que podemos suponer que hubo provecho del número de cantantes para experimentar con un arreglo a tres voces.

Previos a la fecha en que se estrenó el arreglo, podemos encontrar la obra en al menos dos discos sobre los cuales Fioriti pudo haber seleccionado la canción: “Canciones del tiempo de Maricastaña” (1958) de María Elena Walsh y Leda Valladares, y en “De mi álbum de recuerdos” (1969) de Joaquín Díaz González. Este dato resulta interesante en dos aspectos: por un lado, coincide con lo expuesto en los criterios de selección de repertorio en cuanto a la calidad de las fuentes para elegir material; por otro lado, tanto las dos autoras argentinas como el español Joaquín Díaz recopilaron y grabaron canciones populares de transmisión oral, por lo que creemos importante destacar que la creación de este arreglo colabora de manera indirecta con la tarea de enriquecer el patrimonio cultural¹⁸ que iniciaron los músicos mencionados.

Según Molina y Vedia (2000) los romances “son composiciones épico-líricas cuyos versos de ocho sílabas le dan a este tipo de poemas un ritmo característico y de fácil memorización” (p. 7), y su estructura está formada por un “número indeterminado de versos de dieciséis sílabas, divididas en dos hemistiquios de ocho sílabas cada uno con rima asonante en los versos pares” (p. 11). La autora también resalta aspectos como lo fantasioso, amoroso, caballeresco, heroico, etc, que son del interés infantil y juvenil (p. 12). Podemos relacionar estas características con las que contempla Fioriti como requisitos de una buena canción (ver 5.2) para el CNCO, por lo tanto, se evidencia un estudio previo del texto, no sólo en su forma, sino también en su contenido, incluso ofreciendo

¹⁸ Según Wikipedia: el patrimonio cultural es la herencia cultural propia del pasado de una comunidad, mantenida hasta la actualidad y transmitida a las generaciones presentes. Las entidades que identifican y clasifican determinados bienes como relevantes para la cultura de un pueblo, de una región o de toda la humanidad, velan también por la salvaguarda y la protección de esos bienes, de forma tal que sean preservados debidamente para las generaciones futuras y que puedan ser objeto de estudio y fuente de experiencias emocionales para todos aquellos que los usen, disfruten o visiten. (https://es.wikipedia.org/wiki/Patrimonio_cultural, recuperado el 17 de febrero de 2021)

recursos para la creación del arreglo. Un ejemplo de esto es la sugerencia de la participación de solistas en la interpretación de los apóstrofes¹⁹.

Fioriti utiliza una nomenclatura de los registros distinta a la tradicional, tanto en la presentación gráfica de la partitura como en la estructura del coro, siendo la “primera voz” el equivalente a “soprano”, “segunda voz” equivalente a “mezzo-soprano”, y “tercera voz” equivalente a “contralto”²⁰. El arreglo comienza con una introducción que también tiene función de coda, donde podemos observar lo que Mansilla (2017) llama “captura de recursos”, es decir que los motivos rítmico-melódicos del tema principal están utilizados como recursos en la construcción de la melodía de la introducción, en las dos voces superiores y de manera imitativa en la voz inferior (fig. 1).

Romance del Conde Olinos

Anónimo español
arr.: Carmelo C. FIORITI

Captura de recursos (measures 1-4)

Melodía principal (measures 5-8)

1. Ma - dru-
2. Mien - tras

5. ga - ba_el Con-de_O - li - nos, ma - ña - ni - ta de San Juan, a dar
el ca - ba - llo be - be can-ta_un her-mo-so can - tar, las a -

1. Ma - dru-ga - - da de San Juan a dar
2. Mien - tras be - - be un can - tar, las a -
4. De la to - - rre un can - tar,
8. Los man-da - - ba a bus - car,
9. La_in - fan-ti - - na de llo - rar,
10. Pa - lo - ma, ga - vi - lán,

fig. 1

¹⁹ Según Enciclopedia de Ejemplos (2019): El apóstrofe es una figura retórica en la que se irrumpe brevemente en un discurso, diálogo o narrativa, para invocar a personajes imaginarios o reales. Con este recurso se intenta captar la atención del receptor y transmitirle un sentimiento, idea o pensamiento. (<https://www.ejemplos.co/apostrofe/#ixzz6mkuxqFcy>, recuperado el 18 de febrero 2021)

²⁰ Respetaremos esta denominación de aquí en adelante.

El carácter de fanfarria de la introducción es un elemento que podemos asociar a las fanfarrias de la Edad Media, reforzado por la onomatopeya “pa”, clasificada por Ferraudi (2005) como onomatopeya “con predominancia melódico/armónica”²¹. Las voces se mueven de manera isorrítmica en casi todo el arreglo, y el rango en el que se desarrollan es de una 9na en la primera voz, una 7ma en la segunda voz y una 6ta en la tercera. La melodía principal es cantada por la primera voz, mientras que la segunda y la tercera cumplen la función de refuerzo melódico²², siendo la segunda quien realiza mayoritariamente un movimiento de 3eras y 6tas paralelas en relación a la melodía. En la tercera voz hay una recurrencia sobre la nota re, que va alternando tanto la disposición de los acordes como su función en el discurso armónico. Tanto en los finales de frase como en la introducción, se prioriza presentar completo el acorde de tónica en 6 y 6-4, siendo la melodía principal quien define estas inversiones y su posición: primera inversión cuando la melodía finaliza en la 3era del acorde y segunda inversión cuando la melodía finaliza en la tónica (figuras 2 y 3).

Fig. 2 shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) with the lyrics "a las o - ri - llas del mar, se pa - re - ban a_es - cu char,". A large oval highlights the final notes of each voice part, which form the 6-4 chord in third position.

fig. 2

Acorde de 6-4 en posición de 3era

Fig. 3 shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) with the lyrics "a las o - ri - llas del mar. se pa - ra - ban a_es - cu - char." A large oval highlights the final notes of each voice part, which form the 6 chord in tonic position.

fig. 3

Acorde de 6 en posición de tónica

²¹ Según Ferraudi (2005): compuestas por una vocal precedida de una consonante elegida según el modo de ataque deseado (...) sin el agregado de *m* o *n* al final. Así se evita una terminación del sonido vibrante, y el sonido se asemeja a ciertos toques instrumentales (cuerdas con arco, vientos, metales). (p. 24)

²² Según Ferraudi (2005): melodía con ritmo y texto similares o parecidos al de la melodía principal, pero basada en las notas del espectro armónico funcional. (p. 20)

Etapas 2: *Quimey Neuquén*, de Marcelo Berbel y Milton Aguilar.

Podemos enmarcar esta partitura en la etapa de realizaciones gracias a un dato muy relevante: en 1987 este arreglo obtuvo un premio en el Primer Concurso Anual de Arreglos Corales de Música Popular y Folklórica Argentina y Latinoamericana, organizado por el Centro de Divulgación Musical de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires. Mansilla (2017) destaca la gestión de este Centro por impulsar la música popular en formato coral dando lugar a los músicos que se iniciaban en la tarea de la interpretación y los arreglos, entre 1983 y 1989 (p. 67). Teniendo en cuenta que la complejidad de los arreglos está determinada en función de las posibilidades técnicas del grupo, podemos evidenciar a través de esta partitura el interés de los niños y niñas por los desafíos musicales y la retroalimentación de este entusiasmo en la impronta de Fioriti, a punto tal de presentar el arreglo en un certamen fuera de Bahía Blanca.

Quimey Neuquén es una composición de Marcelo Berbel²³ y Milton Aguilar²⁴ del año 1967. El texto es una semblanza a Neuquén, consagrada como canción oficial de dicha provincia a través de la ley N°1933, y hace referencia a aspectos representativos como el paisaje, la cultura indígena, el cacique Sayhueque²⁵, etc. Tiene las características rítmicas de una danza proveniente de la cultura mapuche, comúnmente llamada *loncomeo*²⁶.

El arreglo tiene una introducción de 14 compases, segmentados en dos frases de 7 compases cada una, cuya textura es melodía acompañada por notas tenidas. En cuanto a la organización de alturas podemos observar la utilización de una escala pentatónica en ambas frases, en un contexto armónico que alterna la tonalidad de la menor y la relativa mayor. Hay una indicación de tiempo libre, articulaciones de acento y tratina, dinámicas y reguladores (fig. 4).

²³ Marcelo Berbel (1925 – 2003), músico, compositor y poeta, nació en la localidad de Plaza Huincul, provincia de Neuquén. (Accattoli, en Gilbert y Liut, 2019, p. 142)

²⁴ Milton Napoleón Aguilar (1934 – 2001), el autor de la letra de *Quimey Neuquén*, nació en Bajada Agrio, provincia de Neuquén. Fue periodista, animador cultural, locutor radial, productor televisivo, recitador y poeta. (Accattoli, en Gilbert y Liut, p. 143)

²⁵ Sayhueque nació en 1918 y murió en 1903. Fue uno de los más importantes caciques mapuche-tehuelche y uno de los últimos resistentes al avance del Estado a sangre y fuego. (Accattoli, en Gilbert y Liut, p. 146)

²⁶ Según Accattoli, en Gilbert y Liut (2019): El término, compuesto por las palabras *lonko* (cabeza) y *meu* (vaivén), ha sido asociado en la mayoría de los casos con el baile del choiké-perrín o baile del avestruz. No obstante, Casamiquela indica que “parece ser un nombre genérico que agrupa varias danzas” (...) Hay que aclarar, no obstante, que lo que se ha dado a conocer con este nombre es una forma musical moderna, a la que recurren habitualmente compositores e intérpretes identificados con la música patagónica. (p. 145)



fig. 4

A partir de este breve análisis de la introducción podemos inferir dos conclusiones parciales: por un lado, el grado de detalle en las indicaciones, la extensión de las frases, el registro requerido para abordar las melodías, sugieren la evidencia de un grupo con buenas posibilidades técnicas para la interpretación y la comprensión de todos los elementos presentes; por otro lado, observamos que, amén de algunos aportes personales de Fioriti, el arreglo de esta introducción podría ser una adaptación²⁷ de la versión que realizó en 1970 el grupo vocal Los Trovadores, en el disco “Música en folklore”. Respaldamos esta última basándonos en los siguientes aspectos: en primer lugar, según observa Mansilla (2017), en la década del 80’ los coros heredan de los grupos vocales la función de difundir la música popular folclórica con arreglos cada vez más exigentes (p. 66); en segundo lugar, el mismo autor reflexiona específicamente sobre el grupo Los Trovadores diciendo que “este grupo con muchos años de vigencia aporta interesantes arreglos e interpretaciones que perviven en la memoria del público con una temática básicamente folclórica, pero incorporando también canciones de hondo contenido social” (p. 61); por último, quien realiza el arreglo para el grupo vocal es Damián Sánchez²⁸, lo cual es significativo por ser uno de los referentes en el

²⁷ Según Mansilla (2017): consiste en la práctica de trasladar la escritura de una obra escrita en un medio a otro (...) Puede tratarse de cambio de armadura de clave, de tonalidad, de disposición de las partes para beneficiar la ejecución, pero tanto el ritmo y las relaciones interválicas y armónicas como el resto, se mantienen invariables. (p. 34).

²⁸ Sánchez nació en Mendoza. Compositor, director de coros, cantante y productor. Profesor de violonchelo y canto coral egresado de la Universidad Nacional de Cuyo en 1977. Integró Los Trovadores y fue fundador y director de Markama, Coral de Las Américas y Grupo Instrumental de las Américas (GIA), entre otras formaciones. (Accattoli, en Gilbert y Liut, 2019, p. 149)

formato coral de música popular. Sánchez hace un comentario sobre la realización del disco donde se encuentra Quimey Neuquén, y es citado por Accattoli en Gilbert y Liut (2019) diciendo:

En este long-play presentamos once temas que nos permiten mostrar once ritmos distintos de los trescientos o más que existen en nuestro país con características bien definidas. Para realizarlos, vamos a la raíz folklórica y de ahí nos proyectamos. Por eso en nuestras canciones respetamos al máximo la esencia; no distorsionamos ni inventamos nada... Somos ante todo sinceros; estudiamos, recorremos y mostramos al fin, lo que es nuestro país. (p. 147)

Por lo tanto, podemos inferir que la versión de Los Trovadores es una posible fuente de la cual Fioriti se haya nutrido para realizar el arreglo, de acuerdo al perfil de arreglador que ya hemos estudiado, el contexto en que fue realizado, y considerando la versión de Los Trovadores como un producto resultado de quienes son en ese momento referentes de la música popular, en formato vocal, con posturas definidas en cuanto a difusión cultural y contenido social.

A partir del compás 15, los elementos que se observan son en su totalidad un aporte original de Fioriti. Tanto en las estrofas como en el estribillo, es la primera voz quien lleva la melodía hasta el último verso, que es cantado por la segunda voz. El acompañamiento que cantan la segunda y tercera voz en los primeros 7 compases de cada estrofa es un motivo rítmico-melódico que cumple función de articulación rítmica²⁹ con la onomatopeya *tum*, cuya predominancia percusiva³⁰ imita la sonoridad del *cultrún*³¹ (fig. 5). El acento en la última corchea de cada compás puede tener justificación en lo que Sánchez menciona en el texto de Accattoli compilado por Gilbert y Liut (2019) donde dice acerca del *loncomeo* que “su característica es que en el último tiempo de su compás de 4/4 hay un golpe de cascabeles, que se produce al sacudir la cabeza mientras danzan (...)” (p. 149). Si bien el compás elegido por Fioriti es 2/4 hay una correspondencia en la subdivisión de estos compases.

²⁹ Según Ferraudi (2005): melodía estructurada sobre un ostinato de diversa duración, que funciona como motor rítmico-armónico de un discurso musical. Estos ostinatos pueden tener letra o efectos sonoros (onomatopeyas melódicas o percusivas). (p. 20)

³⁰ Según Ferraudi (2005): compuestas por una vocal precedida de una consonante que defina el ataque de manera más o menos explosiva (c, p, b, t, d), y sucedidas por otra consonante nasal que permita sostener el sonido, como la m o la n. Estas onomatopeyas acentúan un comportamiento de articulación rítmica y generalmente corresponden a la voz de bajo. (p. 24)

³¹ Según Wikipedia: el *cultrún* (en mapudungún: *kultrung*) es un instrumento de percusión, membranófono y de golpe directo usado por el pueblo mapuche. (<https://es.wikipedia.org/wiki/Cultr%C3%BAn>, recuperado el 20 de febrero 2021)

15 $\text{F}\sharp$ $\text{♩} = 66$ *a tempo*

Flor de los a-re-na-les.
Del cie-lo_en la_hon-da no-che

tum tum

tum tum

fig. 5

A partir del compás 22 en adelante, el acompañamiento alterna su función entre refuerzo melódico, refuerzo armónico³², y contracanto³³ (figuras 6 y 7)). Cabe aclarar que, según Ferraudi (2005), las características y límites entre el refuerzo melódico y el refuerzo armónico pueden ser difusos (p. 21).

24 gri - to que es - tá vol - vien - do tum
tu - pos la lu - na pren - de

Contracanto

gri - to que es - tá vol - vien - do gri - to que es - tá vol - vien - do
tu - pos la lu - na pren - de, tu - pos la lu - na pren - de

Refuerzo melódico

gri - to que es - tá vol - vien - do gri - to que es - tá vol - vien - do tum
tu - pos la lu - na pren - de, tu pos la lu - na pren - de

28 *p* Neu - quén Qui - mey, Qui - mey Neu - quén, Qui - mey Neu - quén.
Contracanto

mf en tu des - bo - ca - do po - tro pe - huen - - - che.
en la ne - gra cim - ba de mi a rau

p Neu - quén Qui - mey, Qui - mey Neu - quén.
Contracanto

fig. 6

³² Según Ferraudi (2005): célula melódica, generalmente de notas más largas en duración que la melodía, con o sin texto, que funciona como colchón armónico. (p. 20)

³³ Según Ferraudi (2005): melodía secundaria que actúa a manera de contrapunto con la melodía principal, actuando armónicamente con el conjunto de las voces, pero funcionando como melodía independiente de la melodía de la obra. (p. 20)

mf

A-guas que van

mp

A-guas que van, a - - - guas

mp

A-guas que van, a - - - guas

Contracanto

Refuerzo armónico

fig. 7

Podemos observar la inserción de letras complementarias a la principal³⁴ en las melodías secundarias, como en el final de cada estrofa, donde primera y tercera voz dicen las palabras Neuquén y Quimey alternadamente hasta coincidir las 3 voces sobre el último compás (fig. 8). El arreglo finaliza con una coda y el acorde de tónica en primera inversión.

45 mp cresc.

Neu-quén Qui-mey, Qui-mey Neu-quén, Neu-quén, Qui-mey Neu - quén.

Melodía principal

- quén Qui - mey, Qui - mey Neu - quén.

mp cresc.

Neu-quén Qui-mey, Qui-mey Neu-quén, Neu-quén, Qui-mey Neu - quén.

Letra complementaria

fig. 8

Etapas: 4: *Antiguo dueños de las flechas*, de Ariel Ramírez y Félix Luna.

Tomaremos este arreglo como representativo de la etapa de estabilidad ya que en las fuentes encontramos dos notas de la prensa que mencionan la interpretación de la obra, y están espaciadas por un período considerable de tiempo: la primera del Diario La Nueva Provincia (Bahía Blanca) en 1993, y la segunda del año 2001, en el Diario El Popular de la Ciudad de Olavarría.

³⁴ Según Ferraudi (2005): Considero que la letra complementaria debe tener un sentido en sí misma, y a la vez que debe preservar el sentido original de la canción; esto es, contribuir a la inteligibilidad de la canción y tener belleza en sí misma. (p. 27)

Esta canción pertenece a la Cantata Sudamericana (1972), escrita por Ariel Ramírez³⁵ y Félix Luna³⁶. Según Eberle (2019) la Cantata Sudamericana como expresión artística es producto de debates socio-políticos y culturales que se dieron en Latinoamérica en la década del 60', y así lo expresa: "entendemos que se dio un proceso de individuación por el cual América se reconoció como un continente que merecía erguirse frente al resto del mundo revelando sus peculiaridades y su diversidad más plena" (p. 1154). La autora opina que los debates intentaron diagnosticar no sólo los aspectos políticos, sociales y económicos del continente, sino también aquellos rasgos que lo hacen único, los cuales coincidieron muchos pensadores estaba dado por la necesidad y la urgencia de liberación³⁷. En este contexto surge la obra de Ramírez y Luna, adhiriendo al compromiso de la liberación americana. Esto queda explícito en el texto de la contratapa del disco:

La obra entera está nutrida de una intención común: valorizar los elementos estéticos, étnicos y espirituales propios de Sudamérica, aquello que constituye la ancestral esencia del continente, para proyectarlo a su liberación. Exaltar su autenticidad para que su pacífica emancipación llegue desde una fidelidad profunda a su propio ser.

"Antiguo dueños de las flechas" es la tercera canción de la obra integral, interpretado por Mercedes Sosa y el grupo vocal Los Arroyeños. En la reseña del disco, los estudios que realizó Ramírez en 1949 sobre la música de los tobas inspiraron esta canción, y en la grabación se utilizaron instrumentos de percusión propios de esa cultura, bajo el asesoramiento de Raúl Cerrutti³⁸. El texto le habla al indio toba, lo describe en comunión con la selva, la flora, la fauna, los espíritus, al mismo tiempo que lo invita a recuperar la tierra de un tiempo pasado feliz y reconocer toda América como su hogar, como se expresa en la contratapa del *long play*: "es una afirmación del

³⁵ Ariel Ramírez nació el 4 de setiembre de 1921 en la ciudad de Santa Fe. Radicado en Córdoba se relacionó con otros argentinos focalizados en la música, iniciando en 1943 su carrera de intérprete, la que mantuvo toda su vida. Su permanente dedicación al rescate de la música de las provincias, lo llevó también a escenarios internacionales. Falleció en Monte Grande el 18 de febrero de 2010. Más información en www.arielramirez.com sitio oficial, consultado el 14 de setiembre de 2015. (Eberle 2019, p. 10)

³⁶ Félix Luna nació en Buenos Aires en 1925. Abogado, historiador, periodista, escritor y poeta. Fue también funcionario de cultura en su ciudad natal entre 1986 y 1989. Fue fundador y director de la revista Todo es Historia, publicada sin interrupciones desde 1967. Ha escrito numerosas obras que amplían y complementan el conocimiento de la historia nacional. Falleció en noviembre de 2009. (Eberle 2019, p. 10)

³⁷ Se toma el término desde la perspectiva filosófica de Dussel, según Jairo Marco (2019): Liberar es la acción por la cual se reconstituye la dignidad del oprimido, la evolución por la cual la justicia también llega a la alteridad.

³⁸ Folklorólogo, poeta, músico, autor y compositor Raúl Oscar Cerrutti nació en Resistencia (Chaco) el 20 de Octubre de 1928. (<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/579/>, recuperado el 20 de febrero 2021)

retorno triunfal de las aportaciones autóctonas en la construcción de la cultura propia de Sudamérica”.

Sobre el arreglo coral, en la primera sección Fioriti propone un *tempo* lento al mismo tiempo que sugiere una interpretación *ad libitum*, dando la pauta de que el tema principal es quien está a cargo del carácter y prioriza la inteligibilidad del texto. El primer sonido es un pedal de do, cuya función principal podemos decir que no radica en ubicar al oyente en una tonalidad definida, sino en generar un efecto. La melodía está enmarcada en el repertorio de alturas de la escala pentatónica, y está segmentada en 4 grupos motivos que descienden de manera sucesiva desde un mi5 a un do4. La primera voz canta los primeros tres motivos del tema, y en el último la melodía se reparte entre la segunda y la tercera. Observamos que este recurso no solamente posibilita la participación melódica de todas las voces, sino que permite conservar el rango original en el que se mueve la melodía (fig. 9). Es notable destacar que el planteo armónico de toda esta sección está basado en el primer grado de la escala de do mayor, no obstante, el acorde no siempre se presenta de manera completa (fig. 9), lo cual colabora con el clima general de la pieza.

The musical score is for a three-part vocal setting. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) shows three voices (1, 2, 3) with lyrics 'In-dio to-ba, som-bra_e-ran-te de la sel-va, ya se_han i-do tus ca-ci-ques,'. The second system (measures 6-10) shows the same three voices with lyrics 'po-bre to-ba re-du-ci-do, ¡Oh! de las mo-co- tus her-ma-nos chi-ri-qua-nos, ¡Oh! due-ño an-ti-quo de las mo-co- a-bi-po-nes due-ño an-ti-quo de las mo-co-'. The third system (measures 11-15) shows the same three voices with lyrics 'fle-chas, In-dio ví-es, fle-chas, ví-es, fle-chas, ví-es, Som-bra de kok-tá_y no-hue-to.' The score includes dynamic markings like 'mp', 'p', and 'cresc.'. Red boxes highlight specific harmonic elements, and blue boxes highlight the main melody.

fig. 9

Con respecto a la utilización de estos acordes sin tercera, los valores largos a modo de instrumentos de viento, la pentatonía y el movimiento paralelo de algunos intervallos, podemos decir que forman parte de la captura de recursos, según Mansilla (2017), como elementos vinculados al imaginario de la cultura indígena. Nos parece oportuno destacar en esta primera sección la optimización de los recursos en el planteo del arreglo, sobre todo teniendo en cuenta que en la versión original del disco el orgánico del acompañamiento son predominantemente instrumentos de percusión de afinación indeterminada, sin instrumentos armónicos, intercalando momentos en los que la voz solista canta mientras hay silencio en el acompañamiento. Esto se acerca al concepto de reelaboración compositiva que realiza Ferraudi (2005) en cuanto al pasaje del lenguaje instrumental al lenguaje vocal (p. 22).

Del compás 13 al compás 22, hay un crescendo progresivo que, además de las indicaciones dinámicas, se produce por el agregado de voces que toman un fragmento de melodía y dejan tenida la nota final, luego se retoma la dinámica del comienzo y a modo de reexposición finaliza la sección. En el compás 34 hay un cambio de tempo a *moderato*, con una pulsación regular y sostenida, a diferencia de lo anterior. Observamos que, a pesar de este cambio, Fioriti decide mantener la premisa de no imitar los instrumentos de percusión, el arreglo está despojado de onomatopeyas en su totalidad. La tercera voz alterna la función de refuerzo melódico y melódico, también realiza contracantos a modo de puente entre las estrofas. La segunda voz realiza un refuerzo melódico cuya particularidad es la predominancia de 4tas y 5tas paralelas con respecto a la melodía (fig. 10).

The image shows a musical score for voice and accompaniment, measures 32 to 37. The score is in 7/6 time, marked Moderato. It features three staves. The first staff has lyrics: "las es - tre - llas. In - dio to - ba ya vi - nien - do de la Can - ga - In - dio to - ba no llo - ran - do a - quel tiem - po fe -". The second staff has lyrics: "las es - tre - llas. In - dio to - ba ya vi - nien - do de la Can - ga - In - dio to - ba no llo - ran - do a - quel tiem - po fe - liz,". The third staff has lyrics: "- yé, Qui - ti - lli - pi - A - via - te - rai, Ca - gua - zú, Cha - ra - dai, Guai - cu - rú, Ta - pe - na - gá, Pi - ra - né, Sa - mu - liz, Pil - co - ma - yos y Ber - me - jos llo - ran - do por mí, cam - pa - men - to de mi ra - za la A - mé - ri - ca". The score includes annotations: "puente" and "contracanto" in a red box, "Cuartas paralelas" and "refuerzo melódico" in an orange box, and "Refuerzo armónico" in a green box.

fig. 10

Respecto a este movimiento Ferraudi (2005) dice: “las quintas paralelas generalmente no se pueden incluir en un lenguaje que no las admite por estilo (barroco, clásico y romántico), pero sí se pueden hacer en un lenguaje que las incluye como material sonoro” (p. 10). También se utiliza el recurso de agregado de voces como en la primera sección. La obra finaliza con una pequeña coda, que presenta dos elementos que merecen ser destacados: el primero de ellos es la inclusión de un *divisi* en la primera voz para enriquecer de armónicos el acorde final; el segundo elemento a destacar es una modificación en el texto final de la segunda y tercera voz, en lugar de decir “es la América, es” como en las presentaciones anteriores, estas cuerdas cantan “de mi América”. Podemos sugerir que este cambio al adjetivo posesivo resulta un agregado cuya intención invita a trascender los límites de la poesía para formar parte de la proclama de quienes son los intérpretes, es decir los niños y niñas que cantan esta obra (fig. 11).

68 *mf* In - dio to - ba.

mf de mi A - mé - ri - ca,

mf de mi_A - mé - ri - ca,

f Divisi ¡Ah!

f ¡Ah!

Acorde completo

Contracanto con letra modificada

fig. 11

CONSIDERACIONES FINALES

Respondiendo a la primera pregunta de investigación, podemos identificar diversos procesos que incidieron en la manera en que Fioriti comenzó a trabajar con el CNCO. Estos procesos están relacionados con influencias de otros referentes, como Gorini, Faingersch, Fontenla, con la formación en las disciplinas de la dirección coral y el canto, pero sobre todo por la retroalimentación de experiencias con el mismo coro. El CNCO es simultáneamente el campo de acción y el laboratorio en el que Carmelo Fioriti experimenta las estrategias y al mismo tiempo las aplica, en función del estudio tanto de la realidad del grupo como de sus necesidades e intereses. Observamos que el contexto en el que se desarrollan todas estas posibilidades es un factor fundamental; los valores humanísticos como la solidaridad, la equidad, el esfuerzo propio, la ayuda mutua y las coincidencias con los intereses de la comunidad, son conceptos que observamos se pueden corresponder entre el espíritu cooperativo y la actividad coral, este espíritu cooperativo es la esencia del ámbito en el que accionan, conviven y crecen Fioriti y el CNCO. Destacamos entonces, un conjunto de estrategias que son distintivas de esta metodología en cuanto se corresponde con este marco. Las técnicas, las decisiones, la interacción entre teoría y práctica, toman un sentido particular por la influencia que reciben del espíritu cooperativo. Podemos decir que en estos aspectos encontramos la respuesta a la segunda pregunta de investigación. A partir de aquí, respondiendo a la última pregunta de investigación, ponemos en relieve una herramienta que consideramos destacable dentro de la metodología, por su proyección y particularidades, que es la elección de repertorio y la creación de arreglos corales. Observamos que, tanto la elección de la obra como su posterior arreglo vocal, son fruto de una reflexión que tiene en cuenta los requisitos particulares de la canción y las características del grupo que en ese momento conforma el CNCO. El análisis general de los 3 arreglos nos muestra aspectos comunes entre ellos, que podemos decir son prioridad para Fioriti en la composición de arreglos para el CNCO. La tonalidad y el registro cómodo en que se desenvuelven las voces otorga a cada coreuta la confianza necesaria para cantar y la posibilidad de sentirse seguro con su propia voz, una ventaja que los niños y niñas aprovecharán también fuera del ámbito coral para expresarse. Observamos que, aspectos como la participación melódica en todas las cuerdas, los fragmentos isorrítmicos que refuerzan las ideas principales y la dinámica, priorizar los acordes de manera completa, son una manera de acercar a cada grupo de cuerda la noción de sentirse indispensables y reconocidos, tanto en el proceso de

trabajo como en el resultado final. También podemos inferir que los recursos utilizados para ubicar al intérprete en un contexto y espacio/temporal determinado, ofrece una ampliación del universo sonoro. Además, el contenido poético de las canciones colabora en la construcción de ideas y la formación de valores, incluso en la lógica del texto que Fioriti usa para las voces que funcionan como acompañamiento.

Consideramos que en este punto las preguntas de investigación han sido respondidas a través de los objetivos propuestos en un principio, no obstante, el presente trabajo puede aportar a futuras investigaciones que profundicen sobre el cooperativismo en la música coral, los arreglos corales de Carmelo Fioriti, la importancia del canto coral infantil, etc.

Por lo mencionado anteriormente, entendiendo la definición de espíritu cooperativo como la forma que tiende a alcanzar los valores y la manera en que se presentan, podemos inferir que hay una correspondencia entre éste y la propuesta artística de un coro, puesta en práctica a través de su repertorio, donde encontramos tanto en los objetivos como en el contenido musical o poético de las canciones, la esencia de los valores cooperativos. Carmelo Fioriti es el mediador entre estos elementos, aquél que, con su metodología como herramienta imprescindible, construye un puente necesario entre los ideales y el instrumento a través del cual esos valores humanísticos, sociales, culturales, etc, son representados en el mundo físico: el Coro de Niños de la Cooperativa Obrera. Esas es la originalidad de su metodología, pone al servicio de ésta sus otras facetas, se ha dedicado a componer y arreglar para el coro de niños.

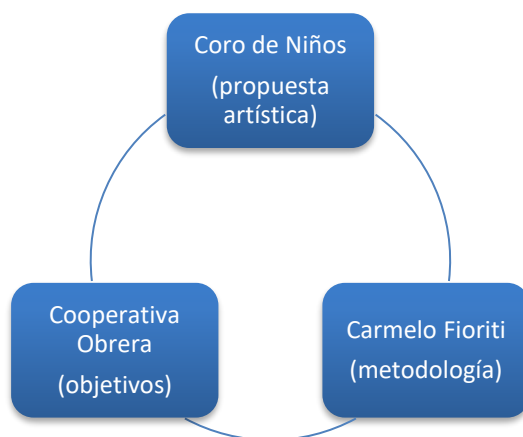


fig. 12

Podemos decir que hablar de una agrupación con 42 años de vida, cuyo director actual es al mismo tiempo su director fundador, y su característica principal es una propuesta artística formada por

repertorio arreglado por esa misma persona, que además pertenece a una institución que persigue objetivos vinculados al potencial del ser humano actuando colectivamente, es hablar de una entidad donde los componentes se relacionan de manera circular, sin aristas entre ellos, como piezas de un mecanismo que han encontrado a lo largo del tiempo una forma donde cada una puede adecuarse a la otra para hacerla funcionar sin perder autonomía. Aquí radica la originalidad de su metodología. El entendimiento entre las partes, esa conexión que permanece intacta hasta el día de hoy, los puentes que comunican el camino entre una y otra, ya por definición, casi por inercia, tienen su historia. La presente investigación reflexiona sobre los procesos que lograron construir esta dinámica, contando entre las principales conclusiones que para hablar de un elemento esencial del CNCO es imprescindible mencionar la participación de otro, que de alguna manera también es la esencia del canto coral.

BIBLIOGRAFÍA:

ACCATTOLI, Cristian (2019). Quimey Neuquén, de Marcelo Berbel y Milton Aguilar. En Gilbert, Abel y Liut, Martín (compiladores), *Las mil y una vida de las canciones* (p. 141-158). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

AGESTA, María de las Nieves y HEREDIA, Ana (2003). *Canten los niños cantores*. Bahía Blanca: Familia Cooperativa.

AGUILAR, María del Carmen (2012). *El taller coral*. Buenos Aires: edición del autor.

ARONOFF, Frances Webber (1974). *La música y el niño pequeño*. Buenos Aires: Ricordi americana.

BURGOA, Ángela y GUERRA, Elisabeth (2007). *Herramientas para lograr un ensayo óptimo*. 2º Jornadas Nacionales del niño y adolescente cantor. ADICORA, Avellaneda, Buenos Aires, Argentina.

Cooperativa Obrera (2003). *Coro de Niños Cooperativa Obrera: 25 años*. Bahía Blanca: Cooperativa Obrera.

CORREA, Eduardo (2013). *Apuntes sobre la creación de arreglos corales*. Buenos Aires: GCC.

EBERLE, Adriana (2019). Alcen la bandera y conquistemos hoy la liberación. A propósito de la creación artística como expresión ideológica de un tiempo providencial. En Eberle, A., Rizzo, P. y Aguilar, M., *Liberación, pensamiento crítico e interpretación ético-histórica en nuestra América* (vol. 21) (p. 1153-1160). Buenos Aires: EDIUNS.

ESCALADA, Oscar (2009). *Un coro en cada aula. Manual de ayuda para el docente de música*. Buenos Aires: GCC.

ESCOBAR CANALES, Daniel y PEÑA TORRES, Luis (2014). “Factores que Impactan en el Sentido de Pertenencia en la Escuela. Dibujos y Relatos de Estudiantes de Séptimo Básico en Cuatro Escuelas Municipales”. Tesis para optar al grado de Licenciado en Psicología y al Título de Psicólogo de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

FERRAUDI, Eduardo (2005). *Arreglos vocales sobre música popular*. Buenos Aires: GCC.

- GALLO, J. A., GRAETZER, G., NARDI, H. y RUSSO A. (coords.) (1979). *El director de coro. Manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- GORINI, Vilma (1966). *El coro de niños como actividad en la escuela primaria*. Buenos Aires: Guadalupe.
- HOPENHAYN, Martín y SOJO, Ana (2011). *Sentido de Pertenencia en sociedades fragmentadas. America Latina en una perspectiva global*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LÓPEZ-CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.
- MANSILLA, Ricardo (2018). *El arreglo coral. Concepto, evolución, praxis*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- MALBRÁN, Silvia (1991). *El aprendizaje musical de los niños*. Buenos Aires: Actilibro S.A.
- MALBRÁN, Silvia (2007). *El oído de la mente*. Madrid: Akal, ediciones.
- MARCOS, Jairo (2019). Liberación desde Enrique Dussel (y sus críticas). *Revista nuestraAmérica*, (7), 13. Chile.
- MARTÍNEZ CHARTERINA, Alejandro (1995). Los valores y los principios cooperativos. *REVESCO. Revista de Estudios Cooperativos*. (61), (p. 35-46).
- MARTÍNEZ CHARTERINA, Alejandro (2015). Las cooperativas y su acción sobre la sociedad. *REVESCO. Revista de Estudios Cooperativos*. (117), (p. 34-49).
- MOLINA Y VEDIA, Delfina y PARÍS, Diana (2000). *El enamorado y la muerte y otros romances*. Buenos Aires: Planeta.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ TORRES, María Carla (2019). “Los niños como verdaderos artistas”. Tesis de Licenciatura. Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

WOODHEAD, Martin y BROOKER, Liz (2008). El sentido de pertenencia. *Espacio para la infancia*. (30), (p. 3-7).

OTRAS FUENTES CONSULTADAS

Cooperativa Obrera (2019). *40 años del Coro de Niños de la Cooperativa Obrera* [video].

Entrevista a Rodolfo Zoppi (agosto, 2017). *Revista FECOFE*, p. 19-22.

Estatuto social de la Cooperativa Obrera (s.f.). Recuperado el 10 de noviembre de 2020 de <https://www.cooperativaobreracoop/institucional/estatuto-social>.

FIORITI, Carmelo (22 de abril de 2019). Entrevistado por Pedro Garabán. Bahía Blanca.

Fioriti, Carmelo (18 de septiembre de 2020). *El trabajo coral con niñas, niños y jóvenes* [video]. Mendoza: Ciclo de Capacitaciones y Conversatorios, Programa Provincial de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles.

Identidad cooperativa: nuestros principios y valores (sf). Recuperado el 24 de Junio de 2020, de <https://www.ica.coop/es/cooperativas/identidad-alianza-cooperativa-internacional>.

Rosabal, Guillermo (2008). El director de coro como educador. *La Retreta* (I), p. 3-11.

ANEXOS

Anexo 1. Reseña biográfica y artística de Carmelo Fioriti (facilitada por Fioriti)

Nació el 16 de julio de 1955 en la Ciudad de Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires, Argentina, es director de coros, profesor de canto y arreglador coral argentino. Ha obtenido diversos premios por su labor como arreglador, ha participado en numerosos conciertos como director y como cantante. Egresó como profesor de Canto en el Conservatorio de Música de Bahía Blanca. Inició sus estudios de música en el violín, pero luego se volcó al canto. En sus primeros años de formación integró el Coro Universitario "José Luis Ramírez Urtasun" dirigido por Juliana Blasoni, viuda de Urtasun. Ha actuado como solista en conciertos sinfónico corales y en óperas junto a la Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca, Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, Orquestas de Cámara de Bahía Blanca, La Plata y Villa María, bajo la batuta de prestigiosos maestros. En 1994 integró el Coro Universitario de Mendoza en su gira por Estados Unidos, invitado especialmente por su director el maestro Felipe Vallesi. Invitado por el Coral Hungaria de la Capital Federal, participó en abril de 2001 de la gira de conciertos en Hungría. En numerosas oportunidades ha sido intérprete de personajes en las Obras de Alberto "Beto" Tramontana, compositor Bahiense, a veces en dupla compositiva con Rubén Benítez escritor también oriundo de Bahía Blanca. Podemos mencionar la cantata "La fortaleza del desierto"; la obra "Flores sobre el mármol" basada en la vida de Corita Parral de Elasco Ibarra; el Oratorio "Pasión de Nuestro Señor Jesucristo", entre otras.

En el año 1975 comienza a dirigir el recién creado Coral Punta Alta oriundo de la ciudad homónima. En este se desempeña como su director hasta el año 2003. En el año 1978 empieza a dirigir el "Coro de Niños de la Cooperativa Obrera" de Bahía Blanca, donde aún se desempeña como director titular tras una trayectoria de 42 años ininterrumpidos. Por las filas de dicho coro pasaron cientos de niños y jóvenes de la ciudad, muchos de ellos iniciaron allí su formación artística, entre ellos el artista de música folclórica y popular Abel Pintos.

En el año 1982 también comienza a dirigir el "Coro Juvenil de las Escuelas Medias de la Universidad Nacional del Sur", en el cual también se desempeña hasta el día de hoy como su titular. Este Coro integra jóvenes con la vocación del canto de distintos establecimientos educativos de Bahía Blanca y también pasa a ser, de alguna manera, un escalón superior para aquellos jóvenes que desearon seguir cantando junto a Carmelo tras haber formado parte del Coro

de Niños. El Coro ha participado en numerosas oportunidades de los Torneos Juveniles Bonaerenses, ganando en varias ocasiones medallas de oro, plata, bronce y menciones especiales. En particular, en el año 1998 el coro obtiene la medalla de Oro en dichos torneos y se hace merecedor de un viaje a España. Desde el año 1988, suma a su actividad la dirección del Coro de la Universidad Nacional del Sur "José Luis Ramírez Urtasun". En el que aún hoy se desempeña como titular con una trayectoria de 32 años ininterrumpidos.

A lo largo de sus años de carrera como director y docente, ha realizado una fecunda labor artística, propiciando la presencia en la ciudad de destacadas formaciones y figuras nacionales y extranjeras, entre ellos los maestros Josep Prats (España), Ariel Alonso (Francia) y Néstor Zadoff (Argentina), con los cuales ha trabajado capacitando coreutas y directores de Bahía Blanca y la zona.

Dirigiendo al Coro Universitario de la UNS, ha participado en conciertos sinfónico-corales junto a la Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca y a orquestas de cámara del interior del país. Con este se desempeñó en numerosas oportunidades interpretando la Misa Criolla, junto a su creador Ariel Ramírez, participando además, de la gran versión de diciembre de 1994 en el Anfiteatro Frank Romero Day de Mendoza con Mercedes Sosa como solista. En los últimos años también la ha interpretado con Zamba Quipildor, y en varias oportunidades con Facundo Ramírez, hijo del compositor y seguidor de su Obra, también con Claudio Sosa como solista.

Ha dirigido también junto a prestigiosas figuras de la música popular argentina, entre ellos: Mariano Mores y su gran orquesta, Ramón Ayala, Jorge Viñas, Ramón Navarro, y los grupos vocales "Opus Cuatro", "Los Trovadores", "Los Arroyeños", "Vocal Acento", "Vocal Andante" y el grupo "Volpe Tango Contemporáneo".

El 15 de noviembre de 2004 participa dirigiendo al Coro de la Universidad Nacional del Sur junto al Coral Hungaria (Dirigido por Sylvia Leidemann) y la Orquesta Ars Hungarica (Dirigida por Eduardo Bonapartian) en un Concierto de Música Húngara en el Teatro Colón de Buenos Aires. En el cual participó también la cimbalista Viktória Herencsár y la mezzosoprano Alejandra Malvino.

Ha obtenido numerosos premios por su labor de arreglador, entre otros en el Primer Concurso Nacional de Arreglos Corales de Música Argentina de la Secretaría de Cultura de la Nación (1985), en el Primer Concurso Nacional de Arreglos Corales de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires (1987). También en ganó un premio en el Primer Concurso de Arreglos Corales Bonaerenses de los Encuentros Corales Bonaerenses organizados por la

Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires (2000). En agosto de 2001 la Liga de Madres de Familia le concedió el Premio Santa Clara de Asís en "reconocimiento a su labor artística, por su proyección generosa y solidaria a la comunidad de Bahía Blanca y por contribuir a la formación de la niñez y juventud fomentando sus valores humanos y cristianos".

En el 2013, año en el que se cumplen 25 años ininterrumpidos de Carmelo como director del Coro de la Universidad Nacional del Sur "José Luis Ramírez Urtasun" y 35 años al frente del Coro de Niños de la Cooperativa Obrera de Bahía Blanca, es declarado "Personalidad destacada" de la ciudad de Bahía Blanca por el Honorable Concejo Deliberante, un merecido homenaje a su gran trayectoria artística y su gran aporte social.

Anexo 2. Entrevista a Carmelo Fioriti.

Entrevista semiestructurada, realizada el 22 de Abril en la ciudad de Bahía Blanca, en el domicilio de Carmelo Fioriti y Adriana Miconi. Adriana Miconi estuvo presente y contribuyó con valiosos aportes a las respuestas de Carmelo Fioriti. La duración total de la entrevista fue de 1 hora y 40 minutos. Se vuelcan en el presente escrito los datos más relevantes funcionales al tema de investigación.

P: ¿Junto con el Coro de Niños de la Cooperativa Obrera, venía una metodología pensada?

C: No, fue una construcción. Yo siempre rescato la importancia de cantar en coro, el coro en una institución aparece porque hay alguien que cantó en coro, alguien a quien la música lo tocó de cerca. Y esa es la función que tiene que cumplir el coro de niños y el coro de jóvenes: acercar a la persona al mundo de la sensibilidad y la expresión como un compañero de vida. De los que cantaron en el coro, un 15 por ciento se ha dedicado a la música, el resto ha sido acompañado por la música. La carrera de Dirección Coral no existía en Bahía Blanca, y los lugares eran imposibles para mí. Mi formación fue un poco autodidacta y tomando clases particulares con los grandes directores. Ahí empecé a pensar la problemática de la metodología. Un campamento Musical en Bariloche, en el año 79 con Julio Feingersch. Todos los becarios éramos del interior del país porque el maestro no aceptaba alumnos de Capital Federal. El trabajaba mucho en la metodología de la enseñanza de la canción. Aplicaba esto a todos los niveles de coros, pero muchos en ese camping teníamos la inquietud de dirigir coros de niños, por eso perfiló el curso en esa dirección. Luego tomé clases particulares con él. Tenía un gran sentido de la practicidad, y a partir de ahí, comencé a aplicarlo en el coro de niños. Ese año también vino Vilma Gorini a Bahía Blanca con el Coro Nacional de Niños. (una anécdota sobre este encuentro, relacionada con el "sentido que debe tener el coro en la formación de los niños"). Mucho lo fui logrando a prueba de fuerza y error. Iba probando lo que había asimilado de esas jornadas lo que funcionaba y lo que no funcionaba. Presentaba la canción,

cantaba las distintas voces y después empezaba la enseñanza de cada parte. Por lo general tenía la ayuda de un asistente.

P: ¿Podés dividir etapas en la vida del coro?

C: Los primeros años fueron muy experimentales. Tienen que ver con el repertorio. La primera etapa estaba fundamentalmente formada por cánones, quodlibets, canciones sencillas. Me iba dando cuenta de las que funcionaban y las que no. Eso tiene que ver también con un crecimiento personal, muchas veces la forma de trabajar y el repertorio tenían que ver con las voces que llegaban al coro. Visto a la distancia, puedo marcar una segunda etapa, en el momento en el que ingresan al coro varios chicos que hoy se dedican a la música, chicos que tenían un interés muy puntual por la música.

P: Generalmente sucede que a partir de que la agrupación recibe gente interesada en la música, se produce un crecimiento y una transformación en la dinámica, de la cual ya no se regresa.

C: Exactamente (anécdotas sobre la época de estos chicos). Ahí entendí que los niños registran todo. Esas circunstancias me planteaban distintos desafíos y decidí que el trabajo debía ser mucho más ágil.

P: Observé que en la década del 90, el coro realizó su primer sinfónico coral.

C: Sí, ese fue un grupo muy grande y muy homogéneo en cuanto al “empuje”. En eso tuvo mucho que ver Jorge Fontenla. Cuando lo nombran director de la Orquesta Sinfónica, lo primero que hace es escuchar a todos los coros, y decía “éste coro puede cantar tal cosa, este coro puede cantar tal otra”. Con él hicimos muchas cosas. Además, fue un gran impulsor de la música argentina y latinoamericana, cuando propuso hacer el “Mandú Carará”, acá en Bahía no conocían la obra. Ese fue un muy buen momento del coro. Se dieron otras circunstancias como los viajes, que hicieron crecer mucho al coro: un año, el 20 de junio fuimos a cantar a Neuquén y a Roca, y el 9 de Julio estábamos cantando en San Juan y Mendoza. En el año 94 hacíamos cuatro funciones de “Sueño de una noche de verano” y se iba Fontenla de Bahía Blanca, él fue una persona muy valiosa en la vida del coro, no sólo por la convocatoria sino con el trato que tenía con los niños, él era un niño más.

P: La Profesora Elisabeth Guerra defiende el concepto del coro de niños como una entidad en sí misma, rechazando la idea de que los niños cantores son preparados en función de agrupaciones de jóvenes y adultos. ¿En los objetivos del coro estaba formar coreutas para que canten otros coros? ¿Era un “semillero”?

C: No, el coro fue siempre abierto a todo el mundo y prueba de ello que tratábamos de que los que tenían alguna dificultad la fueran resolviendo en el coro de niños por lo que significa tener esa vivencia. También hay niños que cumplieron cinco años cantando y no volvieron a cantar. Tenemos el caso de Abel Pintos: nosotros podemos haber contribuido a que mejore o concientice su manera

de cantar, o qué cosas debía trabajar, pero no lo “formamos”, él recibió lo que recibe cualquier chico que se acerca a cantar al coro y se encuentra con una forma de trabajar y un repertorio, pero no recibió un trato especial, el camino artístico que realizó luego lo hizo por sí mismo. (anécdota con Zoppi). Las miras siempre fueron dar las mejores condiciones para que el que descubra una vocación o un camino pueda realizarlo de la mejor manera con las herramientas que tienen a esa edad. (anécdota con Juan Meloni).

P: ¿Cuándo y cómo surge la idea de dar una medalla a los niños que cumplen 5 años continuos cantando en el coro?

C: Cuando empezaron los primeros festejos de los 5 años, pensé que debíamos darle un reconocimiento a aquellos que habían “sobrevivido”. Es un incentivo, a veces se esfuerzan por quedarse un tiempo más para llegar a recibir la medalla.

P: ¿Podemos decir que la metodología está ligada al concepto coral y los valores de la Cooperativa Obrera?

A: Totalmente. Uno puede criticar mil cosas a una empresa, pero lo primero que hay que destacar es que la institución lo creó y hasta el día de hoy lo sostiene: desde el sueldo del director hasta los uniformes de los chicos. Muchas veces surgen oportunidades de proyectos costosos, y los padres sugieren hacer actividades para recaudar fondos, sin embargo, la política de la Cooperativa es muy clara en lo siguiente: las familias de los niños no deben aportar lo que la Cooperativa no puede solventar, para evitar desigualdades y que todos tengan cabida.

Anexo 3. Contratapa del *long play* Cantata Sudamericana

