

# Canto Coral en Brasil

## Introducción

Tal como lo mencionara Carvalho en un Dossier anterior sobre canto coral en Brasil,[1] la gran superficie del país, la profunda mezcla de influencias que contribuyeron a formar la cultura Brasileña (Africana, Europea e Indígena nativa), y la diversidad de los estilos musicales, hacen casi imposible enunciar lineamientos generales acerca de la música coral del país. Este artículo, por lo tanto, se focaliza en cinco aspectos diferentes de la vida coral del Brasil y explora algunas de sus peculiares características, a partir de las opiniones de maestros de música, musicólogos y directores de coro, que abordan aspectos históricos de la música del siglo XX, los programas de la educación estatal, coros juveniles, arreglos corales y coros de empresas. Otras importantes actividades, como los coros comunitarios, los compositores y los festivales corales quedarán fuera del alcance de este artículo, por razones de espacio.

## Canto Orfeónico[2] en Brasil, hasta Villa-Lobos

*Flavio Silva*

Los primeros intentos de establecer la producción musical como actividad sistemática en las escuelas brasileñas parecen haber sido realizados por *Barão de Macaúbas* durante la segunda mitad del siglo XIX. En 1856 escribió: *“Actualmente nadie puede desconocer los beneficios de la música en el mejoramiento la conducta , sensibilizar los corazones, activar las emociones y exaltar sentimientos patrióticos”* . En 1888 expresó su deseo de que *“la música fuera incluida dentro de las asignaturas obligatorias en las escuelas primarias del país”* .

En San Pablo, a comienzos del siglo XX, encontramos los primeros intentos de una actividad de canto polifónico colectivo organizado, con o sin acompañamiento instrumental, esto fue posible por iniciativa de João Gomes Junior y João Batista Julião. En 1921 el gobierno local autorizó a las Escolas Normais[3] a organizar "ensayos orfeónicos" (Fuks: 100). Fabiano Lozano organizó, en la ciudad de Piracicaba, el Orfeão Piracicabano, que realizó varias grabaciones y giras a Rio de Janeiro en 1925. En Pelotas, en el estado de Rio Grande do Sul, Antonio Leal Sá Pereira preparó una versión a 4 voces del Himno Nacional, que fue cantada por el "Coro dos Mil" (Coro de los mil) durante los festejos del centenario de la independencia del Brasil en 1922.

En 1882, en Rio de Janeiro surgió la idea de fundar un "Grande Coral Brasileiro" (Gran Coro Brasileño), pero la iniciativa no parece haber prosperado. En octubre de 1926 hizo su debut la "Sociedade Coral Brasileira", dirigida por Luiz Marisa Smido, Bento Mossunsunga y Eudardo Souto, al respecto, la Revista Musical escribió: "Es asombroso que una institución como ésta no haya existido hasta ahora en Brasil"

Según Rosa Fuks, en 1929 un comité constituido por músicos brasileños y profesores, como Francisco Braga, Sylvio Salema y Eulina de Nazateth, se reunió *"para desarrollar un programa de música [dedicado] a los establecimientos educativos de la capital brasileña [Río de Janeiro, entonces] [...] a través del canto coral y la práctica instrumental, tanto individualmente como colectivamente, un plan publicado en 1930"* (Fuks: 114).

Pero la bibliografía que ella menciona no hace referencia a textos publicados después de Marzo de 1930, en los periódicos *Weco* e *Ilustração Musical*, en los cuales Luciano Gallet y, aún más, Lorenzo Fernandez critican la decadencia de la vida musical brasileña, a causa de la propagación de material de baja calidad, atribuyendo la responsabilidad a la amplia difusión de música grabada, estaciones de radio y aún música impresa. El canto orfeónico en las escuelas fue presentado,

entonces, como la solución para este problema. Estos artículos produjeron un considerable impacto en Rio de Janeiro y en San Pablo. En marzo de 1931, Lorenzo Fernandez publicó el detallado estudio "Canto Coral en las Escuelas", basado en la premisa de que *"es necesario, ante todo, entrenar de manera adecuada a los maestros de escuela"*.

No ha sido posible establecer conexiones entre el comité de 1929 citado más arriba y las críticas que hacen Gallet y Fernandez, y entre la publicación del plan de 1930 (que no lleva una fecha exacta) y el artículo "Reaccionar". Que Gallet publicó en marzo de ese año.

### **Villa-Lobos aparece en escena**

Es bien sabido que Villa-Lobos asistió a importantes conciertos en Weimar y Barcelona durante su segunda gira por Europa. Es también muy probable que se haya vinculado con el gran movimiento coral francés[4], a través de su contacto con el director Robert Siohan. A su regreso en el verano de 1930, se dirigió a San Pablo. La información disponible indica que su objetivo era acumular la mayor cantidad posible de dinero para poder regresar a Europa y continuar su carrera de creador artístico; *"En los documentos del compositor y sus declaraciones hasta (comienzos de) 1932, no hay señales de que deseara asumir su rol de educador"* (Guérios: 240).

La evidencia sugiere que en el segundo semestre de 1930, el compositor presentó un plan de educación musical a Julio Prestes, entonces presidente del país (fue derrocado por un golpe revolucionario en Octubre de ese mismo año). Probablemente ese haya sido el plan criticado por el periódico *Ilustração Musical* en febrero de 1931, ya que prevé *"la oficialización de la vida musical nacional (...y..) prohíbe la importación de música extranjera [o imponiendo] su reducción a menos del 50 %."* Este plan también declaró que *"el estudio de la música brasileña deberá ser completo, comenzando con la armonía; también debería incluir el ritmo, la melodía,*

*y el contrapunto, hasta abordar la discusión de pertenencia étnica y los fundamentos filosóficos que la caracterizan.”* A menos de dos años de haber asumido la conducción de movimiento coral brasileño, abandonó estas ideas.

João Alberto, a gran amante de la música, Interventor[5] en San Pablo entre noviembre de 1930 y junio de 1931, jugó un rol fundamental en la decisión de Villa Lobos de permanecer por más tiempo en Brasil. La información sobre los comienzos de su relación es contradictoria, pero a él le debemos la serie de conciertos que ofreció Villa Lobos, junto con otros músicos, en distintas ciudades del estado de San Pablo entre enero y abril de 1931. Inmediatamente después, el compositor le propuso al Interventor un gran espectáculo cívico musical – “La Exhortación Cívica Villa-Lobos”, que se realizó en el mes de mayo siguiente e involucró a 15.000 cantantes e instrumentistas de bandas, un preludio para los grandes encuentros corales que tuvieron lugar en Rio de Janeiro luego de 1932.





*Villa-Lobos directing the Orpheonic choirs at São Januário Stadium – Photos: Museu Villa-Lobos Archives*

Villa Lobos regresó a Rio de Janeiro a fines de 1931. En febrero de 1932 fue creado el “Serviço Técnico e Administrativo de Música e Canto Orfeónico” , y en el mismo mes se publicó un documento que envió el compositor al presidente del Brasil Getulio Vargas. En él, Villa Lobos explicaba las dificultades que enfrentaban las actividades musicales en Brasil. Pocos días después fue convocado por Anísio Teixeira para presidir ese organismo. Es posible que haya sido João Alberto quien sugirió el nombre del compositor para ese puesto. Pero es cierto que en ese momento ninguna

otra persona podía haber tenido la idoneidad y el celo para reunir al personal adecuado para, en tan corto tiempo, alcanzar resultados tan impresionantes. Habiendo asumido este cargo, Villa Lobos ya no se sintió urgido por regresar a Paris, y, por primera vez, dejó de depender de sponsors privados y de sus conciertos para poder vivir. Ya era hora: a fines de 1932 abandonaba por completo sus 45 años de vida errante.

### **Fuentes:**

- *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: Música e músicos do Brazil*
- *Rosa Fuks: O discurso do silêncio*
- *Paulo Renato Guérios: Heitor Villa-Lobos*
- *Recortes do periódicos no Museu Villa-Lobos*
- *Revistas Weco e Ilustração Musical*

**Flavio Silva** se formó como pianista en rio de janeiro y Portoalegre y como Musicólogo/etnomusicólogo en La Sorbona de Paris, donde escribió el ensayo “orígenes de la samba urbana de Rio de Janeiro” . También se graduó como filosofo en la Escuela nacional de Filosofía de Rio de Janeiro. El Sr. Silva es coordinador de Música Clásica en FUNARTE, la Fundación Nacional de las Artes de Brasil en donde supervisa actividades que van desde la preservación de los archivos musicales históricos hasta las famosas bienales de Música Brasileira Contemporánea. Ha publicado varios artículos y libros entre los cuales se encuentran “Camargo Guarnieri: o tempo e a música”, y el catálogo del compositor Francisco Mignone. Desde el año 2008 el Sr Silva fue elegido como el presidente numero 28 de la Academia Brasileira de Música. Tiene dos hijos y está casado con la aclamada pianista brasileira Lais de Souza Brasil, también miembro de la Academia. E-mail: flazil@terra.com.br



## **La Receta de Elza (o Los Paneles FUNARTE para la Dirección Coral)**

*Samuel Kerr*

Los Paneles Corales fueron una ‘mágica’ solución inventada por Elza Lakschevitz al coordinar el *Projeto Villa-Lobos* de FUNARTE[6]. A través de esta serie de eventos, durante los años 80, la Fundación intentó apoyar a los coros brasileños y, con el objeto de conocer sus necesidades, sueños y aspiraciones, la señora Lakschevitz invitó a directores y cantantes a encuentros que ella llamó “los Paneles FUNARTE”, una oportunidad para hacer fluir ideas, un espacio para compartir trabajos musicales, un lugar de reflexión, donde los temas de interés para la comunidad coral serían tratados por los líderes musicales de Brasil.

Tuvo un éxito apabullante. Diez sesiones de los Paneles tuvieron lugar entre 1981 y 1993, estimulando el trabajo de directores de coro provenientes de todos los estados de Brasil, en un esfuerzo por mantener viva la música coral brasileña por mucho tiempo, aún luego de que los encuentros finalizaran. Fue tan significativo este movimiento, que a partir de la primera iniciativa de la señora Lakschevitz, respaldada por el compositor Edino Krieger y la educadora musical Valeria Peixoto, se iniciaron nuevas series en 2007, promovidas por Eduardo Lakschevitz y el apoyo del educador musical Zezé Quiróz, y el musicólogo Flávio Silva, reviviendo así, con todo su sabor, la ‘receta’ de Elza.

¿En qué consistía esta receta?

Muy simple. Reunir a los líderes corales del país para hablar y discutir, luego preguntar cuáles tópicos deberían ser tratados, intercambiando información, abriendo permanentemente nuevos espacios y quitando el foco de la atención de las grandes ciudades, tratando de abarcar el país

como un todo. Buen condimento! un encuentro anual, que se convirtió en un evento aguardado con gran ansiedad... y tuvo muy buen sabor !

Esto se produjo antes de la aparición de internet, y esta posibilidad de aprender sobre técnicas de canto, repertorio coral, nuevos arreglos, dinámica de ensayos y programación fue una oportunidad singular que se ofreció en los encuentros de Paneles. En cuanto se abrió la inscripción, por teléfono, por telegrama, télex y cartas (insisto, no existía internet), las vacantes se cubrieron rápidamente.

La primera sesión de los Paneles tuvo lugar en Río de Janeiro, en 1981, y la última de esa serie en San Pablo, en la USP[7], en 1993, pasando por ciudades como Brasilia, Nueva Friburgo, Vitoria, Cuiabá, Londrina y Goiania. El éxito de un año determinaba la dirección que tomaría el siguiente, con la cuidadosa escucha de Elza, siempre preocupada por lo que los participantes tuvieran para decir y sugerir. Dentro de las sesiones del Panel hubo cursos experimentales de dirección y laboratorios corales, donde todas las ideas eran probadas.

La receta era reinventada constantemente, y Elza se aseguraba de no descartar cierto tipo de condimentos importantes: prominentes figuras de la música coral del Brasil ofrecían conferencias, enseñaban en cursos y clases magistrales, o simplemente participaban de los encuentros, sentados codo a codo con cantantes y directores desconocidos, fascinados por la camaradería con gente a la que no conocían más que a través de su trabajo o su carrera, sus libros o por Salas o Auditorios que fueron nombrados en su honor, entre esta gente se encontraban Cleofe Person de Mattos, Nelson Mathias, José Vieira Brandão, Orlando Leite y muchos otros, imposible mencionar a todos en este artículo.

La receta incluía también ingredientes con nombres inventados como *Sargento* , *Corão* (el gran coro), y *Corel* (tendederos de ropa corales).

Para cada sesión se designaba un coordinador que tendría a su cargo la tarea más difícil: tratar de que todo suceda al mismo tiempo! Oh ! Qué difícil resultaba cortar abruptamente discusiones acaloradas, interrumpir un taller sumamente interesante, o decirle al director del Gran Coro que sólo le quedaban cinco minutos de ensayo !. No era fácil para este coordinador, que era percibido generalmente como una persona rígida y poco amistosa, rápidamente comparado con un sargento tratando de mantener la disciplina – Aquí viene el *sargento a truncar nuestras emociones!*

Corão (Gran Coro) era la gran masa coral. Todos los participantes, cantantes y directores se encontraban en las mismas gradas, bajo la batuta de un colega, desarrollando un repertorio que se presentaría al final de la sesión del Panel. Si las obras cantadas por el “Gran Coro” en cada sesión habían sido publicadas, se convertirían en antológicas. También hubo estrenos de obras originales y arreglos, escritos o dedicados a los Paneles. Además, obras que de otra manera habrían sido raramente interpretadas, tenían su chance allí, ya que era maravilloso para el director tener la oportunidad de trabajar con un coro tan grande, tan motivado, y con tanta capacidad para la lectura musical a primera vista! El trabajo del Gran Coro contaba con la muy práctica asistencia de un maestro de canto, Lucia Passos, una pionera para esa época en elegir al canto coral como su área de maestría. Recuerdo su preocupación para organizar los momentos de precalentamiento hasta el mínimo detalle, finalizando la última vocalización en la tonalidad de la primera obra a ensayar. También recuerdo las soluciones para dificultades vocales que ella aportaba en cada ensayo.

Durante estos encuentros o en conversaciones informales, surgieron muchos temas, algunos de difícil abordaje e incluso dolorosos, que experimentaban los directores y sus coros. Cuestiones que iban desde contratos laborales, tiempo de los ensayos para coros de empresas y dificultades para

reclutar voces masculinas, hasta leyes de copyright para los conciertos públicos, grabaciones y publicación de partituras, que eran en aquel momento novedosos temas de discusión en Brasil. Las cuestiones de copyright surgieron en ese momento ya que era una tarea muy ardua convencer a las editoriales de que distribuyeran obras corales, y era inconcebible tener que pagar derechos a los compositores por canciones MPB[8] arregladas e interpretadas en conciertos, cuya entrada era prácticamente siempre gratis. En realidad no se trataba de nuevos planteos, pero sí de cuestiones que requerían un nuevo acercamiento.

Debido a que esos temas aún no estaban resueltos, todos los directores querían fotocopias de arreglos aún manuscritos, ya que sería difícil intercambiar repertorio en algún otro lugar. Para facilitar este proceso, el "Corel" fue instalado (una combinación de "cordel", "coral" y "varal"[9]). Sí, realmente se montaron varios tendedores de ropa, donde se exhibían partituras, permitiendo a los directores encargarse de fotocopias de las obras exhibidas. ¿Pero deberíamos acordarnos de esas cosas justo ahora? Pienso que sí. Además de señalar lo incorrecto de fotocopiar, debemos lo conveniente que resultó esa práctica en aquél momento. Los paneles permitieron difundir por todo el país las muchas y variadas experiencias corales de los distintos estados. Hicieron posible que la voz del Cordel fuera oída en todas partes. Una voz en el Cordel se multiplicaría por miles en las voces de tantos otros cantantes!

La receta de Elza también requería una cuidadosa preparación del horno, antes de mezclar todos los ingredientes.

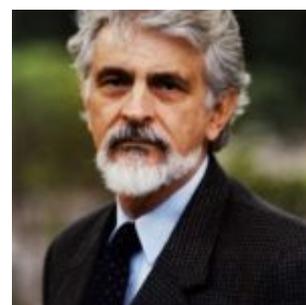
Sí, mucho tiempo antes de cada sesión de Paneles, Elza invitaba a varios directores a las oficinas centrales de FUNARTE, en Rio de Janeiro, para analizar el programa, elegir los talleres, leer cartas y las evaluaciones de los Paneles anteriores realizadas por los participantes. Pedía sugerencias en cuanto al repertorio que podría satisfacer las

necesidades de los coros de los distintos estados y regiones de Brasil. Recuerdo haber intervenido en este proceso de consulta, junto con directores ya fallecidos como José Pedro Boéssio, Juan Serrano y Oscar Zander. Es bueno poder recordarlos como también recordar a Marcos Leite, también fallecido. En 1985, el "Gran Coro" cantaba el jingle que había creado para los Paneles: *Friburgo es anfitrión de la música coral en el 5to Panel Nacional / Música, músicos / Magia, magos / Hay sonido en el aire... Aleluya!*



*Left to right: José Pedro Boéssio, Lúcia Passos, José Vieira Brandão and Samuel Kerr, at the first session of FUNARTE Choral Panels, in Rio de Janeiro, 1981*

**Samuel Kerr** ha realizado su carrera musical en el campo de la música vocal como director coral, arreglista, organista y profesor. Ha dirigido la Coral Paulistano del Teatro Municipal de Sao Paulo, los Coros Universitarios del Estado de Sao Paulo, la Cia Coral, La Asociación Coral Cantum Nobile, El Coro de estudiantes de Medicina del Hospital Santa Casa, el Madrigal Psychopharmacom, entre otros. Igualmente a sido



director de la Escuela de Música Municipal de Sao Paulo y director principal de la Orquesta Juvenil de Sao Paulo. E-mail: smkerr@terra.com.br

## **Coros de Empresas**

*Eduardo Lakschevitz*

En Brasil, el mundo corporativo sostiene una vida coral activa. Un gran número de compañías, de distinta envergadura, tanto públicas como privadas, patrocina coros en los cuales sus empleados participan como cantantes. Tal actividad es vista como un momento de relajación luego de una estresante jornada de trabajo, que beneficia tanto a patrones como a empleados. Además de esta circunstancia, sin embargo, otros aspectos que ofrece la música coral son considerados por analistas de recursos humanos como muy similares a prácticas modernas del manejo corporativo, tomando al coro como un grupo de gente que trabaja en conjunto para llevar a cabo un objetivo común. El ensayo de coro es imaginado como una ocasión donde la jerarquía corporativa habitual se desdibuja (en muchos compañías, los gerentes y los directores cantan al lado de obreros industriales, buscando el empaste óptimo de sus voces), como una experiencia del trabajo en equipo, y como una actividad que requiere, al mismo tiempo, flexibilidad de sus participantes y capacidad para valorar los objetivos alcanzados por el equipo entero. Las compañías también se sienten motivadas para patrocinar coros de empleados, como una forma de crear o reforzar su reputación de institución preocupada por atender las necesidades de la sociedad local, a través de sus esfuerzos por difundir la cultura.

Petrobrás (Petróleo Brasileiro SA), uno de los conglomerados brasileños más grandes, es un pionero en poner a disposición un coro a sus trabajadores. Según José Machado Neto, el coordinador general del programa coral de la compañía, su

primer grupo fue establecido en una planta de petróleo en 1964. Hoy el Departamento de Comunicaciones Institucionales de Petrobrás sostiene 32 coros, que funcionan en sus instalaciones ubicadas en todo el país. "El canto coral es una parte sólida de la propia cultura de la compañía, que involucra tanto a trabajadores activos como jubilados," dice Machado Neto. "Nuestro festival coral bienal, donde todos los grupos se reúnen en un gran teatro, es un prestigioso acontecimiento dentro de la compañía."

Los coros de compañías brasileñas ofrecen una cantidad significativa de oportunidades de trabajo a directores corales. Estos músicos, sin embargo, afrontan situaciones derivadas de la propia condición de coro corporativo. A menudo no hay suficiente tiempo de ensayo (pero esto está bien. ¿acaso, no es normal que todos nosotros los directores corales queramos siempre más tiempo de ensayo?). Las salas de ensayo son rara vez ideales, y el coro con frecuencia tiene que competir por el espacio con reuniones comerciales. Los cantantes son voluntarios y por lo general no pasan por audición previa, un factor importante a ser considerado, ya que la falta de educación musical en escuelas brasileñas durante décadas hace que el coro de su empresa sea la primera experiencia coral para muchos de los participantes. También, y dado que el coro no es la actividad principal en la compañía, con frecuencia los cantantes pierden ensayos debido a tareas relacionadas con el trabajo.

Las corporaciones contemporáneas tienen fines de lucro y valorizan los resultados, y esperan, por lo tanto, la misma actitud de los coros que ellos patrocinan, el director de coro debe encontrar la manera de trabajar musicalmente con el grupo, y a la vez enfrentarse con los aspectos mencionados más arriba. Se requiere gran flexibilidad por parte del director del coro, al punto de tener que modificar los gestos tradicionales (los cantantes inexpertos no entienden por lo general los movimientos convencionales para marcar los

pulsos), y las técnicas de ensayo (los cantantes no saben leer partituras, el tiempo de ensayo es escaso y la enseñanza de las canciones debe ser muy eficaz). También, el estilo vocal de los cantantes a menudo es similar al que ellos oyen con regularidad (canciones populares por lo general urbanas), muy alejando del estilo de Bel-canto. Si bien los directores buscan constantemente una emisión vocal saludable en el ensayo, la producción de lo que se considera por lo general un tono coral Occidental estándar, da lugar a sonidos vocales más afines a la cultura contemporánea local, en la cual las canciones populares superan considerablemente en número al repertorio clásico tradicional.

Esta tendencia también puede observarse en la elección de repertorio que realizan los directores, más comúnmente basados en arreglos de melodías populares brasileñas. En efecto, estas elecciones son cruciales en el desarrollo de un coro de empresa, por el carácter voluntario del grupo, y la continuidad de la participación de los cantantes, depende en gran medida de cómo los miembros se relacionan afectivamente con el proyecto entero, un proceso en el cual su vinculación con las canciones que cantan es fundamental.

El desequilibrio en las voces (por lo general se incorporan muchas más mujeres que varones), y por tratarse de coros donde no se requiere audicionar para incorporar integrantes, obliga a constantes adaptaciones y nuevos arreglos de las canciones. No es tan común el canto a cappella, con frecuencia se recurre al acompañamiento armónico, sobre todo con teclados electrónicos o guitarras acústicas, ya que esto facilita la enseñanza y la memorización del repertorio. Los instrumentistas en estos grupos a menudo tienen experiencia en la música popular, por lo tanto son flexibles y demuestran sus destrezas en cada encuentro. Más importante que la lectura musical, es la capacidad del instrumentista de entender la armonía, la textura, y los tiempos del ensayo. En tiempos en que los coros de empresas representan una

oportunidad de trabajo para directores y profesores de música, las capacidades y habilidades requeridas para la tarea no son por lo general evaluadas desde el punto de vista del grado universitario alcanzado en temas corales. En consecuencia, estas cuestiones han estado entre los tópicos más frecuentemente abordados en los recientes cursos breves y talleres de dirección coral alrededor del país.

Si bien en los años pasados[10], varias tesis y conferencias han tenido como temática los coros de compañías, todavía esperamos una cuidadosa investigación cuantitativa sobre esta forma de la música coral, una labor que de continuar, promete llegar a conclusiones importantes en beneficio del arte del canto coral.

**Dr. Eduardo Lakschevitz** enseña Historia de la Música en la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro (UNIRIO). Es Doctor en Educación Musical de la misma Universidad y tiene una maestría en dirección coral de la Universidad de Missouri – Kansas City (UMKC). Frecuentemente se desempeña como profesor invitado en diversas Instituciones en Brasil y en Estados Unidos tales como Syracuse University y Westminster Choir College. El Dr. Lakschevitz ha desarrollado programas de capacitación corporativa a través de la música coral en compañías brasileras en áreas como los servicios, comunicaciones y educación. DE igual manera trabaja como coordinador pedagógico de música coral en la Fundación Nacional de Artes FUNARTE. Sus obras y arreglos están publicadas por Alliance Music y Colla – Voce. E-mail: [edulx@me.com](mailto:edulx@me.com)



## **Arreglos corales de Música Popular Barsileña**

*Eduardo Fernandes*

Los arreglos de melodías populares son, actualmente, una parte esencial del repertorio de los coros brasileños, sin embargo no han sido objeto de atención por parte de quienes se dedican a la investigación académica. La importancia musical y cultural de las obras producidas (partituras) y quienes las escriben no han recibido aún el reconocimiento apropiado.

El arreglo de melodías populares está en una confusa área gris, ya que tiene sus orígenes en un medio de fabricación en serie (relacionado con la idea de la industria cultural), y, al mismo tiempo utiliza un vehículo de expresión clásico (cultura superior), como el conjunto coral. Por este carácter híbrido, el arreglo goza del privilegio de involucrarse con dos corrientes importantes de la cultura contemporánea, pero por otro lado, debe soportar la maldición de no ser aceptado por ninguna de las dos.

### **Un poco de historia**

Los años finales de la década del 60 representaron un momento histórico importante para la producción de música popular brasileña. El éxito de los Festivales de la Canción promovidos por varias estaciones de TV, llamaron la atención de grandes sectores de la población, desde las clases medias hasta los estudiantes universitarios políticamente comprometidos, reunió la cultura de masas y la cultura académica, representada aquí por compositores jóvenes vinculados con universidades. Además, la situación política era delicada –una dictadura militar gobernaba el país – y el cuestionamiento de los valores sociales establecidos tenía un lugar importante en la agenda de estos jóvenes intelectualizados.

En un ambiente tan turbulento, integrar un coro era uno de las pocas oportunidades que tenían estos jóvenes para pasar el tiempo juntos, sentirse parte de un grupo. Sin embargo, el repertorio tradicional Occidental (representado tanto por música europea como por arreglos de música folklórica brasileña que sonaban del modo tradicional) distaba mucho de

la realidad urbana y de las aspiraciones de la gente joven entonces.



*UNIFESP Choir,  
directed by  
Eduardo Fernandes,  
in the show "A Era  
do Radio" – Photo:  
Helena Circe*

En esos tiempos, los arreglos de Damiano Cozzela comenzaron a ser cantados y promovidos más metódicamente por el CORALUSP (Coro de la Universidad de San Pablo). El crecimiento en la producción de arreglos de música popular urbana para coros, entonces, contribuyó al acercamiento entre la experiencia coral y la vida diaria normal de la gente joven, ya que los participantes comenzaron a cantar en sus coros las mismas canciones que escuchaban en la radio y la televisión.

Sin embargo, esta integración no era pacífica, pues los críticos de música clásica trataron con severidad a este nuevo estilo de la música coral, y a los directores que trabajaban con ello. El maestro Benito Juárez relata que en un

concierto de CORALUSP que él dirigió en el Teatro Municipal de San Pablo (sede de una de las orquestas sinfónicas de la ciudad), en el que presentó un repertorio variado (música Occidental tradicional y arreglos de canciones populares), parte del auditorio se vistió de negro, declarando su “luto por la muerte de la música de concierto seria”.

La adopción de este repertorio produjo un impacto que se extendió más allá de asuntos técnicos y puramente musicales. Esto obligó a los coros a buscar un modo de desarrollar prácticas de interpretación que reflejaran más exactamente la música que estaban cantando, lo que llevó a algunos grupos a crear presentaciones menos formales y más teatrales de su trabajo, la versión embrionaria de un estilo que luego se llamaría coro cênico (coro escénico[11]), fue el caso de un coro de la facultad de medicina (Coral da Faculdade de Medicina da Santa Casa de São Paulo, dirigido por Samuel Kerr), y más tarde un coro de la Escuela de lengua inglesa en Río de Janeiro (Coral da Cultura Inglesa, dirigido por Marcos Leite).



*The UNIFESP Choir presenting the show “Dos Festivais”, directed by Eduardo Fernandes- Photo: Valentine Moreno*

## **El coro, un espacio para la diversidad**

A excepción de algunos coros formados por gente que comparte un perfil particular (edad, pertenencia étnica, religión y otros criterios), la mayor parte de conjuntos corales aficionados reúnen a cantantes de diversas edades, así como niveles sociales, culturales, y económicos, un hecho que confiere a un coro una variedad enorme de referencias culturales y estéticas que seguramente serán reflejadas en el estilo de canto del grupo, elección de repertorio y actitud en el escenario. Por lo tanto el carácter de *híbrido* mencionado anteriormente para los arreglos de música popular se aplica también a la actividad coral aficionada en su conjunto, un hecho que puede ser observado en su constitución física (los cantantes), prácticas de interpretaciones, y en las presentaciones finales de su trabajo.

## **La cuestión vocal**

Un repertorio específico necesita soluciones particulares. Un coro que por lo general canta coros de ópera no necesariamente tendrá los mismos resultados cantando canciones populares, o folklóricas, a pesar de todas sus habilidades técnicas. Es esencial entender que cada estilo musical tiene sus rarezas, y las técnicas vocales empleadas deberían reflejar la calidad de sonido que corresponde a cada estilo de música.

Marcos Leite resume la cuestión exactamente:

*Cuando los estudiantes de canto buscan conocimientos básicos, es muy común que tomen lecciones con cantantes que dan clases en el estilo lírico, lo que es maravilloso, siempre que la técnica vocal no se confunda con el objetivo estético, con una manera de canto que pertenece a otros repertorios. [...] en este momento uno puede percibir un grave malentendido entre los cantantes que, sin tomar consciencia de estas cuestiones, cantan la música brasileña con el sonido de bel-*

*canto*. [12]

Esta confusión puede ser vinculada con la formación de los directores corales (y también de los profesores de canto), que aún conservan una formación clásica, basada en la tradición europea. Los pocos libros sobre dirección coral publicados en Brasil no hacen casi ninguna referencia a la dirección de la música popular urbana en versión coral. El establecimiento de cursos preuniversitarios de Música Popular brasileña todavía es muy reciente, es de esperar que estos cursos sirvan de mediadores imparciales entre las dos tradiciones mencionadas en este artículo. Por otro lado, la mayoría de los profesores de canto que trabajan con cantantes corales ha estudiado según la tradición *bel-canto*, como consecuencia de esto, la mayoría de los coros buscan una calidad de sonido que dista mucho de la sonoridad de la música popular brasileña original. Algunos libros publicados en los años pasados, como Leite y Goulart y Cooper [13], músicos activos tanto en el popular como en los campos clásicos, son muy bienvenidos, ya que comienzan a cubrir esta brecha.

### **Arreglos de MPB, otra posibilidad**

El arreglo coral de melodías populares representa una rica experiencia estética para cantantes corales, ya que ofrece información ya conocida (la canción original) y al mismo tiempo abre un nuevo horizonte de posibilidades por la nueva elaboración a varias voces de aquella canción. Lo mismo vale para el público, que descubre nuevos modos de oír, percibir y entender una canción conocida anteriormente.

Un buen arreglo puede tener la misma complejidad estructural que una composición original, ya que los compositores/arreglistas son capaces de emplear varios recursos compositivos en su búsqueda por aportar nuevas ideas sobre la melodía original. Además, la canción popular brasileña es, según se dice, una de las más interesantes y complejas del mundo, tanto en su música como en su poema

lírigo, lo que hace que su uso como fuente de inspiración para la re creación musical, sea un movimiento espontáneo e inteligente.

**Eduardo Fernandes** enseña dirección coral en la UNIFIAM/FAAM y dirige el coro CORALUSP XI de la UNIFESP al igual que el coro de la Universidad de Bellas Artes. Realizó una Maestría en Música en la Universidad de São Paulo , de igual manera obtuvo un premio por el ensayo en “Arreglos corales de la música popular de Sao Paulo y BuenosAires”. Fernandes también se graduó como intérprete de Fagot de la Universidad de Campinas. El Sr. Fernandes ha sido invitado en varias ocasiones como profesor invitado de diferentes cursos alrededor de Brasil tales como el Laboratorio Coral de Itajuba, Forum Rio a cappella de Música Vocal y el Panel FUNARTE de Música Coral, entre otros. Su principal área de investigación se centra en la aplicación de sonidos de la percusión corporal y el movimiento en la música coral. E-mail: dufer@terra.com.br



*Rede Globos  
employees in*

*performance,  
directed by  
Eduardo  
Lakschevitz –  
Photo: Erik Barros  
Pinto*

## **Coros Juveniles en Brasil[14]**

*Patricia Costa*

Si bien la música coral es un gran instrumento educativo para cualquier grupo etario, (además de su papel obvio como ayuda eficaz en la educación musical) todavía es una actividad que no goza de adhesión entre la mayoría de los adolescentes brasileños. El prejuicio detrás de la palabra “coral”, percibido en la investigación recientemente concluida, fue ratificado por autores, directores corales y por los mismos cantantes jóvenes.

En esta investigación, el uso de la música coral como un instrumento educativo fue el argumento para apoyar la idea de incluir esta práctica musical en el plan de estudios de escuela secundaria. Sin embargo, las respuestas también sugirieron muy claramente que es necesario impulsar un acercamiento más específico en la formación que reciben los directores de coro, que les permita comprender más profundamente las cuestiones particulares de un coro escolar.

La idea de acercarse a directores a través de entrevistas semiestructuradas fue una decisión importante tendiente a cerrar el vacío causado por la falta de material publicado sobre actividades para escuelas secundarias brasileñas. Además, esta disertación comenzó a compensar la pobre comunicación y la falta de intercambio de experiencias entre directores de coros juveniles, aspecto también mencionado por

la mayoría de aquellos que respondieron al cuestionario.

A juzgar por el escaso número de respuestas, es evidente que hasta el momento Brasil no ha desarrollado una maestría en este campo. De manera similar, las dificultades experimentadas por los estudiantes que participaron en este proyecto al tratar de encontrar directores corales que trabajen específicamente con adolescentes, demostraron cuán reducido es el grupo de coros que congregan a este particular grupo etario, tal como lo sospechábamos hasta antes de iniciar esta encuesta.

Analizando estas respuestas, fue posible confirmar algunos aspectos observados en mi propia experiencia como un profesor coral, tales como:

1. La formación de un director coral y la de un educador tienen estrecha relación, ya que la gran mayoría de los directores tienen títulos en educación musical.
2. La referencia principal para directores corales en Río de Janeiro es el Profesor Carlos Alberto Figueiredo.
3. La mayoría de los directores usualmente no son integrantes de asociaciones corales o grupos similares.
4. Un gran número de directores participa en cursos breves y talleres a lo largo del año, lo que señala una necesidad de complementar y actualizar su formación en los planes de estudios escolares regulares.
5. La música coral no siempre es respetada por los pares de los directores. Las respuestas a menudo mencionaban prejuicio, celos, y hasta indiferencia en cuanto a ellos.
6. Los problemas relacionados con disfunciones vocales fueron mencionados por muchos directores. Sin embargo, todos ellos generalmente buscan tratamiento médico frente a esta situación.
7. La edad promedio de los coros juveniles investigados es variada, esto demuestra la dificultad de establecer edad límite entre coros de niños y coros juveniles. Algunas

respuestas también mostraron una confusión entre los conceptos de " niños" y " adolescentes", que a veces parecían aludir a la misma idea, esto llevó a crear la denominación de coros "infantojuveniles", una discusión que excedería el alcance de la investigación.[15]

8. Con excepción de los coros de iglesia, hay una marcada tendencia a la deserción en los coros juveniles, contrastando con los grupos de otras edades.
9. El nivel de asistencia alto de los cantantes en los ensayos denota su satisfacción en realizar esfuerzos y sentirse gratificados al participar en tal actividad.
10. Los directores de coro de escuelas secundarias necesitan planear sus actividades con mucho cuidado, respetando los períodos de exámenes, vacaciones, feriados y todos los demás aspectos del calendario escolar.
11. La Música Popular Brasileña es el repertorio adoptado por la mayoría de los coros entrevistados, en tales casos, los cantantes usualmente proponen las canciones que se interpretarán.
12. Los arreglos de estas canciones son mayormente escritos por los mismos directores, aplicando una habilidad adquirida empíricamente o en cursos breves, lo que demuestra que el repertorio existente no es realmente conveniente para coros juveniles, o que hay una necesidad urgente de innovación en la música que se ofrece regularmente a estos grupos.
13. Los logros y los objetivos de estos coros a menudo aluden a aspectos no musicales, como evangelización, promoción de la institución patrocinadora, así como aspectos sociales y pedagógicos, éste último es el citado con más frecuencia.
14. Establecer una concepción estética no parece ser una cuestión importante para este tipo de grupos. En efecto, la mayor parte de los entrevistados se confundieron con aquella idea. Unos, sin embargo, lo relacionaron con la calidad del sonido del coro. A través de sus respuestas fue posible establecer una dicotomía

claramente marcada entre “el coro tradicional” (que canta el repertorio tradicional Occidental) “y el coro popular” (que canta arreglos de canciones populares).

15. Muchos directores de coro juveniles confirmaron su adhesión a procedimientos de creación colectiva, aunque muy rara vez fueron mencionados por directores de otros coros.
16. Una buena proporción de directores adopta, o al menos considera posible adoptar recursos escénicos en su trabajo.
17. En cuanto a quejas sobre actividades con coros juveniles, las respuestas obtenidas fueron similares entre muchos de los directores: carencia de inversión, falta de disciplina, y asistencia irregular a los ensayos. También puede observarse que muchos directores esperan de sus cantantes un comportamiento similar al que se espera de los adultos, lo que sugiere, una vez más, que su formación también debería considerar cómo tratar con este grupo etario tan particular.
18. La principal satisfacción mencionada por directores corales está relacionada con cuestiones no musicales, como su alegría, energía, voluntad, la vivacidad, y la creatividad dentro de su trabajo, junto a sus nuevos descubrimientos y los conocimientos adquiridos sobre transformaciones inherentes a la edad adolescente.
19. La forma en que un director ve al cantante adolescente también aportó respuestas significativas acerca de los aspectos no musicales de su enseñanza ya mencionados anteriormente. Entre los beneficios enumerados se destacan el desarrollo de habilidades para el trabajo en grupo, autoexpresión mejorada, aumento de la sensibilidad, la capacidad de luchar contra el prejuicio y enfrentar desafíos, así como la posibilidad de llevar una mejor vida en el futuro.

La gran mayoría de coros juveniles brasileños prefiere el repertorio con acompañamiento, principalmente con piano.

Pero el hecho de incluir muy pocas obras a cappella puede interferir en el desarrollo musical general de estos conjuntos, dado que la insistencia en el acompañamiento armónico instrumental puede crear una actitud dependiente en el cantante, disminuyendo su percepción de la afinación, tanto en el plano individual como en relación a los otros cantantes.

La producción en gran escala de arreglos corales de estas canciones, si bien se limitan al reino de la música popular, contribuye a un renacimiento de la actividad coral, atrayendo a adolescentes hacia el canto colectivo, – o, al menos, no repeliéndolos-

Finalmente, la investigación analizó elementos que podrían integrar un programa coral y, al mismo tiempo, despertar el interés del adolescente urbano por el trabajo coral expresivo. Se demostró que el aparato escénico también promueve una relación más profunda entre cantantes y la interpretación del repertorio propuesto, ya sea por el estudio detallado de la poesía en cada obra, o por el entorno escénico que se crea, y hasta por medio de la conciencia física, como un medio para percibir con más acabadamente las propuestas musicales del grupo.



**Patricia Costa** es directora coral, arreglista y directora escénica realizó un pregrado en Educación Musical (1996) y una maestría en Educación Musical en la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro, investigando la manera de dirigir coros de jóvenes. Ha escrito varios artículos sobre el mismo tema. Igualmente la Señora Costa dirige los programas corales de dos colegios: Colegio Cruzeiro y São Vicente de Paulo, un coro que ganó el Primer Premio en el segundo Concurso Nacional de Coros FUNARTE en el año 1999. Patricia es

invitada frecuentemente a dictar clase en el Conservatorio de Música de Brasil y en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal en Paraná. E-mail: pccantocoral@gmail.com

---

[1] Carvalho, Edson. Mirando hacia El Futuro: Perspectivas de la vida Coral en Brasil. *International Choral Bulletin*, vol. 1, 2003.

[2] el canto Orfeónico se originó en Francia, a comienzos del siglo XIX: grandes grupos corales cuyos integrantes pertenecían mayormente a los sectores menos privilegiados de la población. Brasil incorporó esta práctica, aplicándola en las escuelas, este esfuerzo tenía su culminación en grandes festivales donde muchos de estos grupos se reunían para cantar en coros enormes.

[3] Escuelas de formación de maestros

[4] Ver nota al pie nro 2

[5] Una clase de gobernador estatal, nombrado por el gobierno revolucionario.

[6] *Fundação Nacional de Arte*, una institución federal, dedicada a la promoción de los asuntos artísticos y culturales en Brasil.

[7] La Universidad de San Pablo.

[8] MPB significa Música Popular Brasileña, un estilo de canciones populares urbanas de Brasil, a que cuenta con innumerables arreglos para coro.

[9] *Cordel*: un estilo de literatura popular, típica del noreste del país, *Varal*: tendedero de ropa

[10] Morelembaum, Eduardo. *Coral de empresa: um valioso*

*componente para o projeto de qualidade total*. Disertación. Conservatório Brasileiro de Música, 1999; Teixeira, Lúcia. *Coros de empresa como desafio para a formação e a atuação de regentes corais: dois estudos de caso*. Disertación. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005; Rocha, Elen Regina Lara. *Atuação do músico em empresas: mercado, indicativos e processos*. Disertación. Universidade Federal de Goiás, 2007; y Lakschevitz, Eduardo. *A Un canto en común: percibir el coro de la empresa como un mundo artístico*. Thesis. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

[11] Coros que aplican movimientos teatrales durante sus conciertos. No debe confundirse con la idea de un espectáculo coral con coreografía.

[12] LEITE, Marcos, *“Método de Canto Popular Brasileiro*. Ed. Lumiar, Rio de Janeiro, 2001, p.4.

[13] GOULART, Diana. *“Por todo canto”*: coletânea de exercícios de técnica vocal /Diana Goulart , Malu Cooper. Rio de Janeiro, D. Goulart, 2000.

[14] Este artículo es un extracto de mi Disertación Magistral, terminada en Julio de 2009, en la at UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), con datos incorporados de la investigación de la investigación via interne en marcha , en la cual se investigan más profundamente estos tópicos..

[15]Coros que mezclan niños y adolescentes.