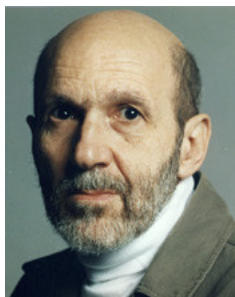


EL CANTO CORAL PARA CORIÚN AHARONIÁN *(Resumen de F. Archila)*



El compositor, investigador, docente y filósofo uruguayo, Coriún Aharonián ha causado mucho revuelo, debido a su particular forma de pensamiento que cuestiona **la aculturación y la imposición cultural** a todo nivel. Sobre la música coral, opina que en muchos países latinoamericanos ha estado ocurriendo un movimiento coral del cual resalta virtudes como la posibilidad de **“hacer música” mediante la propia voz sin el gasto de un instrumento ni la problemática de aprender la técnica de su ejecución**; además, permite **educar musicalmente a los coros como a la sociedad que escucha**; se desarrolla la **capacidad de hacer cosas colectivamente** controlando el yo a favor del nosotros y aprendiendo a actuar en grupo para obtener un resultado común y finalmente porque cultiva la **capacidad de hacer música en grupo, aprendiendo a escucharse unos a otros**.

Pero por otro lado remarca aspectos negativos, como la **posición acentuadamente autoritaria del director** como centralizador de todas las órdenes. Si se quiere educar para la libertad, no es lo más adecuado. El origen europeo del modelo coral, aporta a una **distorsión a las interrelaciones sociales y se actúa como deseducadores respecto al modo de hacer las cosas juntos en otros modos que pueden ser socialmente más sanos**. Por otro lado, las diferentes versiones de coros, (sinfónico, de cámara, madrigalista, verdiano, gregoriano etc.) responden a una **diversidad ajena a nuestro pasado histórico**.

También es discutible **la diferenciación entre coro selectivo y no-selectivo**. En ambos casos se pueden cuestionar los objetivos y criterios que se aplican. Un coro profesional necesita ser selectivo pues su función es cumplir con exigencias superiores, pero éste no se justifica en la educación general en donde el trabajo coral debe enfocarse en la participación indiscriminada y comunitaria. El objetivo en este caso será de educación general, entretenimiento colectivo y placer comunitario. Muy pocos se atreven a armar un coro no-selectivo porque conocen las técnicas apropiadas y temen lidiar con desafinados. La técnica nos enseña que, salvo los casos de sordera fisiológica, no hay personas que no puedan cantar.

Otro fenómeno curioso es que en la mayoría de los casos, **el repertorio de los coros selectivos es de mal gusto y a veces mal cantado debido a la poca formación musical y la falta de criterio estilístico**. Parte del problema es que los directores no asisten a conciertos, no tienen ni escuchan buena música. No existe un proceso formativo que permita conocer lo suficiente para desarrollar un criterio que les permita diferenciar lo bueno de lo mediocre.

Cuando hacemos actividad coral sin cuestionar sus fundamentos, actuamos como **agentes involuntarios en la imposición de modelos culturales europeo-occidentales**. No se trata de negar lo europeo puesto que la conquista es un hecho y en materia cultural no se puede caminar hacia atrás, pero podemos utilizarlo sanamente para que el modelo no se imponga más allá de lo necesario. Debemos ampliar nuestra visión, comenzando por aprender tradiciones nuestras, con el mismo rigor con el que aceptamos la tradición coral europea.

Otro aspecto importante son **los modos de emisión vocal, tema que también se presta a la imposición de modelos extranjeros**. En emisión vocal, hay una gran cantidad de opciones como las escuelas de Estados Unidos o las múltiples escuelas europeas. A menudo, los directores de coros se sienten obligados a seguir éstas, como reglamentos virtuales que se han convertido en mitos y que comunican pautas de “impostación”. R.Shaw decía que él no se metía con la emisión vocal sino que se limitaba a elegir a los cantantes cuya emisión vocal se adecuara a lo que él buscaba para su coro. Shaw creía que en materia de emisión vocal se puede enseñar muy poco y no vale la pena dedicarle tiempo. Solo se pueden enseñar principios de higiene vocal y prevención de defectos o vicios dañinos para las cuerdas vocales pero no se puede fabricar el cantante que se necesita; o tiene la voz adecuada o es caso perdido. Lo más importante suele ser, escuchar modelos y aprender de ellos. Esto se acentúa en la música popular. Los mejores cantantes populares han aprendido sus mecanismos de emisión de otros cantantes. En los coros de aficionados o de enseñanza general, el mejor modo de ejercitar la voz es cantar y resolver los problemas existentes en el proceso. **En ese mismo proceso del cantar descubriríamos infinitas situaciones pragmáticas y nuestro accionar coral sería más inteligente, más sensible, y más respetuoso de la diversidad**.

¿DIJO USTED EDUCACIÓN MUSICAL?

APORTES PARA UNA REFLEXIÓN SOBRE CRITERIOS PEDAGÓGICOS EN EL COMIENZO DEL S.XXI

Coriún Aharonián

Conferencia para el IX Seminario Latinoamericano de Educación Musical del FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical) Santiago de Chile, 6 al 10 de octubre del 2003.

Partiré de algunos de los tantos puntos que pedían un mayor desarrollo en mi texto del II Seminario del FLADEM. Escogeré tres situaciones muy diversificadas, que nos permitan plantear una discusión que se ciña a lo concreto pero que vaya dibujando, en la medida de lo posible, algunos conceptos generales profundos.

Tendremos por un lado el vasto terreno de la actividad coral, entendida como instrumento o como fin en sí mismo. Por otro lado, observaremos el campo de la formación del compositor, tanto del de música culta como del de música popular. Y en tercer término, echaremos una ojeada a las responsabilidades de quienes intervienen de un modo u otro en la conformación de opiniones.

LOS COROS, LO CORAL

En muchos de los países latinoamericanos se ha ido extendiendo en el último medio siglo el surgimiento de coros, en algo que ha dado en llamarse el movimiento coral. En principio, se trata de un hecho positivo, acerca del cual pueden enumerarse distintas virtudes:

1. Permite extender la situación del “hacer música”, mediante la propia voz de los participantes, sin exigir ni el gasto de comprar un instrumento ni la problemática de tener que aprender la técnica de su ejecución.
2. Permite multiplicar las instancias de educar musicalmente, tanto a los participantes de los coros como a la sociedad que escucha las actuaciones de los mismos.
3. Ayuda a desarrollar las capacidades de hacer cosas colectivamente, controlando el yo a favor del nosotros, aprendiendo a actuar en un grupo homogéneo para obtener un resultado común, despertando el sentido de responsabilidad de cada uno respecto a ese resultado común, disfrutando de ese accionar macizo o de su entretejido.
4. Ayuda a cultivar las capacidades para hacer música juntos, aprendiendo a escuchar al otro y a los otros, aprendiendo a escucharse a sí mismo en relación con los demás, aprendiendo a afinar en tanto habilidad relacionada con puntos de referencia externos, aprendiendo a cantar lo mismo que los demás, aprendiendo a cantar algo distinto de los demás pero interdependiente de lo que los demás hacen.

Hay un aspecto altamente negativo, pero se puede neutralizar poco a poco, si es que se tiene conciencia de él y se desea comunicar una postura ideológica diferente. Se trata de la situación acentuadamente autoritaria que se da entre los integrantes del coro y la figura del director - y su papel de centralizador de todas las órdenes -. Si se quiere educar para la libertad, evidentemente la potenciación del papel del director no es lo más adecuado. Pero en la puesta en funcionamiento de un coro no se puede prescindir de este principio de extrema autoridad, sino que se debe partir de él inevitablemente. Es desde tal papel, y a través de un largo trabajo

de deconstrucción, que se puede llegar a un modelo de coro que no responda necesariamente a ese principio heredado de la tradición europea occidental. En una sociedad occidentalizada, el autoritarismo está impregnado hasta lo más profundo, y no sólo en épocas de dictaduras explícitas.

Es que el propio concepto de coro - **ese** concepto de coro - es en sí europeo. Europeo occidental. Y allí tenemos otro aspecto problemático. Si estamos estableciendo un coro en un contexto sociocultural en el que la europeización es muy fuerte, su modo de funcionamiento no estará alterando en principio los mecanismos socioculturales vigentes. Pero si nuestro contexto no es tan europeizado, estaremos aportando a la comunidad una distorsión innecesaria de sus sobreentendidos de interrelación social, y estaremos actuando como des-educadores respecto a un modo de hacer juntos que puede ser socialmente más sano que éste de Europa, intrínsecamente autoritario.

Aparece aquí otro aspecto a observar: un coro - en esa acepción eurocéntrica - puede ser varias cosas. Un quinteto o sexteto madrigalista no es lo mismo que un coro verdiano; un coro de motete bachiano no es lo mismo que un grupo de *glee-club*; un coro obrero germano no es lo mismo que un coro de canto gregoriano. Éste es uno de los aspectos de esa diversidad. Sin embargo, para el análisis de la funcionalidad en el proceso educativo en nuestros países, hay otra diversidad anterior a tener en cuenta. La actividad coral, como punto de discusión, puede ser analizada en nuestras realidades en dos grandes grupos: el del coro selectivo, y el del coro no-selectivo. En ambos casos podemos preguntarnos cuál es el objetivo, para cuestionarnos a continuación los criterios utilizados. Veamos:

1. Un coro destinado a cantar en forma profesional un repertorio relacionado con la música culta del pasado europeo de los siglos XVI al XX necesita ser selectivo. Su función es la de instrumento - un instrumento vocal, valga la aparente contradicción -, y debe ser desarrollado para cumplir con las exigencias determinadas por ese repertorio y sus criterios generadores.
2. Un coro no-selectivo dificultará enormemente la obtención de determinado nivel de rendimiento, pero ofrecerá, a cambio, la posibilidad de participación a la comunidad toda. Todos quienes lo deseen podrán usarlo para canalizar sus ganas de hacer música juntos, un ratito, todas las semanas. Es decir, el objetivo en este caso será uno de educación general y también de entretenimiento colectivo, de placer por un accionar comunitario que la sociedad occidentalizada no prevé en sus instancias de funcionamiento comunes.

Aquí se sitúa uno de los malos entendidos más habituales en la utilización del recurso coral en las estructuras educacionales. El coro selectivo no se justifica en la estructura de la educación general. Sin embargo, la mayor parte de los actuales directores corales en la enseñanza media del Uruguay construye su coro mediante un proceso de selección de integrantes. Es como si el profesor de aula de idioma inglés lo enseñara solamente a quienes hablan el inglés previamente. Es decir: se está mintiendo la función pedagógica a favor de un mayor lucimiento del director de coros. Pero resulta que la labor docente no es el lugar para que la platea aplauda sino el lugar desde donde se plantan semillas. Un director de coros que quiere mostrar sus habilidades para que un acorde perfecto mayor suene maravillosamente ajustado debería arriesgar lo correspondiente, y formar un coro profesional que asuma realmente la

responsabilidad social de serlo. Usar para lucirse el sueldo que se le paga para educar no es una opción demasiado elogiabile.

Un trabajo coral en una institución de enseñanza primaria o secundaria debería ser enfocado a la participación del total de los alumnos, como vehículo de las virtudes enumeradas al comienzo. En el Uruguay, en la segunda mitad del siglo XX, se impuso en la enseñanza primaria el modelo de trabajo de un pequeño grupo seleccionado, llamado "voz A", y los demás, llamados "voz B". Los niños condenados a ser "voz B" quedan convencidos de que no tienen musicalidad. Curiosamente, la casi totalidad de los buenos cantantes populares del país fueron "voz B" en su infancia. Las autoridades de la enseñanza no extraen ninguna conclusión de este tipo de comprobaciones. Tampoco se dan cuenta de que este criterio contradice las bases mismas del sistema educativo uruguayo implantado a fines del siglo XIX. ¿Cómo se puede resolver esto? Pues trabajando grupo por grupo, como en las materias "normales", y en situación de comodidad, como para aritmética o gramática. Para cantar, los niños uruguayos deben sufrir un plantón. Para aprender geografía, tienen asiento y mesa. A menudo, el canto se practica en espacios abiertos y fríos, mientras que las demás materias se imparten en salas cerradas, de temperatura un poco menos cruel. **Es decir, la música va cargada de sufrimiento.** En la enseñanza secundaria, en el mismo Uruguay, se dispone de un director de coros en cada liceo. Pero no se prevé que ese director de coros pueda trabajar con el total del alumnado ni siquiera una vez (ni en condiciones de comodidad ni en condiciones de sufrimiento), a pesar de que puedan existir circunstancias que lo justifiquen. Muy pocos directores arriesgan armar un coro no-selectivo, para que, si no pueden participar todos, al menos puedan participar quienes deseen hacerlo, aunque no logren entonar al principio ni una sola nota.

Hay pues un problema en la propia instrumentación de la actividad, pero hay también un problema en la no capacitación previa de esos directores de coros para un trabajo con el total de los niños o de los adolescentes. El vicio se difunde a otros niveles, puesto que, al menos desde la larga dictadura uruguaya, los coros de adultos que se forman en lugares de trabajo o de recreación se trampean también mediante una selección previa, franca o disimulada. Son los mismos directores de coros, que no han aprendido la técnica de coro de masas, y temen lidiar con "desafinados".

La misma Europa occidental que nos ha enviado el modelo coral, ha inventado entretanto una técnica de coro de masas, que tiene su punto culminante en la primera mitad del siglo XX con los coros obreros de la etapa socialdemócrata, y en ese movimiento encontramos como directores a varios de los más renovadores entre los compositores de música culta - y de los aparentemente más elitistas, valga la consideración -, como Anton Webern o Edgar Varèse. La técnica de coro de masas nos enseña que - salvo los casos de sordera fisiológica - no hay personas que no puedan cantar. Principio sumamente interesante para una labor educativa en profundidad en América Latina. El Uruguay recibe esta técnica de la mano de Kurt Pahlen, un exiliado austríaco del nazismo, quien es apoyado en la década del 1950 por un político de muy buen nivel intelectual llamado Justino Zavala Muniz. Su primer coro es organizado con obreros y empleados de una gran empresa textil (Alpargatas). La elite local reacciona airada y rechaza la experiencia que Zavala Muniz instala en la Municipalidad de Montevideo. Luego, esa misma elite trata de olvidar lo que existió, y prefiere enterrar la iniciativa.

Entretanto, podemos observar un fenómeno curioso. Todo haría suponer que un director que forma un coro selectivo va a hacer con ese coro un repertorio de gran refinamiento. Pero no es así. En la mayoría de los casos, el repertorio es de mal gusto, y a veces el coro canta feo ¹. Y esto ocurre, porque la gran mayoría de los directores de coros del Uruguay tienen muy poca formación musical, y muy poca conciencia de sus posibilidades de mejorarla y de cultivar su gusto. Los coros hacen un repertorio a menudo malo, y en un alto porcentaje de casos, ni siquiera se acierta el criterio estilístico. Y no se trata de que ese repertorio sea de música culta o de música popular, pues la inexistencia de criterios de calidad aparece en las incursiones que se hacen en ambos ámbitos. Cuando se hace música culta, se la hace en general sin un conocimiento real de ese campo creativo, y cualquier cosa aparece al lado de cualquier cosa. Cuando se hace música popular, se eligen a menudo obras de baja calidad, por simple desconocimiento de las maravillas que se producen alrededor. Y, encima, se le descerraja a la pieza original un arreglo de pésimo gusto, que traiciona el espíritu de la pieza, si ésta es buena, o que acentúa sus debilidades, en caso de que sea francamente mala. Esta situación ha invadido al movimiento coral en varios países de América del Sur, como Brasil y sobre todo Argentina. A tal punto de aturdimiento, que se llega, como en algún buen director del Uruguay, a extender el vicio del mal arreglo a la música culta - que está escrita en todas sus notas -, enmendándole la plana a un excelente compositor (Eduardo Fabini) y destrozando innecesariamente su pieza.

Es que, si en la formación de los directores de coros se ha descuidado el suministrarles instrumentos para armar coros de masas, también se ha descuidado el despertarles el diálogo con la mejor música que el medio y el momento histórico pueda suministrar. En su gran mayoría, el director de coros, como el profesor de música de la enseñanza media, no asiste a conciertos - ni de música culta ni de música popular -, no tiene discos en su casa de buena música - culta o popular -, ni escucha música en la radio. No se somete a un proceso permanente de información y de formación (que es el sedimento que deja la información), y no llega entonces a conocer suficientemente lo que existe, a fin de establecer criterios propios y poder diferenciar lo bueno de lo mediocre. Si no hay diálogo con la música, así en términos generales amplios, sólo un milagro puede conseguir la educación del gusto del que tiene la responsabilidad de ser educador él mismo. Obsérvese que no hablo del gusto como un valor absoluto o universal, sino como reflejo de la consustanciación con cada sistema cultural.

Dijimos que lo coral, tal como es entendido bajo ese rótulo, responde a un concepto que es europeo. En otras sociedades, el hacer música juntos se da de muchas otras formas, y no necesita de directores que impongan su autoridad. Eso ocurre no sólo en pueblos extraeuropeos o mestizados, sino en la propia Europa. La tradición del cante alentejano, en Portugal [**ejemplo 1**], o las varias tradiciones mediterráneas, muestran las posibilidades de otros caminos. En lo vocal como en lo instrumental. Y más aún cuando nos alejamos de la Europa occidental, ya sea por los Balcanes o por el Cáucaso [**ejemplos 2, 3 y 4**].

Cuando en América Latina hacemos actividad coral sin cuestionar sus fundamentos, estamos actuando como agentes involuntarios en la continuación de la imposición de los modelos

¹ En el Uruguay, por ejemplo, un coro invitado para abrir la ceremonia inaugural del Día del Patrimonio 2003 en la Casa de Gobierno, resultó un compendio de todas las groserías que se pueden perpetrar en quince minutos. Las autoridades aplaudieron.

culturales europeo-occidentales que se iniciara con la conquista, hace cinco sangrientos siglos. No se trata de negar lo europeo, puesto que la conquista existe y es un hecho, y en materia cultural no se puede caminar hacia atrás, aunque el hoy se deteste. Podemos manejarnos con eso europeo, y utilizarlo lo más sanamente posible, tratando de que los aspectos innecesarios del modelo no se impongan más allá de lo necesario - valga el aparente juego de palabras -. Pero, además, podemos ampliar nuestra visión del mundo, y específicamente del mundo de las expresiones cantadas, comenzando por aprender respetuosamente otras tradiciones, quizás más nuestras, con el mismo rigor con que aceptamos que la academia nos enseñe la tradición coral europea.

Un aspecto es el de las formas de organización del grupo que canta. Los modelos pueden ser bastante más sanos que los recibidos de Europa occidental, en función de la búsqueda de una “educación como práctica de la libertad”. Y quizás estén más cerca de la sensibilidad de los integrantes potenciales de nuestros coros que aquellos otros.

Otro aspecto es el de los modos de emisión vocal. He aquí otro mecanismo por el que nuestra labor coral pasa a estar al servicio de la continuación de la imposición de los modelos europeos. En el caso de la emisión vocal, se da, curiosamente, una multiplicidad de opciones, aun en el eurocentrismo. Podremos tener una emisión operática a la italiana, con vibrato y con bastante grito, emisión que no responde a ningún modelo de buen gusto en las tradiciones de otros lados del mundo. Pero podremos tener, contradictoriamente, una emisión madrigalesca, también a la italiana, sin vibrato y sin grito, emisión que estará probablemente más cerca de muchas emisiones del mestizaje americano, como la del cantor rioplatense de estilos, esa escuela refinadísima de la que fueron representantes Gardel, Razzano y Corsini [ejemplo 5].

A menudo, los directores de coros de nuestros países se sienten obligados - en general por un reglamento virtual que nadie impone pero que se ha convertido en mito - a “educar” la voz de sus coreutas, a “enseñar” cómo se debe emitir bien, a comunicar pautas de “impostación”. No es lo que necesariamente hacen los buenos directores de coros de los países del norte. Explicaba hace cuatro décadas Robert Shaw que él no se inmiscuía en la emisión vocal, y que, en su caso, se limitaba a elegir a los cantantes cuya emisión se adecuara a lo que él buscaba en su coro. Explicaba además que la única institución estadounidense de la década del 1960 que imponía técnicas de emisión (el Choral College), lo que más cosechaba eran personas con nódulos en las cuerdas vocales. Es que lo que se puede enseñar en materia de emisión de voz es muy poco, y no parece ser sensato perder tiempo en ello en el trabajo coral en instituciones de enseñanza general o en centros de trabajo o en organismos varios. Un cantante profesional debe aprender principios de higiene vocal y de prevención de defectos de emisión, para no dañar sus cuerdas vocales con un mal uso en un trabajo cotidiano intenso. Pero ese cantante, en la tradición europea, no se puede fabricar. O tiene la voz adecuada previamente, o es caso perdido. Los buenos cantantes de música culta son personas que tienen determinadas cualidades en su emisión natural, que se adecuan más a los modelos europeos. Lo que sus docentes les comunican, en caso de que tales docentes existan, son principios pragmáticos, puesto que, al día de hoy, en los comienzos del siglo XXI, lo que la ciencia sabe acerca del funcionamiento del pequeño y maravilloso músculo conocido como cuerdas vocales, es muy poco. Lo más importante suele ser escuchar bien los modelos y aprender de ellos. Esto se acentúa en la música popular. Los mejores cantantes populares han aprendido sus mecanismos

de emisión de otros cantantes que estaban antes que ellos. Nelly Pacheco, una cantante uruguaya que fue muy buena docente de canto, aconsejaba a sus alumnos escuchar a Victoria de los Ángeles, a Ornella Vanoni y a Carlos Gardel.

En los coros de aficionados o en los de la enseñanza general, el mejor modo de hacer ejercicios vocales es cantando y resolviendo sobre ese cantar los problemas existentes. El relajamiento y la buena respiración deben ser parte del cantar, y no disciplinas separadas en las que se pierde tiempo que podría dedicarse a cantar ².

En las tradiciones criollas, podremos descubrir infinitas situaciones, y descubriéndolas, sólo por haberlas descubierto, nuestro accionar coral será más inteligente, más sensible, y más respetuoso de la diversidad, esa palabra tan mentada y tan poco comprendida. Si accedemos a este nivel, quizás podamos entender que los conjuntos que hacen y graban música colonial americana con técnica europea están mintiendo, porque quienes cantaban esas músicas en la colonia no tenían emisión europea y quienes tocaban esas músicas también eran indios o negros o mezclas de indios con blancos, de indios con negros, de negros con blancos, de negros con chinos y con blancos, y varios etcéteras. Si accedemos a este nivel, quizás podamos disfrutar de un cantar gritado que no es operístico, y de un cantar no gritado que no es madrigalesco. Escuchemos algunos ejemplos [**ejemplos 6 a 16**].

Claro que si sustituimos un criterio de coro europeo por otro, podemos también cometer un error. Aquí aparece la necesidad de desarrollar la capacidad de pesar pros y contras de cada director. Una forma esencial de asumir la responsabilidad, es decir de ejercicio de la libertad, sin esperar a recibir las órdenes de algún jerarca que las dé desde su cargo de poder, sólo por el hecho de detentarlo. ¿Es socialmente o socio-culturalmente bueno sustituir un criterio de coro europeo por uno de murga montevideana? ¿Es necesario sustituir uno por el otro?, es decir, ¿es necesario matar uno para darle vida al otro? ¿No es posible compatibilizar una cosa con la otra, tratando de no distorsionar ni una ni la otra? ¿Cómo? Pues no será fácil, claro, porque, por ejemplo, un cantante con la emisión normal de la música popular, próxima a la de la palabra hablada, puede dañar seriamente su aparato fonador si intenta copiar en pocas semanas la emisión murguística tradicional, que responde a una emisión nasal gritada de origen misterioso, emparentada probablemente, en su mestizamiento, con la mediterránea arabizada del sur de Italia. Por otro lado, el conocimiento serio de lo murguístico permitirá determinar cuáles de sus características interesaría transmitir como valores, recordando que la institución de enseñanza general es un lugar de sacralización de valores.

Otro aspecto de la posibilidad de ampliar nuestra visión del mundo es el de la sensibilidad para lo rítmico. El mestizaje de las Américas ha dado como resultado una percepción agudizada en ese plano, pero el trabajo coral, importado sin discutirlo de la Europa occidental, conlleva habitualmente una cuadradez asombrosa, más propia de la visión europea-occidental de lo rítmico. La música popular uruguaya de las últimas cuatro décadas ha tenido un notable nivel de calidad, pero cuando se incluye en el repertorio coral algo de lo mucho bueno que han dado sus varios compositores, se lo hace “arreglándolo”, es decir des-arreglándolo. Un director de

² Escribe Daniel Barenboim: “Para mí, aprender a tocar el piano fue tan natural como aprender a caminar. Mi padre estaba obsesionado con que todo fuese natural. Me educó partiendo del principio fundamental de que no hay diferencia entre los problemas musicales y los técnicos [...]. Nunca me hizo practicar escalas ni arpeggios. Lo que hacía falta para desarrollar mi capacidad como pianista sólo se conseguía tocando las propias piezas. [...] Hay suficientes escalas en los conciertos de Mozart.” (Mi vida en la música. El Ateneo, Buenos Aires, 2003.)

talento hace “Una canción a Montevideo” de Mauricio Ubal, que está llena de fascinantes frases acéfalas, limándole sus riquezas, y llega hasta a eliminar dos de las tres voces del contrapunto en que esa canción termina en su versión original, grabada por Ubal [**ejemplo 17**]. El arreglo del propio Ubal resulta difícil para la dinámica blanda de los directores de coros, y es de hecho evitado por ellos. Leo Masliah hace un interesante arreglo de su “Imaginate m’hijo”, no europeizante, y un solo coro uruguayo se anima a cantarlo. Y es tanta la falta de familiaridad de esos coreutas con lo que ocurre en la mejor música popular del país, que el poner en funcionamiento la canción les exige varios meses de trabajo, mientras que un coral de Bach es aprendido en un par de ensayos. Un director de coros con inquietudes diferentes, Jorge Damseaux, arma y edita un libro con varias canciones populares uruguayas de buena calidad arregladas para coro por el propio compositor o por otro músico que lo hace con respeto al lenguaje del original ³, pero casi ningún coro incorpora esas canciones a su repertorio.

³ La única excepción es precisamente “Una canción a Montevideo” de Ubal, que - inexplicablemente - aparece en un arreglo modificado, y con un innecesario acompañamiento de piano.