



ICB

International Choral Bulletin

Textos españoles

1

Columna del Presidente (p 5)

15 de Agosto de 2013

Queridos amigos:

Bienvenidos a la primera *Columna Trimestral del Presidente*. La Junta de Directores y yo hemos decidido usar esto como un medio para proporcionar a nuestros miembros información sobre la FIMC y lo que se vislumbra en el horizonte, que, puedo decirles, es muy prometedor.

Quisiera inaugurar esta columna intentando **solucionar un problema**. Muchas veces, se me ha acercado gente y me ha dicho "si hay algo que pueda hacer por la FIMC, házmelo saber", o bien "quiero ayudar; ¿cómo puedo hacerlo?", o incluso "se me da bien (rellenen el espacio en blanco), y quisiera usar mis conocimientos para ayudar a avanzar a la FIMC". Así empecé yo en su día en la FIMC, ayudando al entonces Secretario General de la Federación, Walter S. Collins. Resultó ser un buen partido en muchos sentidos y eso me permitió "**llevar a cabo mi sueño**".

Captación y repositorio de voluntarios: Pronto comenzaremos a recopilar información de contacto y destrezas de los posibles colaboradores. Este proceso estará bajo la dirección del Gestor de Proyectos de la FIMC, **Francesco Leonardi**, de Legnano, Italia (leonardifra@yahoo.it). Dicha información constituirá una relación de personas que quieren dedicar su tiempo de manera voluntaria a la FIMC. Si le escriben a él y le dicen qué pueden aportar, en qué área pueden ayudar y cómo puede ponerse en contacto con ustedes, él y el Comité Ejecutivo de la FIMC usarán estos datos para reunir a la gente y "repartir el trabajo".

Dado el presente estado de nuestro mundo (económica, política y culturalmente), la misión de la FIMC está siendo desafiada, ya que aquellos que ahora ayudan a la FIMC están trabajando **al límite** de sus capacidades. Creo que esta captación de voluntarios ayudará a equilibrar la ecuación para que podamos ayudar de manera equitativa a más y más directores, educadores,

investigadores, coros, y organizaciones nuevas o ya establecidas.

En futuras columnas, compartiré con ustedes información sobre los proyectos que se estén llevando a cabo, los que se estén planeando y los que vayan a tener lugar en el futuro. Tengo la esperanza de que a partir de esta publicación ustedes sabrán encontrar la manera de ayudar. Por ejemplo, el *Boletín Coral Internacional* es una publicación muy elegante y profesional, rebotante de información útil, y traducida a cuatro idiomas (francés, alemán, español y chino). Esto no sería posible si no hubiese un equipo de traductores, editores asistentes, maquetadores, y asistentes legales y de impresión. Cada trimestre mi agradecimiento va para el Director de Edición y todo su equipo: ¡ustedes hacen lucir bien a la FIMC!

La vida es mucho más que trabajo, ¿por qué no ayudan a otros mientras hacen algo con lo que disfrutan?

La FIMC se trata de **conectar, ¡involúcrense!**

Con mis mejores deseos,

Dr. Michael J Anderson, Presidente

Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela

Revisado por María Zugazabeitia, España ●

Nacimiento y Evolución del Arte Coral en Rusia Desde la Expansión de la Cristiandad en el Antiguo Estado Ruso a Finales del Siglo X hasta el Colapso del Imperio Ruso a Principios del Siglo XX (p 7)

Claudia Nikol'skaya-Beregovskaya

LA CULTURA CORAL DE LA RUSIA ANTIGUA

La historia no ha dejado, con respecto a la evolución del canto coral ruso, ninguna fuente para el recuento de la cultura musical de los Eslavos hasta el tiempo en que el Cristianismo fue adoptado en Rusia. Sin embargo una canción folklórica, transmitida de generación en generación de forma oral, provee evidencia de que el canto ruso antiguo, como forma de arte, había alcanzado un nivel suficientemente alto.

El canto eslavo era usualmente ejecutado sin instrumentos musicales, aunque a veces era acompañado por instrumentos de viento, como por ejemplo la gaita o una flauta eslava llamada *zhaleyka*; instrumentos de percusión tales como tambores y pandeetas; o instrumentos de cuerda como el *gusli* y el *toot* (un tipo de trompeta).

El arte musical estaba basado en la “antigüedad pagana” y sus ceremonias, y tuvo lugar durante el largo período que siguió a la adopción del Cristianismo, el cual ocupó una posición prominente en la vida de la Rusia antigua, desde el palacio del príncipe hasta las chozas rurales.

En el año 988, luego de la cristianización de Kievan Rus, la Iglesia Rusa adoptó el credo Bizantino Griego en la forma en que había sido preservado por los mismos griegos. Así que, ¿qué obtuvo la recientemente cristianizada Rusia en el campo del canto eclesiástico?

Lo primero que obtuvo fue un corpus disponible de un material textual ya fijado traducido a lenguajes eslavos, para el ciclo anual de servicios eclesiásticos – una tarea llevada a cabo desde finales del siglo X por los Eslavos de los Balcanes. En segundo lugar, habían cantos listos y disponibles en los Ocho Modos (estructuras de entonación conocidas como *blasy*) del Este ortodoxo, escritos en la notación *Stolp* (cuadrada) propia de los libros de música litúrgica, y también tipos y estilos de cantos eclesiásticos solistas y corales que venían del Este. Aquí necesitamos también poner de lado las tendencias musicales/vocales de Occidente y considerar la naturaleza melódica estrictamente vocal de canto, junto con el punto de vista patrístico en relación con las tareas del canto eclesiástico.

Adicionalmente, las canciones en notación *Stolp* (a saber, *Znamena* – que significa “signos”, o *Kryuki* – que significa “ganchos”) provenientes de la iglesia griega, vinieron a Rusia y fueron luego trabajadas como canciones rusas. Los signos – *Kryuki* or *Znamena* – no indicaban la afinación o duración requeridas en una nota, sino que simplemente denotaban las subidas o bajadas de una voz, el énfasis de palabras o frases distintivas, y los patrones de vocalización de un texto litúrgico.

En el proceso de desarrollo del arte del canto, el pueblo ruso formó un estilo distintivo de canto, que definió los aspectos básicos de las escuelas nacionales vocales y corales. El canto se caracterizaba, sobre todo, por una actitud respetuosa hacia las palabras. Es muy bien sabido que los aspectos discursivo y musical fluyen juntos en las canciones folklóricas rusas. La gente no reconoce las canciones sin palabras, y las líneas melódicas pueden ser repetidas tantas veces como lo requiera una canción.

Las melodías de los cantos de iglesia y aquellas de canciones folklóricas, sirvieron como una interpretación musical del texto.

A un cantante le era requerido saber cientos de frases melódicas específicas llamadas *popevky*, las cuales expresaban simbólicamente una imagen particular del texto litúrgico. Sin embargo, las convenciones de marcas de ganchos también permitían ciertas excepciones a las melodías y la responsabilidad de modificaciones creativas. Los registros griegos sirvieron como una especie de lienzo sobre el cual los cantantes rusos podían “bordar” un patrón melódico ajustado a su gusto artístico, y si comparamos los cantos bizantinos con los rusos, una cierta independencia puede ser detectada en estos últimos.

El desarrollo de las relaciones feudales llevó a la desintegración de Kievan Rus, y así se formaron grandes y pequeños principados en su territorio. En la ciudad capital de los principados, cada iglesia catedral tenía su propio coro y su correspondiente escuela de canto. De acuerdo con Nikolai Uspensky, uno de los mejores conocedores de la música rusa de iglesia: “Gracias a que emergiera más y más música coral de los centros culturales de canto coral... fue posible despejar los elementos de la cultura bizantina heredados por Kievan Rus y desarrollar características distintivamente rusas. La creación de los característicos Ocho Modos Rusos fue uno de los aspectos importantes de este proceso.” [N. Uspensky, “*El Arte del Canto Ruso Antiguo*”, M., 1971, p. 69]

En la primera mitad del siglo XVI, tuvo lugar la integración de Rusia y la creación del estado monárquico-centralizado, con Moscú como su ciudad capital. La fusión de los principados llevó a la creación de una cultura nacional común en los campos de la literatura, arquitectura y canto, el cual se desarrolló de la mutua y enriquecedora interacción entre las escuelas de canto en Novgorod, Vladimir, y otras ciudades rusas.

En 1551, el poder soberano de la catedral de Moscú exigió al clero crear escuelas públicas basadas en la educación en el hogar, para enseñar lectura, escritura y canto de iglesia. Además, el rey Iván IV (el Terrible) estableció en la residencia Alexander, una especie de escuela secundaria dedicada al arte del canto. Él empezó a invitar a los mejores artistas cantantes, que fundaron la escuela de canto de Moscú. Entre ellos hay algunos nombres famosos: los hermanos Rogov, Theodore el Cristiano, y otros.

En Novgorod a mediados del siglo XVI, había una escuela de canto, de la cual Marcellus A-Beardless (quien, de acuerdo con una leyenda, estableció el libro de salmos o Salterio en la música) fue un prominente representante. Los maestros de Novgorod también llevaron el arte de variar el *popevky* del canto *znamenny* hasta un alto grado de excelencia artística.

EL NACIMIENTO DE LA POLIFONÍA

El investigador del canto antiguo Viktor Belyaev sugiere que el canto polifónico en Rusia podría haber existido antes de los siglos XII y XIII en la forma de heterofonía episódica.

En la segunda mitad del siglo XVI en Novgorod y Pskov, durante los días particularmente solemnes de los servicios de mañana y tarde, era ejecutado el himno de la “Gran Doxología”, una salmodia que incorporaba voces de apoyo. Mientras estuvo en Novgorod y Pskov, Iván el Terrible enfocó la atención en este aspecto de la música y, en la catedral de Moscú en 1551, dio la orden de que el canto polifónico entrase “en Moscú y Moscú en todos”.

Había diversas variedades de polifonía de la antigua iglesia rusa. Las más conocidas son líneas de canto y la muy solemne polifonía *demesvenny*, que contiene episodios de sonidos disonantes intercalados con momentos de armonía y eufonía.

Gracias a la creatividad de los maestros rusos, el canto polifónico *demesvenny* se alzó hasta una significativa altura artística.

PARTES DE LAS CANCIONES

Habiendo existido por un tiempo relativamente corto, sin establecerse a sí mismo con firmeza, el canto lineal de iglesia fue suplantado por canciones corales, que vinieron a Rusia desde Polonia y Ucrania.

Organizaciones fraternas en el sudoeste abrieron escuelas en monasterios ortodoxos, y era obligatoria la enseñanza de canto coral eclesiástico en estos monasterios. Los repertorios corales consistían en melodías monofónicas de Kiev, las cuales tenían arreglos armónicos corales basados en el modelo occidental. Los eslavos rusos del sur se hicieron expertos en esta práctica, y mientras se desplazaban hacia el estado de Moscú, trajeron consigo un nuevo arte de canto coral nunca antes escuchado en Rusia.

Tomando prestado un número de elementos del canto llano, el canto polifónico en Rusia perdió la severidad de su contrapunto armónico (“nota contra nota”). También empezó a asociarse con características nacionales – comenzando con el canto al unísono, seguido por la separación de las voces y la recitación viva de una línea de bajo que da amplitud a la vocalización. Al adoptar la armonía europea occidental como su base, los maestros rusos de la segunda mitad del siglo XVII, mantuvieron elementos de su pensamiento basado en el canto llano y prefirieron los métodos rusos de escritura de polifonía que empleaban la iteración y las voces de apoyo.

El Patriarca Nikon (1605-1681) contribuyó en gran medida a la propagación de las canciones corales. Él amaba la brillantez de los servicios religiosos, impensables para él si no tenían un adecuado acompañamiento musical; por eso introdujo las canciones corales tanto en el coro del Patriarcado de Moscú como en los monasterios.

LA CAPELLA DE LA CORTE DE SAN PETERSBURGO

En Rusia, las instituciones educacionales y los coros más elogiados eran la Capella de la Corte de San Petersburgo y el Coro Sinodal, que era parte de la Escuela Sinodal que enseñaba canto de iglesia en Moscú.

La historia de la aparición de estos coros data del reinado de Ioann III. Durante ese período fue fundada la Catedral Asunción en Moscú (1479), y fue creado allí un coro de cantantes empleados del soberano. En 1589, fue establecido un patriarcado ruso, en el cual fue creado el coro de los trabajadores del soberano. Este coro luego recibió el nombre de Coro Sinodal de Moscú, y el coro de los trabajadores del soberano fue transferido a San Petersburgo por Peter I en 1703 y transformado en la Capella de la Corte. Ambos coros ganaron gran popularidad, especialmente entre los extranjeros, y dejaban atónito al público con la belleza del sonido tanto de sus bajos como de sus tiples. Los coros disfrutaban de muchos privilegios y recibían una asignación del estado.

La ambición de los primeros coros profesionales era participar en los servicios de la Cappella de la Corte y otros entretenimientos para el rey y las festividades en las que el coro presentaba su música “secular”, en su mayoría, canciones rusas folklóricas.

En la década de 1730, la música vocal italiana empezó a invadir Rusia. Los músicos, invitados de Italia, presentaban primero pequeños interludios y, a partir de 1737, óperas, en las que los coros rusos también podían participar. Debido a su gran número de integrantes y buen sonido, estos coros de ópera alcanzaron gran éxito con el público.

La accesibilidad de capacitarse en canto eclesiástico para gente de diferentes clases sociales hizo posible seleccionar cantantes para coros profesionales. No es sorprendente que la Cappella de la Corte tuviese cantantes que eran rica y naturalmente dotados.

El entrenamiento vocal y musical era también tomado muy seriamente por la Cappella. Los cantantes adquirirían tales destrezas vocales, que podían manejar exitosamente partes de solos en las óperas italianas, de ser necesario.

Los maestros italianos no sólo representaban óperas, sino que también enseñaban canto a los cantantes dotados de la Cappella, y F. Araya (1709 – ca. 1770), B. Galuppi (1706-1785), D. Sarti (1729-1802), y V. Manfredini (1737-1799) todos desempeñaron el rol de Kapellmeister.

La Capella de la Corte logró resultados especialmente buenos bajo la dirección del prominente compositor Dmitry Bortniansky (1751-1825). De acuerdo con las memorias de sus contemporáneos, el sonido de la Cappella evocaba al mismo tiempo suavidad y uniformidad con extraordinaria pureza de afinación. Pero el aspecto más notable del sonido del coro era el órgano, que posteriormente se convirtió en el sello distintivo de este grupo.

La Capella de la Corte acumuló fama pan-europea desde el siglo XVIII en adelante. Los extranjeros admitían que nunca habían escuchado nada como eso en lo que se refería a habilidad, riqueza y nivel de maestría fuera de Rusia. Luego de una visita a San Petersburgo en 1847, Héctor Berlioz escribió: “Este es el mejor coro que existe, o quizás que haya existido alguna vez, entre instituciones similares en Europa”.

EL DESARROLLO DEL DESEMPEÑO CORAL EN RUSIA EN EL SIGLO XIX

Desde el final del siglo XVIII en Rusia, las crecientes tendencias educacionales llevaron a una gran lucha contra la dominación extranjera. En el campo del desempeño coral, tales tendencias eran manifestadas como un intento de restaurar la tradición nacional coral, y como reflejo de este intento, coros privados, de estudiantes, aficionados, campesinos e incluso de trabajadores, comenzaron a expandirse a través del país a mediados del siglo XIX.

Desde finales del siglo XIX en adelante, existieron coros famosos apoyados por nobles patrocinadores, por ejemplo el coro del Conde Sheremetev, liderado por los prominentes directores corales Stepan Degtyarev (1766-1813) y Gabriel Lomakin (1811-1885), y la Cappella del Príncipe Golitsyn.

La victoria en la guerra de 1812 del Imperio Ruso sobre Napoleón llevó a revivir la nación y a establecer una escuela nacional de composición que contribuyera activamente al desarrollo del canto coral.

El fundador de la música clásica rusa Mikhail Glinka (1804-1857) se apoyaba en el arte folklórico y en los cantos de iglesia para producir sus obras. Además, Glinka estaba convencido de que la armonización de los cantos de iglesia rusos y las composiciones originales para la iglesia, no debían basarse en reglas de contrapunto occidentales sino en los antiguos modos de iglesia, y una posición estética similar era compartida por muchos otros compositores rusos del siglo XIX como Mussorgsky, Tchaikovsky y Rachmaninoff.

La experiencia de canto en escuelas corales rusas contaba como prerrequisito para el desarrollo del pensamiento teórico en el campo del entrenamiento vocal. Este hecho se evidencia, en particular, durante treinta o cuarenta años del siglo XIX, por el surgimiento de los “Ejercicios” de Glinka y “La Escuela Completa de Canto” de Varlamov, en los cuales los autores desarrollaron un tipo de entrenamiento vocal basado en distintivas melodías de canciones folklóricas rusas.

En 1862, el director del coro del Conde Sheremetev, Gabriel Lomakin, junto con el compositor Mily Balakirev (1837-1910), abrieron la Escuela Gratuita de Música Coral en San Petersburgo

para personas que quisieran prepararse como profesores de canto. La segunda mitad del siglo XIX estuvo marcada por un deseo común entre los intelectuales rusos de dedicar sus conocimientos, en todos los campos de la ciencia y el arte, a la noble causa de educar al pueblo. La Escuela Gratuita de Música Coral, junto con clases gratuitas de canto coral impartidas en Moscú y San Petersburgo, atrajo a variados segmentos de la población a tener contacto con representantes del canto coral académico. Para el final del siglo XIX, coros de muy alto nivel aparecieron entre agrupaciones aficionadas, incluyendo el Coro Arkhangelsky, el Coro Prechistensky de trabajadores en Moscú, el Coro Rukavishnikov en Nizhny Novgorod, el Coro Kastorsky en Penza, coros de departamentos militares, cantantes trabajadores del puerto en Arkhangelsk y muchos otros.

En este tiempo también se estaban desarrollando activamente las tendencias en el arte del canto folklórico. Un rol importante en la historia del desarrollo de coros rusos folklóricos fue jugado por un magnífico coro de campesinos bajo la guía de Ivan Molchanov (1808-1881). Siendo un maestro talentoso, Molchanov incorporó niños cantantes al coro y también les enseñó teoría y notación musical. A nivel doméstico, fue conformado el “Coro Universitario”, fomentando virtualmente una galaxia de cantantes folklóricos rusos y maestros corales. Otros coros prominentes del siglo XIX son los de Dmitry Agrenev-Slaviansky (1836-1908), Peter Yarkov (1875-1945), y Mitrofan Pyatnitsky (1864-1927).

LA ESCUELA SINODAL DE MÚSICA ECLESIAÍSTICA DE MOSCÚ

La Escuela Sinodal de Música Eclesiástica de Moscú y su coro Sinodal se convirtieron en el mayor centro de investigación en música eclesiástica y de entrenamiento de profesores de canto y cantantes altamente calificados. Sus organizadores, de renombrados centros espirituales y culturales, eran prominentes figuras de la cultura rusa, tales como Stepan Smolensky (1848-1909), Vasily Orlov (1856-1907), y Alexander Kastalskiy (1856-1926), quienes reformaron la educación en la iglesia y crearon una forma nueva y totalmente única de organización vocal con el coro Sinodal.

Vasily Orlov asumió la tarea de llamar la atención del público hacia la experiencia de revivir la antigua música coral rusa con nuevas herramientas y técnicas de composición, y las mejores fuerzas musicales en Rusia se comprometieron con este propósito, incluyendo a Peter Turchaninov, Piotr Tchaikovsky, Victor Kalinnikov, Alexander Gretchaninov, Sergei Rachmaninoff, entre otros. Por un largo tiempo, la polifonía en los cantos rusos de iglesia había sido policoral, con doble e incluso triple división de voces, a veces tantas como veinticuatro o más. Tratando este tema en una carta, Stepan Smolensky escribió a su amigo Nicholas Findeyzen: “¿Puedes creer que he encontrado una liturgia de nada menos que doce coros (48 voces) y dos conciertos de Yaroslavl, del siglo XVII o principios del XVIII? ¿Qué clase de rusos era esta gente?”.

Estos esfuerzos de canto policoral pueden ser atribuidos a la necesidad de belleza estética en el timbre del sonido coral. Las composiciones policorales se distinguen por texturas de varias capas, y de esta manera permiten que surjan diferentes ritmos en cada parte vocal y la interacción entre el color y el timbre.

Observando las habilidades artísticas de los coristas de iglesia, Smolensky y Orlov vieron su transformación en perspectiva desde un coro hasta una especie de “orquesta coral”. Para conseguir diversidad en los colores tímbricos, Orlov partió de la construcción usual del coro, y lo dividió en secciones “pesadas” y “ligeras”, y cada una de estas secciones las dividió en los así llamados “atriles” (como en una orquesta). Cada atril unía de cuatro a cinco cantantes con voces de tonos similares, y así

permitía al director utilizar el color adecuado para una sección de música en particular y enriquecer la paleta de sonidos del coro como conjunto. Logrando una diversidad de tonos de colores, Orlov creó increíbles efectos de sonido que asombraron a sus audiencias.

Luego de la muerte de Orlov, Nikolai Danilin (1878-1945), seguidor de Orlov, llegó al puesto de jefe regente, por lo cual el Coro Sinodal sobrepasó su propia gloria. Bajo la dirección de Danilin, el Coro Sinodal estrenó la Vigilia de Toda la Noche de Sergei Rachmaninoff. Durante una de las giras del coro por Europa, la prensa alemana escribió: “El carácter de este maravilloso canto oriental es auténticamente ruso – una gran mezcla de antiguos elementos semi-barbáricos con una cultura madura... El magnífico material vocal por sí solo no hubiese podido producir estos efectos únicos en su tipo de no haber sido por las tradiciones de hace algunos siglos, el sistema perfecto de entrenamiento de la Escuela Sinodal, y un líder como Nikolai Danilin”. [*Memory of NM Danilin Letters. Memories. Documents. Moscú, 1987. S. 40-43*]

DE 1917 EN ADELANTE...

Luego de la revolución de 1917, Rusia se convirtió en un nuevo estado cuya realidad cambió la vida espiritual de los rusos en muchas formas.

El arte coral, como una de las artes más extendidas, fue particularmente sensible a las demandas del tiempo. Los compositores de esos años - Alexander Davydenko, Reinhold Glière, Isaac Dunaevskii y otros – empezaron a prestar mucha atención a la canción de masa, con su sujeto de mayor pensamiento cívico.

Muchos de los coros que existieron en la antigua Rusia se disolvieron. El Coro Sinodal también dejó de existir. Había una necesidad de coros que pudiesen presentar su repertorio al mismo alto nivel profesional pero con diferentes sujetos. En 1936, por ejemplo, fue organizado el Coro del Estado de la URSS, dirigido en 1937 por Nikolai Danilin. Rememorando a este prominente director coral ruso, uno de sus discípulos, Moses Nahimovskiy, el maestro de las presentaciones corales de aficionados, escribió: “Yo no sé cómo Nikolai Danilin manejó la Revolución de Octubre, pero él, como el cielo de Castal, no se imaginaba a sí mismo fuera de Rusia y del arte coral ruso y no podía mantenerse lejos, a pesar de que mucho de lo que estaba pasando no coincidía con su punto de vista...” [*Memory NM Danilin Letters. Memories. Documents. Moscow, 1987. S. 174*]

Nikol'skaya-Beregovskaya Claudia Philippovna (1922-2011) fue directora coral, educadora en música, investigadora del arte coral ruso, y profesora. Estudió con Nikolai Mikhailovich Danilin, el extraordinario director coral ruso, cantante del Coro Sinodal de Moscú, y cabecilla del Coro del Estado de la URSS. Es autora de conocidos ensayos científicos y libros de texto de la historia y teoría del desempeño vocal y coral.



Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Desempeño Coral Profesional y Aficionado en la Unión Soviética (1922-1991)

(p 12)

Boris Tarakanov, director y escritor

Anton Fedorov, compositor, director y escritor

EL CORO COMO SÍMBOLO DE UN ESTADO FUERTE

El liderazgo soviético era muy consciente de que un país fuerte es un país cantante. Baste decir que en los años de la Gran Guerra Patriótica (el frente oriental de la II Guerra Mundial) el gobierno se concentró no sólo en el fortalecimiento militar, sino también en el desarrollo de la actividad coral profesional. En 1942, poco después de que los alemanes fuesen obligados a retroceder y salir de Moscú con enorme dificultad, se tomaron decisiones a nivel de estado para la reorganización de varios grupos corales - la creación del Coro Académico Estatal de la Canción Rusa, el Coro Republicano Ruso Cappella, y el Coro Folklórico del Estado Ruso. Los alemanes bombardearon Stalingrado y Leningrado, mientras el Coro Ruso Folklórico de Ural, el Coro Folklórico Ruso de Siberia y otras agrupaciones similares emergían. En 1943, en la devastada Stalingrado, no fue una compañía de acero o un complejo habitacional lo primero en ser restaurado ... ¡Se fundó un coro a cappella!

Muchas de las autoridades soviéticas sintieron una gran necesidad de crear el 'coro perfecto' - que sería un punto de referencia para los grupos profesionales y aficionados del país. La decisión, bastante particular, no fue elegir un coro ya existente de una gran organización, sino optar por el ensamble vocal de la All-Union Radio. La tarea del grupo era, antes que nada, hacer propaganda de la música soviética, activamente producida durante esos años en una variedad de géneros - desde cantatas y oratorios hasta canciones y miniaturas corales. Sin embargo, un lugar significativo en el repertorio del coro estaba destinado a los clásicos corales rusos y extranjeros, los cuales daban al repertorio una dimensión extra y hacían de éste un grupo casi universal.

EL CORO ACADÉMICO SVESHNIKOV DEL ESTADO RUSO

Se considera que la fecha de fundación del Coro Académico del Estado de la URSS es el año 1936. El liderazgo del coro fue conferido a dos extraordinarios músicos - Alexander Sveshnikov (1890-1980) y Nikolai Danilin (1878-1945). El 26 de febrero de 1937 en Moscú, en la Casa del Sindicato, tuvo lugar el primer concierto del Coro del Estado de la USSR con un éxito excepcional, de acuerdo con los testigos.

Se dice que Sveshnikov tenía sólo un deseo - hacer que su coro fuese único. Y lo logró. De acuerdo con el famoso director coral ruso Claudiy Ptitsa, "si otros coros fuesen vistos como vino viejo en botellas nuevas, el Coro del Estado era como una variedad de vino totalmente nueva, con un bouquet muy complejo". El Coro del Estado fue el primero en presentar muchas de las obras de Georgy Sviridov y Dmitri Shostakovich. Vissarion Shabalin y Rodion Shchedrin dedicaron muchas de sus obras a este coro y a Sveshnikov personalmente.

Luego de la muerte de Alexander Sveshnikov, hubo maravillosos directores corales a la cabeza del legendario coro ruso: Igor Agafonnikov, Vladimir Minin, Eugene Tytyanko, Igor Raevskii y Boris Tevlin. Desde agosto de 2012, el coro ha sido guiado por el estudiante de Tevlin, Evgeny Volkov, quien ha intentado continuar con el estilo de Tevlin, manteniendo vivas las tradiciones del coro. El sitio web del coro es: www.goschorus.ru

EL CORO ACADÉMICO YURLOV DEL ESTADO RUSO

Cuando hablamos del canto coral profesional en el período soviético, no debemos olvidar al Coro Académico Ruso del Estado Republicano, en un tiempo considerado directo competidor del Coro del Estado, a pesar del hecho de que estaba subordinado a las autoridades republicanas, y no al sindicato.

La historia de este grupo tiene sus raíces en el cambio del siglo XIX al XX - en un pequeño ensamble coral formado por Ivan Yukhov (1871-1943). Él superó exitosamente el cataclismo social de principios del siglo y mantuvo, durante la era soviética, una prominente posición en la vida cultural del país. Un evento de suma importancia en la vida del colectivo fue el nombramiento de Alexander Yurlov (1927-1973) en 1958 en la posición de líder. Graduado de la Universidad Coral de Moscú, amigo y discípulo de Sveshnikov, Yurlov tomó rápidamente a la "vaca sagrada" por los cuernos, la nombró Coro Cappella Republicano, y elevó su nivel en cuestión de meses. Bajo el liderazgo de Yurlov el coro se convirtió en uno de los colectivos corales líderes del país, compitiendo exitosamente con el Coro del Estado y el Coro Académico Estatal de Leningrado bautizado por M.I. Glinka. El coro hacía giras por la Unión Soviética con frecuencia, y distintos grupos aficionados participaban en sus conciertos - la unión del canto coral profesional y aficionado era una valiente innovación de Yurlov. Otro asombroso servicio para el arte doméstico de los músicos fue el retorno de la música espiritual rusa de los siglos XVI a XVIII por parte de la Cappella en sus conciertos. En los años de propaganda atea, asumir esta tarea fue un verdadero logro cívico de Yurlov.

Una sección especial en relación a la actividad creativa de la Cappella está unida al nombre del gran compositor ruso Georgy Sviridov. Yurlov se convirtió en el primer intérprete de muchas de las obras de Sviridov: el poema vocal-sinfónico "En memoria de Sergei Yesenin", "Oratorio Pathétique" y "Canciones Kursk", entre otras.

Luego de la muerte de Yurlov, la Cappella fue guiada por sus pupilos y seguidores - Jury Ukhov (1937-2007) y Stanislav Gusev (1937-2012). Desde 2004, el titular de la Cappella ha sido el muy conocido director coral y sinfónico ruso Gennady Dmitryak (b. 1947), estudiante de Alexander Yurlov. El coro tiene su sitio web: www.choir-capella.ru

LOS COROS DE CÁMARA

En la década de 1970, algo nuevo apareció en el arte coral soviético - los coros de cámara. El inicio del entusiasmo masivo por los coros de cámara fue inspirado por la visita a la Unión Soviética del Coro de Cámara de América, con su director Robert Shaw, en 1962. El "boom" subsiguiente de presentaciones de coros de cámara casi arruinó la mera noción de "gran coro ruso". Además, la creación de grandes grupos pronto se volvió económicamente ineficiente. En toda Rusia los coros empezaron a reducirse a ensambles de cámara de alrededor de treinta integrantes.

El primer coro de cámara profesional en la Unión Soviética en lograr reconocimiento oficial fue el Coro de Cámara del Estado de Moscú (www.choir.ru), creado en 1972 por Vladimir Minin (n. 1929). Hasta el día de hoy, continúa siendo uno de los coros rusos más famosos en "formato de cámara" - tanto en casa como en el exterior.

En 1980 fue fundado el Coro Estatal de Cámara del Ministerio de Cultura de la URSS, bajo la dirección de Valery Polyansky (n. 1949), y en 1981 el Coro de Cámara de la Filarmónica Regional Novosibirsk, dirigido por Boris Pevzner (n. 1940). El Coro de Cámara de Valery Polyansky eventualmente evolucionó en la Cappella Sinfónica del Estado de Rusia (www.gaskros.ru), y en 1991, Boris Pevzner dirigió el Teatro Coral de Moscú (www.bpct.ru).

Significativas contribuciones a la historia del área de cámara fueron hechas por el Coro de Cámara del Conservatorio de Moscú, creado por un extraordinario director y pedagogo, Boris Tevlin (1931-2012). El interés principal de esta actividad creativa colectiva se convirtió en la ejecución de música contemporánea.

COROS AFICIONADOS

El arte coral lleva la delantera en las actividades de aficionados. Este es un axioma que no requiere de pruebas. En 1936, Moscú servía de anfitriona para la muy publicitada Primera Competencia Coral de All-Union, la cual atrajo la atención pública hacia el canto coral como una de las formas de arte más democráticas. Algunos de los grupos participantes en la competencia eran aficionados.

Cuando un número de coros aficionados comenzaron a aparecer espontáneamente a través del país, se formó la idea de un centro de coordinación de recursos para el desarrollo coral de todos los rusos, y en 1958 se decidió establecer la Sociedad Coral para Todos los Rusos. El primer presidente de la Sociedad Coral para Todos los Rusos (ACS) fue Alexander Sveshnikov – quien para ese tiempo era Héroe de la Labor Socialista, Artista Nacional de la URSS y laureado con el Premio Estatal de la URSS y el RSFSR... La tarea principal de la sociedad era promover el desarrollo de la actividad vocal y coral aficionada de cualquier manera posible, para mejorar la cultura del canto del pueblo. ACS lidió con esto a la perfección. Pronto se establecieron sociedades musicales y corales similares en otras repúblicas soviéticas.

De acuerdo con las “Regulaciones para los grupos corales y musicales aficionados” aprobadas por el Ministerio de Cultura de la URSS, los coros aficionados recibían un considerable apoyo financiero para su desarrollo. En particular, el equipo ganador del título nacional tenía el derecho de contratar personal, incluyendo un director artístico, un maestro coral, un acompañante e incluso un coreógrafo. De esta manera, el estatus del coro aficionado fue formalizado a nivel estatal. Esto ha contribuido a la formación de coros aficionados en variadas comunidades y esferas sociales profesionales. En ese momento, entre los coros rusos, comenzaron a aparecer grupos aficionados, como es el caso del Coro Masculino de Taxistas de Moscú “Luz Verde”, quienes tenían su propio logo, o el coro de empleados del aeropuerto Irkutsk, donde pilotos y sobrecargos cantaban juntos...

Un gran papel en el desarrollo del movimiento coral aficionado fue que estos grupos llevaban a cabo con frecuencia presentaciones y festivales de canto aficionado en muchos niveles: distrital, capital, regional, zonal, nacional y toda la unión.

El número de coros aficionados aumentó en *tempo allegro assai*, y pronto creció tanto que había una seria falta de personal. Para poder cambiar la situación lo más pronto posible, como iniciativa de la Sociedad Coral para todos los Rusos, fueron abiertas nuevas facultades y departamentos musicales y pedagógicos, se introdujeron cursos express impartidos por directores corales en las escuelas de música, e incluso se desarrolló la estructura de educación a distancia por correspondencia en la Universidad Popular para las Artes. En la década de 1960 las instituciones

de educación superior también emergieron en la URSS, que no tenía quien se le comparara – en instituciones culturales. Estas proveían de entrenamiento a los managers de grupos aficionados, incluyendo a los coros.

Los coros aficionados en instituciones educativas representan una rama separada e independiente del arte coral. Ahora debemos mencionar brevemente algunos de los coros de estudiantes, que jugaron un papel significativo en el desarrollo de la tradición coral.

El coro universitario aficionado considerado como el más antiguo es el Coro Académico de la Universidad Estatal de Moscú que lleva el nombre de M. Lomonosov (www.choir.msu.ru), y fue creado a principios de la década de 1870. Este maravilloso grupo es considerado hoy un coro aficionado de nivel profesional y es dirigido por un talentoso músico; Mirza Askerov. Otros coros rusos de estudiantes también tenían altos niveles de desempeño y una rica historia: el Coro de Cámara Gaudeamus de la Universidad Técnica Estatal de Moscú que recibe el nombre de N.E. Bauman (www.gaudeamus.bmstu.ru) bajo la dirección de Vladimir Zhivov; el Coro Masculino de la Universidad Nacional de Investigación Nuclear (www.choirmephi.ru), que es actualmente dirigido por Nadezhda Malyavina; y el Gran Coro Académico de la Universidad Estatal Humanitaria Rusa (www.hor.tarakanov.net), donde Boris Tarakanov es el director artístico.

AL CAMBIO DEL SIGLO...

La vida creativa de los coros rusos en los años 90 se convirtió tanto en un retorno al pasado como una proyección experimental hacia el futuro. Por un lado, los coros volvieron a las “raíces” de su cultura nacional de canto – a la música rusa de iglesia. Por otro lado, empezaron a explorar activamente la variedad de estilos de la música coral contemporánea. Esta “diversidad” de enfoques estéticos, tradiciones y géneros de desempeño coral, requerían un abordaje conceptual de la formación del perfil creativo del coro desde la cabeza de cada grupo, consolidando que una filosofía y un microcosmos único uniera espiritualmente a todos los ejecutantes. Esta fue una función tan fortificadora en la vida creativa de los grupos que ahora son capaces de presentar proyectos únicos en importantes salas de concierto, presentándose con imponentes orquestas y estrellas de la ópera de alrededor del mundo en la misa anual de Pascua en diferentes países y en campamentos corales también alrededor del mundo.

Desde 1990, los coros de iglesia han aparecido en todas partes de Rusia. Con la bendición del clérigo de la Iglesia Ortodoxa Rusa, muchos de ellos llevan a cabo un trabajo misionero no sólo entre las paredes de los lugares de adoración, sino más allá. Misas, vísperas, servicios de oración, bodas, funerales y akathists, por supuesto permanecen, pero las presentaciones en escenarios de conciertos con programas que incluyen canciones folklóricas rusas, clásicos corales y proyectos musicales de autores individuales pueden ser añadidos a esto. Los siguientes grupos se convirtieron en tales coros universales de iglesia: el Coro Synodal de Moscú y su director Alex Puzakov (www.mossinodhor.ru); el Coro Masculino del Monasterio Sretensky y su director Nikon Zhila (www.bestchoir.ru); el Coro Festivo Masculino del Monasterio de San Daniel y su director George Safonov (www.danilovchoir.ru); el Coro del Templo de Cristo el Salvador y su director Ilya Tolkachov (www.xxc.ru/ru/choir) y muchos otros.

Uno no debería impresionarse por las habilidades profesionales de estos grupos, ya que muchos estudiantes graduados de dirección y departamentos corales de conservatorios y otras de las mejores escuelas de música en Rusia están trabajando en coros de

iglesia. La Iglesia Ortodoxa Rusa hasta el día de hoy se mantiene como la más grande empleadora de cantantes corales y directores profesionales.

Anton Vyacheslavovich Fedorov (n. 8.11.1974) es compositor, escritor y Laureado en competencias internacionales. Es el jefe y maestro coral del Gran Coro Académico de la Universidad Estatal Humanitaria Rusa. En 2004, en colaboración con Boris Tarakanov, escribió una novela fantástica musical llamada “Rueda en el Parque Desierto”. Correo electrónico: hcab@ya.ru



Boris Igorevich Tarakanov (n. 2.02.1968) es un director coral, escritor, miembro de la Unión Rusa de Periodistas y profesor. Antes de 2012 fue guía experto en el Banco Central de la Federación Rusa. Desde 2004 ha sido director de arte y director en jefe del Gran Coro Académico de la Universidad Estatal Humanitaria Rusa (RSUH). Es el creador del más grande archivo libre digital de partituras. Desde 2009 ha sido Presidente del movimiento coral unido Chorus Inside. También es autor de las novelas de ciencia ficción “El Anillo del Tiempo” y “Rueda en el Parque Desierto”, escritas en colaboración con Anton Fedorov. Correo electrónico: boris@tarakanov.net



Traducido del Inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

De la Escuela Coral de Moscú a la Academia de Arte Coral (p 16)

Anatoly Kiselev, compositor

En el verano de 1955, más de quinientos niños de distintas ciudades de la Unión Soviética vinieron a Moscú a audicionar para la Escuela Coral Estatal. La escuela estaba dirigida por un prominente director coral ruso y rector del Conservatorio de Moscú, Alexander Sveshnikov (1890-1980). Esta era la razón principal para los altos niveles de competición. Yo fui lo suficientemente afortunado como para encontrarme entre los doce aceptados en esa ocasión, luego de un estricto examen, en el célebre centro neurálgico del arte coral en Rusia.

Los primeros coros profesionales en Rusia -Sovereign y los Patriarchal Singing Clerks- estaban compuestos en su totalidad por hombres, y luego fueron reabastecidos con niños que necesitaban una formación especial. Los famosos coros rusos que les sucedieron –el coro Synodal en Moscú y Court Cappella en San Petersburgo- también combinaban sus presentaciones (misa y concierto) con actividades formativas. Este sistema educativo para cantantes y cantores en Rusia, desarrollado con el correr de varios siglos, terminó en 1917 tras el abandono simultáneo del coro Synodal y la disolución de la escuela Synodal (1918).

Durante el difícil tiempo de guerra del año 1944, Alexander Sveshnikov fundó la Escuela Estatal Coral de Moscú (MSCC), la cual hoy en día lleva su nombre. Sveshnikov invitó a los principales profesores del Conservatorio de Moscú para enseñar

allí junto con tres graduados de la escuela Synodal de Moscú (A. Sergeev, A. Grebnev, N. Demianov). Gracias a esto aseguró la continuación de la tradición vocal-coral rusa. Sveshnikov estaba directamente relacionado con la escuela Synodal: él fue tutorado por el famoso cantor Nikolai Danilin, el primer ejecutante de All-Night Vigil, de Sergei Rachmaninoff, y además tenía un diploma al haberse graduado por la escuela como estudiante externo.

Gradualmente la estructura de la Escuela Coral se tornó más complicada: su alcance se había expandido, con una etapa primaria para niños a partir de siete años de edad, para que los pupilos pudiesen tener no sólo una educación musical secundaria sino también una educación básica. El proceso histórico del crecimiento de esta institución musical única fue completado con la fundación de la Academia de Arte Coral en 1991, por el profesor Victor Popov (1934 – 2008) quien se había graduado por la MSCC, la cual hoy en día lleva su nombre. La Academia de Arte Coral combina una etapa primaria y otra secundaria sólo para niños (un período de once años), como también una etapa superior (por cinco años) de educación profesional. Las niñas pueden ser aceptadas en la etapa superior tal como los niños.

A diferencia de los principales coros pre-revolucionarios en Rusia y escuelas asociadas, la Academia de Arte Coral es una escuela secular de música. Sin embargo, su repertorio no está exclusivamente limitado a la música secular, sino que también incluye música clásica y espiritual.

La escuela coral, y luego también la Academia, se convirtieron en la verdadera fuente del capital musical humano en Rusia. Allí estudiaron prominentes maestros de coros y pedagogos, tales como Alexander Yurlov, Vladimir Minin, Viktor Popov, Andrey Kozhevnikov y Boris Kulikov, al igual que compositores como Rodion Shchedrin, Alexander Flyarkovsky, Rostislav Boyko, Vladislav Agafonnikov, Valery Kikta y Eduard Artyemyev. Con el paso del tiempo, en la Academia de Arte Coral se desarrolló una fuerte escuela vocal, que dio al mundo muchos cantantes prominentes, quienes honraron los escenarios de muchos países. Entre ellos tenemos a Dmitry Korchak, Vasily Ladyuk, Nikolai Didenko, Ekaterina Lekhan, George Vasiliev, y muchos otros.

Además de proporcionar una educación del sonido, uno de los básicos para el entrenamiento completo de los músicos son los conciertos. Durante los primeros años de su existencia, los coros de la Academia (el de los niños, el de los jóvenes y el de los hombres sumaban más de doscientos cantantes) se presentaban como excepcionales grupos de conciertos, ejecutando extensos programas de solos y participando en presentaciones a gran escala, composiciones vocal-sinfónicas acompañadas por las principales orquestas rusas y extranjeras.

Uno de los principales logros de los coros de la Academia es su frecuente participación en festivales internacionales de música: Bregenz Festspiele (Austria, 1995, 1996), Festival de Colmar (Francia, regularmente desde 1998), Rheingau Musikfestival (Alemania, anualmente desde 1994), y, por supuesto, en Moscú (Moscow autumn, Moscow Easter festival, Cherry-tree forest, Mocertiana y otros). Los coros de la Academia toman parte en un número de estrenos mundiales: el oratorio *La Vida y Muerte de Jesucristo nuestro Dios* de Edison Denisov en Alte Oper, Frankfurt (1994, director A. Katz), los cantos *Laga Vida a San Daniel, Príncipe de Moscú* de Krzysztof Penderecki (Moscú, 1997); muchas veces interpretada en Rusia y el extranjero; el *All-Night Vigil* de Sergei Rachmaninoff, la *Tercera y Octava Sinfonías* de Gustav Mahler, el *Requiem* de Giuseppe Verdi, *Los Salmos de Chichester* de Leonard Bernstein, la *Sinfonía de Salmos* de Igor Stravinsky y otras composiciones. Me enorgullece que durante la vida de Viktor Popov, mis composiciones *Liturgia* y *Visperas*

estuvieron entre los estrenos del coro de la Academia, junto con un número de conciertos corales.

Desde el principio del siglo XXI, la Academia ha lanzado exitosamente varios proyectos creativos únicos: el Festival Internacional de Coros de Niños "Children of the Planet are Friends", el Festival Ruso de Coros de Niños, el festival Young Voices of Russia, el Certamen de Directores de Coros de Moscú y otros eventos culturales significativos.

Anatoly Ivanovich Kiselev (nacido el 18.02.1948) es un compositor y arreglista ruso, miembro del Consejo de Unión de los Compositores de Moscú, y trabajador honorario por las artes en Rusia. Entre 1975 y 1988 fue el director artístico de la banda vocal instrumental Dobry Molodtsy. Es autor de música de cámara, sinfónica, instrumental, vocal, coral, espiritual, música para teatro y cine. En 2006 recibió el premio ruso de "Tesoro Nacional". Resultó ganador del Concurso "Eurovisión" con la distinción *Golden Antenna* (música de televisión para niños). Correo electrónico: kisselei@mail.ru



Traducido del inglés al español por Vania Romero, Venezuela
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

La Sociedad Coral Rusa y la Educación Infantil Coral en Masa en la Federación Rusa durante la Segunda Mitad del Siglo XX (p 18)

Elena Shchapova

La segunda mitad del siglo XX en la Federación Rusa estuvo marcada por una serie de logros significativos en la actividad de los coros de niños. Gracias al esfuerzo de la All-Russian Choral Society (Sociedad Coral para Todos los Rusos, 1957–1987), se alcanzó un gran éxito en las áreas tanto de la ciencia como de la aplicación práctica del conocimiento teórico almacenado.

En primer lugar, en la esfera de la educación profesional, la red de escuelas y facultades de educación musical donde se preparaba a profesores de canto y directores para coros de niños se expandió, y se abrieron horarios de tarde y cursos por correspondencia en las universidades especializadas en estudios culturales. Para mediados de la década de 1980, el porcentaje de profesores especialistas se había más que duplicado en las escuelas de toda Rusia. Por ejemplo, en Magnitogorsk, en ese período, había 134 coros de niños en 57 escuelas municipales, y en el festival de canciones en mayo de 1986 la masa coral que se presentó consistía en no menos de diez mil escolares. La ACS aplicó estos métodos en todos los centros regionales: Vladivostok, Novosibirsk, Petrozavodsk, Sverdlovsk, Suzdal y otras ciudades.

Para popularizar el nuevo conocimiento científico y actualizar los métodos para la educación de los niños, la ACS dispuso programas de desarrollo a través de las secciones formativas de sus diferentes ramas que supervisaban, entre otras cosas, los coros infantiles. En la rama regional de Moscú, un club de discusión llamado "El Diapasón" fue creado para maestros de coros, compositores y profesores de canto, guiado por el famoso compositor y maestro coral Georgy Struve. "El Diapasón" se

convirtió seguidamente en una iniciativa a nivel nacional. Para desarrollar la actividad coral extra-curricular, la ACS aseguró el apoyo científico y formativo para las asociaciones de coros de niños en escuelas públicas y en escuelas musicales, instituciones extra-curriculares, clubes y casas de la cultura. La experiencia de los Estudios Corales de Niños fue considerada la más prometedora y apropiada desde el punto de vista del proceso educativo. El Estudio Coral de Niños "Pioneriya" fue fundado por Georgy Struve en 1953 basándose en un coro de escuela. Se convirtió en un laboratorio creativo y un modelo para asociaciones similares en todo el país.

Varios años después de la fundación de la ACS, sus subsidiarios habían establecido 38 estudios corales de niños y aproximadamente 200 escuelas de música coral, las cuales se convirtieron en centros regionales y locales para la aplicación práctica de nuevos métodos formativos para desarrollar las voces de los niños. Los pedagogos de los estudios apoyaban las escuelas secundarias rurales y urbanas, llevaban a cabo lecciones y clases magistrales abiertas y organizaban conciertos. La vida creativa de un Estudio Coral de Niños se distinguía por una amplia experiencia de participación en conciertos, giras y campamentos corales de verano.

El fuerte marco de trabajo científico y de instrucciones ha proporcionado muchos Estudios Corales de Niños con exitosas actividades perdurables que ayudaron a superar los tiempos difíciles de la transición del país hacia un nuevo camino económico, y que las han mantenido al día. Algunos de los Estudios formados en esos años continúan hoy en día ofreciendo actividades educativas y musicales. Docenas de estudios corales en Rusia fueron luego convertidos en escuelas de música y arte.

La alta calidad del desempeño de los coros de niños también motivó el trabajo de los principales compositores rusos. El rango y complejidad del repertorio de los coros de niños se expandió significativamente, desde ciclos corales y canciones para películas y dibujos animados hasta oratorios, cantatas, óperas y musicales de cuentos de hadas. Festivales de música coral para niños y concursos de All-Union y All-Russian, espectáculos, certámenes de coros de escuela y grandes festivales de canciones infantiles se llevaron a cabo en Kazan, Perm, Vladivostok y Moscú.

A finales de la década de 1970, la URSS tenía más de 600 escuelas corales y estudios. La década de 1980 podría entenderse como la década dorada de la educación coral para niños, ya que su popularidad creció significativamente. En las 64.168 escuelas de la Federación Rusa había alrededor de 18.000 organizaciones primarias de la ACS, y un gran número de coros infantiles alcanzaron el más alto nivel de maestría. Entre los más famosos estaban el Coro de Niños del Instituto de Educación Artística de la Academia de Ciencias Pedagógicas de la URSS (dirigido por Vladislav Sokolov), el Coro de Niños de la Televisión y Radio de Leningrad (dirigido por Yuri Slavnitsky), el Coro Infantil Extendido de TV y Radio de la URSS (dirigido por Victor Popov), el Coro de Niños Magnitogorsk "Skylark" (dirigido por Marina Nikitina) y el Song and Dance Ensemble, dirigido por Vladimir Loktev del Palacio de la Ciudad de Moscú de Jóvenes Pioneros y Escolares de Lenin Hills. Debido a un marcado incremento en la calidad de la educación, el arte coral infantil ruso fue altamente estimado en la Novena Conferencia Internacional de la International Society for Musical Education, ISME (Sociedad Internacional para la Educación Musical) en 1970.

La actividad coral infantil en la URSS no podría haber alcanzado tales estándares sin un estudio fundamental de la cultura de las voces infantiles por parte de fisiólogos, foniatras y educadores, y la promoción e integración de estos logros en los

programas educativos. Los resultados demuestran que los logros científicos de la época mantienen su importancia y valor hasta el día de hoy.

Shchapova Elena Vladimirovna (nacida en 1971) es directora coral, activista social y posee un doctorado en ciencias del arte. Es Vice-Rectora de Conciertos y Relaciones Públicas en la Academia de Arte Coral V.S. Popov. Es autora de publicaciones de historia y teoría del arte coral, y del libro *La Sociedad Coral de Todos los Rusos: Una mirada al pasado* (2013). Correo electrónico: elenas5@yandex.ru



Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Educación Coral Actual para Niños en Rusia (p 20)

Tatyana Zhdanova, directora coral y profesora

A pesar de que en Rusia el número de coros escolares y de estudiantes disminuyó en la década de los noventa, los niveles de muchos otros grupos continuaron creciendo. Una prueba de esto son los informes escritos por expertos rusos y extranjeros y, por sí mismos, los resultados de los festivales corales internacionales, en los cuales los coros rusos de niños y jóvenes han empezado a tener parte activa.

Hoy en día, los programas para el desarrollo de los coros infantiles son ofrecidos por escuelas de educación especializada. Muchas de ellas han heredado las maravillosas tradiciones de sus predecesores y luego han invertido años y años en reconstruir algunas de ellas, tales como los coros de estudio, los cuales habían pasado algún tiempo bajo el cuidado de la sociedad coral rusa. A lo largo de ese tiempo, se continuó con los principios de formación para el estudio con diferentes tipos de actividades fuera de las escuelas, ayudando a los estudiantes a formar amistades y mejorar sus habilidades sociales a través de campamentos corales de verano y durante las giras, y aumentando el número de conciertos y actividades educativas llevadas a cabo por los niños. Hoy esto es particularmente relevante, debido a que en Rusia los líderes sociales y políticos parecen alabar las ventajas que representan las tradiciones vocales-corales para los valores étnicos y sociales de la cultura rusa, y están listos para apoyar la educación coral en masa.

Veamos, por ejemplo, uno de los eventos del calendario social ruso. En el otoño de 2012, gracias a la iniciativa de la directora de arte del teatro Mariinsky Valery Gergiev y la Viceprimer Ministro rusa Olga Golodets, se tomó la decisión de revivir las sociedades corales de Rusia. Una de las principales tareas de la organización fue hacer que las lecciones de canto pasasen a ser de carácter obligatorio en todas las escuelas públicas a lo largo y ancho de toda la Federación Rusa. El paso siguiente le correspondió al Ministerio de Cultura y fue desarrollar programas de educación musical para las escuelas y jardines de infancia; asunto que se trató el 17 de Junio de este año en una audiencia de la Cámara Pública de la Federación Rusa. Un número considerable de instituciones sociales y públicas en Rusia apoya totalmente los planes de revivir las sociedades corales del país, incluyendo entre otras la Iglesia Ortodoxa Rusa, la Cámara Pública de Rusia o la Unión de Compositores Soviéticos.

Afortunadamente, el trabajo de revivir la educación coral

pública no necesitó ser empezado desde cero. Maravillosos métodos, excelentes coros y pedagogos habían sido preservados. Todo esto ayudó a asegurar el éxito de muchas iniciativas culturales y educativas para trabajar con niños, algunas de las cuales habían sido iniciadas por maestros corales rusos en una fecha tan tardía como la segunda mitad del siglo XX. Desde principios de 1990, a través de una iniciativa del Departamento de Educación de Moscú, las actuaciones de coros de niños han tenido lugar en el festival Young Talents of Moscow. Anualmente, más de 6000 escolares en Moscú participan en los recitales. La Escuela Infantil Coral Radost (ahora el Centro de Desarrollo Creativo y Educación Estético-Musical para Niños y Jóvenes), que fue fundada en 1980 y desde entonces ha mantenido la práctica de la educación vocal-coral en masa, se convirtió en supervisora y coordinadora del trabajo vocal-coral que se realizaba en Moscú. A través de la iniciativa de Radost, el Departamento de Educación de Moscú fundó diversos coros infantiles.

En 1990 comenzó el Festival Internacional de Coros de Niños y Jóvenes de Moscú "Moscow Sounds". Hasta ahora, el festival ha sido el foro internacional no comercial de coros de jóvenes más grande de Rusia. Cada dos años, en primavera, más de diez mil amantes de la música coral de diferentes países y ciudades del mundo se reúnen en el festival. Entre sus participantes encontramos coros de Austria, Armenia, Bielorrusia, Bulgaria, Alemania, Hong Kong, Georgia, Italia, China, Latvia, Lituania, Moldavia, Polonia, EE.UU., Tailandia, Ucrania, Francia, Estonia, Japón y otros países. Para los coros que llegan al festival, el comité organizador tiene previstos programas exclusivos de excursiones para ayudarlos a familiarizarse con la historia, cultura y arte de la capital rusa, al igual que con sus monumentos, arquitectura, puntos de interés y periferia de la ciudad, los cuales le conceden al festival un estatus especial en el campo de la comunicación intercultural. La información sobre el festival "Moscow Sounds" se puede consultar en las páginas web www.radost-moscow.ru y www.choirsofmoscow.ru.

Desde enero de 2000 se ha llevado a cabo en Moscú un festival de carácter competitivo para coros escolares de niños y jóvenes, enfocado a la mejor ejecución del espiritual *Christmas Song* (como parte del Festival Internacional de Música Ortodoxa en Rusia). Habitualmente, más de 100 coros (con más de 5000 cantantes) participan en el festival, además de un coro compuesto enteramente por niños de escuelas de Moscú; un coro verdaderamente único que reúne más de 3000 escolares los cuales, durante festivales públicos de canto, ejecutan composiciones del repertorio compartido.

En el otoño de 2010 la escuela Radost decidió presentar un espectáculo musical más –una competición abierta para el trabajo creativo de niños y jóvenes, titulada "Musical Moscow Land". Este fue un paso importante para establecer lazos entre los coros de niños de diferentes departamentos –el Departamento de Educación, el Departamento de Cultura, municipalidades locales y otras instituciones.

Algunos de los eventos más importantes incluidos en los festivales de coros de niños son las reuniones entre sus participantes y algunos de los más famosos compositores rusos de música infantil, tales como Yevgeny Krylatov, Gregory Gladkov, Valery Kalistratov, Anatoly Kiselev y muchos otros.

En el otoño de 2012, el Departamento de Educación de Moscú aprobó un complejo programa educacional para jóvenes llamado Moscow Children Sing, que combinaba los aspectos más importantes del desarrollo del arte coral para niños, incluyendo los espectáculos creativos ya mencionados. Más de 60 conciertos y eventos competitivos fueron llevados a cabo por el programa durante los años escolares 2012-2013. Todo esto no solo confirmó

el gran valor social y la necesidad en este aspecto de desarrollar el trabajo creativo de los niños, sino que también recibió grandes cumplidos en el ámbito profesional, influyendo visiblemente en la vida cultural tanto de la ciudad de Moscú como de toda Rusia.

De esta manera, hoy tenemos razones para esperar que el gobierno y las instituciones sociales de Rusia traten de crear condiciones que generen apoyo para los coros de jóvenes y para el desarrollo de la cooperación a través de la red, incluso a nivel internacional. Nuestros colegas, los propios maestros corales, los que trabajan con coros de niños, hacen un gran esfuerzo para transformar estos maravillosos proyectos en parte de la realidad rusa.

Zhdanova Tatiana Aramovna (nacida el 23 de abril de 1940) – directora coral, activista social, directora del Festival Coral Internacional de Niños y Jóvenes de Moscú "Moscow Sounds" y otros festivales de música rusa, es una de los artistas más respetadas de Rusia. En 1980 fundó el Estudio Radost para Coros de Niños (hoy el Centro Radost de Desarrollo Creativo y Educación Estético-Musical) el cual es actualmente la institución de educación especializada más grande de Moscú y presenta programas de música en masa y educación estética. Correo electrónico: radost@radost-moscow.ru



*Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por Carmen Torrijos, España ●*

IFCM News

Voces del Mediterráneo

V Conferencia Coral, Multicultural y Étnica de la FIMC, Girona, 2013 (p 25)

Theodora Pavlovitch, Vicepresidenta de la FIMC, directora coral y profesora

Mare Nostrum (nuestro mar). De esta manera ha sido llamado el Mediterráneo durante siglos. Este término romano siempre ha expresado el cariño de la gente hacia esta área hermosa, colorida, inusual y llena de contrastes. "De los tres cuartos del globo, el Mar Mediterráneo es similarmente el elemento de unión y el centro de la Historia Universal" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel *La Filosofía de la Historia*, p. 87. Dover Publications Inc., 1956). La ubicación única entre tres continentes: Europa, África y Asia (Medio Oriente), el clima templado y una tierra exuberante a su alrededor, han hecho del Mar Mediterráneo la cuna de diferentes civilizaciones, un punto de encuentro de ricas culturas y una importante ruta para el comercio y el intercambio cultural entre los pueblos de la región. Las tradiciones culturales y musicales de esta área geográfica son cruciales para entender los orígenes y el desarrollo de muchos fenómenos culturales, y no es de extrañar que esta región en concreto fuese elegida como anfitriona de la V Conferencia Coral Multicultural y Étnica de la FIMC. Luego de que su original concepto musical y científico fuese establecido, el

evento recibió un buen apoyo financiero del Programa Cultural de la Unión Europea y también de la Concejalía de Cultura conjuntamente con el Gobierno de Cataluña (Generalitat de Catalunya) gracias a los esfuerzos de la Asociación Coral Europea "Europa Cantat" (un miembro fundador de la FIMC), el Moviment Coral Català (la organización coral "paraguas" de Cataluña, un anfitrión de la Conferencia) y la Oficina Mediterránea de Canto Coral.

El programa de la Conferencia fue planteado para abarcar todas las culturas musicales que fuese posible. Con 22 países de 3 continentes diferentes, 3 grupos de las principales religiones (cristianos, musulmanes y judíos) incluyendo sus vertientes, con enormes diferencias económicas y políticas y una inmensa diversidad en la región, ¡fue todo un reto establecer la estructura de este evento único! Y el resultado fue realmente asombroso: en los cuatro días del evento los participantes y los invitados oficiales pudieron asistir a 9 conciertos, 7 sesiones plenarias, 3 sesiones bajo el título de "Descubriendo el Repertorio Mediterráneo" y 3 sesiones de proyección de documentales (preparados por Dolf Rabus, Director del Festival Internacional de Música Sacra y miembro del Comité Artístico de la Conferencia de Voces del Mediterráneo).

El programa de conciertos del evento presentaba una gran diversidad en las prácticas de canto y las tradiciones de esta inusual región. Al principio había un sonido mágico "pintando": La Voz de las Campanas, creación del compositor Llorenç Barber, una música espléndida y milagrosa ejecutada por las campanas de todas las iglesias de Girona. Esto inspiró una sensación burbujeante de festividad y alegría para toda la gente de la ciudad: participantes en el evento, ciudadanos y turistas. Bajo el título de "Balcón hacia el Mar", el concierto de la primera noche comenzó con maravillosas presentaciones de dos coros de Girona: Cor de Cambra de la Diputació de Girona (dirigido por Pablo Larazz) y el Coro Juvenil Claudefaula (dirigido por Quim Bonal), un regalo de bienvenida de parte de la ciudad anfitriona, seguido por el Coro Fayha proveniente del Líbano (dirigido por Barkev Taslakian), el coro que más activamente participó en todo momento en la Conferencia. Uniendo a cantantes musulmanes y cristianos, este coro es significativo por su repertorio específico y su alta calidad de canto, pero también por su concepto espiritual y humano. Proveniente de un país donde hace apenas unos años los coros no existían, Fayha no es solo un coro: es un mensaje para las naciones, para los diferentes grupos étnicos y religiosos, un mensaje para la paz y el entendimiento mutuo. Y el director Barkev Taslakian se las arregló para hacer algo que generaciones de diplomáticos y políticos aún no han podido lograr.

Un genuino clímax del programa de conciertos y la mayor sorpresa para todos nosotros fue el Cor Jove Nacional de Catalunya (el nuevo Coro Juvenil Nacional de Cataluña), creado hacía apenas unas semanas. Sus "padres", Moviment Coral Català y De Corals Joves de Catalunya (la Federación Coral Juvenil Catalana) anunciaron: "El Cor Jove Nacional de Catalunya tiene una doble meta: ofrecer a los jóvenes cantantes de coro y estudiantes de canto la oportunidad de trabajar en un proyecto pedagógico con un entorno de música coral de alto nivel y con los mejores directores de Europa. El segundo objetivo es darle a nuestro país una nueva y útil herramienta que contribuya a mejorar la situación y el prestigio de los coros y cantantes corales entre jóvenes y adultos, y también de todos los coros de Cataluña". Dos directores de fama mundial han sido seleccionados para trabajar con el coro: Vytautas Miskinis

(Lituania) y Xavier Puig (Cataluña, España). Ellos habían preparado para el concierto de estreno del coro un programa emocionante y de alta calidad musical basado en piezas del mismo Vytautas Miskinis para la primera parte del concierto, y una selección de tonadas tradicionales catalanas influenciadas por la música árabe y arregladas por diferentes compositores para la segunda parte del concierto.

Otros muchos coros y grupos presentaron sus tradiciones nacionales en el marco de la Conferencia de Voces del Mediterráneo: el asombroso grupo marroquí Els mediadors de Deu (director Abdelaziz Benabdeljalil), el Coro Samaritano Israelita (director Benyamin Tsedaka), La Nova Euterpe Vocal Ensemble (director Jaume Ayats) de Cataluña y el grupo Cant d'Estil (Valencia, España), el Gruppo Spontaneo Trallalero de Liguria (Italia) y finalmente Novi Sad Chamber Choir de Serbia (director Bogdan Djakovich).

Una brillante selección de cantantes estrella nos brindaron la oportunidad de acercarnos un poco más a las tradiciones vocales únicas de España: Antonio Campos y Juan Antonio Suárez "Cano", un dúo de Andalucía, Mateu Matas "Xuri" de Mallorca, Josep Antoni Aparicio "Apa" y Josemi Sánchez, de Valencia. ¡Un concierto profundamente emotivo seguido por un espontáneo concurso de canto al final de este inolvidable maratón de conciertos!

La parte científica de la Conferencia de Voces Mediterráneas consistía en siete sesiones plenarias ofrecidas por el Departamento de Educación y Psicología junto con la Universidad de Girona. Los temas "Monodias tradicionales en el canto sagrado" presentado por Youssef Tannous (Líbano), Juan Carlos Asensio (España) y Fethi Zhgonda (Túnez) y "Canto de partes múltiples en la tradición sacra y secular" por Ignazio Macchiarella (Italia) fueron seguidos por "Cantar en las islas" (Ignazio Macchiarella, Jaume Escandell, Francesc Vicens y Jordi Alsina), "Cantar, para decir, canto improvisado" (Josemi Sánchez y Jaume Ayats), "Ressons de l'al-Andalus" (Xavier Puig y Fethi Zhgonda), "Cantar para rezar" (Abdelaziz Benabdeljalil y Bogdan Djakovic) y "Voces Ibéricas" (Jaume Ayats). Todos los temas habían sido extremadamente bien preparados y demostraron el conocimiento y alto nivel científico de los ponentes.

Las sesiones de Descubriendo el Repertorio Mediterráneo guiaron a los participantes a través de diferentes estilos musicales –desde piezas de los maestros catalanes Carles Gumi y Lluís Guzmán (presentados por Xavier Boulies y Montserrat Cadevall, Presidente de la Federació Catalana d'Entitats Corals) hasta los nuevos arreglos de viejas canciones populares catalanas desconocidas (presidida por Xell Montserrat) de compositores de diferentes países mediterráneos: Carlo Pavese (Italia), Edward Torikian (Líbano) y Thomas Louziotis (Grecia), una idea original del Secretariat de Corals Infants de Catalunya. En la sesión final los compositores presentaron también algunas de sus más recientes piezas y el Coro Fayha presentó música en vivo de Edward Torikian y Barkev Taslakian, director del coro.

Una nueva visión de la variedad de tradiciones y tendencias modernas, de las influencias específicas y reflexiones de la cultura vocal de los países circundantes al Mar Mediterráneo. Muchos momentos mágicos de descubrimientos, invenciones y valioso conocimiento mutuo. ¡Muchas gracias Cataluña, Moviment Coral Català, Presidente Martí Ferrer i Bosch y su equipo, por la cálida hospitalidad, el excelente manejo logístico y el fantástico espíritu

del evento! De seguro esta no será la última Conferencia de Voces del Mediterráneo en esta espectacular área. ¡Nos veremos pronto, pueblo del Mare Nostrum!

Theodora Pavlovitch es una profesora de Dirección Coral en el Bulgarian National Academy of Music y en la Universidad de Sofía. Dirige el Vassil Arnaoudov Sofia Chamber Choir (ganadores de 22 primeros lugares y menciones especiales en competiciones internacionales) y es directora permanente de Classic FM Radio Choir. Fue galardonada con una "Golden Lyre", el mayor premio nacional de música en Bulgaria, y dirigió la sesión de invierno 2007/2008 de la World Youth Choir. Es una miembro regular de los jurados en varias competiciones corales internacionales, y una conferencista en diversos eventos musicales en Europa, Estados Unidos, Japón, Hong Kong, Taiwan, Corea del Sur e Israel. En 2005, coordinó una clase magistral en dirección para el séptimo Simposio Mundial de Música Coral en Kioto, Japón. Ha sido la Vice Presidenta de la Federación Internacional de Música Coral desde 2008, y ha sido elegida como la Presidenta del WYC Artistic Committee en 2011. Correo Electrónico: theodora@techno-link.com



*Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por Carmen Torrijos, Madrid, España* ●

La Fundación World Youth Choir Noticias/Agosto 2013 (p 28)

Vladimir Opačić (Serbia), Gestor de Proyectos de la Fundación World Youth Choir, y Den Haag (Países Bajos)

Elección del nuevo Presidente de la Fundación World Youth Choir

La Fundación World Youth Choir se complace en anunciar que el Sr. Håkan Wickström, Tesorero y representante de la Federación Internacional para la Música Coral (FIMC), ha sido elegido nuevo Presidente de la Fundación World Youth Choir. El Sr. Wickström está sucediendo como Presidente al Sr. Blasko Smilevski, Secretario General de la organización Jeunesses Musicales International (JMI). Los miembros de la Junta han agradecido al Sr. Blasko Smilevski su constructivo trabajo en la consolidación de la Fundación durante los primeros dos años.

El Comité Artístico y la Junta de la Fundación World Youth Choir se reunieron en Grožnjan (Croacia) el 29 de Junio de 2013, "la víspera" de la adhesión de Croacia a la Unión Europea. El recientemente electo presidente contará con el apoyo de otros miembros de la Junta que han sido elegidos para ocupar nuevas posiciones: Rob van Waaijen, de los Países Bajos (miembro de la Junta y Tesorero de la JMI), que es el nuevo Vicepresidente; Daphne Wassink, de los Países Bajos (miembro de la Junta de la ECA-EC), que ha sido nombrada Secretaria-Tesorera; Sonja Greiner, de Alemania (Secretaria General de la ECA-EC); Blasko Smilevski, de Macedonia (Secretario General de la JMI); y Aarne Saluveer, de Estonia (miembro de la Junta de la FIMC). La Junta también contará con el apoyo del Comité Artístico, formado por la Presidenta Theodora Pavlovitch, de Bulgaria (FIMC), Tonci Bilic, de Croatia (JMI), y Carlo Pavese, de Italia (ECA-EC).

La nueva Junta y el Comité Artístico trabajarán en el desarrollo de las estrategias de la Fundación, el incremento de los recursos, la mejora de los procedimientos de reclutamiento y las relaciones

con nuestros socios, y el desarrollo de una campaña publicitaria estable y visible de todas las actividades.

Sesión del World Youth Choir anunciada para 2014 - ¡Nos vemos en Croacia!

EL motivo de la reunión que se celebró en Croacia fue la preparación de la sesión que se celebrará el verano de 2014 en dicho país, organizada por la organización Jeunesses Musicales Croacia y la fundación World Youth Choir en cooperación con varias organizaciones asociadas del sudeste de Europa y en el marco de la celebración del 25º aniversario del World Youth Choir. A la sesión le seguirá una gira de conciertos por Croacia y otros países en la región (se confirmarán más detalles a finales de 2013).

- **Fechas:** un mínimo de 3 semanas durante el mes de julio de 2014 (se confirmarán las fechas a finales de 2013).
- **Repertorio y directores:** 2 partes diferentes, una de "repertorio coral clásico" con un director de otra región de Europa o del mundo, y otra de "repertorio étnico" inspirado en la música académica y folklórica de los Balcanes Occidentales con un director croata (se confirmarán los nombres y los detalles a finales de 2013).
- **Audiciones para 2014:** Se informará de las novedades del proceso de reclutamiento y del llamamiento para las audiciones de 2014 durante el otoño de 2013, a través de nuestros socios reclutadores y de la página web www.worldyouthchoir.org/Audition2014/GeneralInfo.aspx. ¡Estén atentos!

¡Gracias por apoyar al World Youth Choir, nos vemos en Croacia 2014!

*Traducido por Vania Romero, Venezuela
Revisado por María Zugazabettia, España* ●

¡Bienvenido a Seúl!

Si te entra el hambre, visita las calles de moda del centro de Seúl donde una amplia gama de restaurantes, desde pequeños y encantadores hasta los más finos, que se jactan de tener famosos chefs, sirven los mejores platos para mimar el gusto y estilo seulés. Sin importar qué restaurante elijas o qué escojas del menú, seguramente disfrutarás la aventura.

Luego de que hayas comido hasta la saciedad, es momento de empezar a explorar Seúl. Si disfrutas del arte y la cultura, ¿por qué no visitar uno de los muchos museos de Seúl? 137 museos de pequeña o gran escala son refugio de sus 600 años de historia de Seúl y su vida cotidiana de hoy en día, mientras 67 galerías de arte, grandes y pequeñas, exponen las estilísticas artes de esta ciudad. Asegúrate de reservar dos horas para presenciar una de las entretenidas representaciones no verbales de Seúl.

Si estás buscando souvenirs y regalos a un precio razonable, una tienda libre de impuestos o unos grandes almacenes son una opción excelente para comprar objetos lujosos de diseñador, mientras que un mercado tradicional o las tiendas pequeñas que bordean las calles del centro son el mejor lugar para encontrar objetos únicos y tradicionales.

Los palacios de Seúl ofrecen la oportunidad de retirarse a la serenidad y la calma. Los visitantes encontrarán la silenciosa quietud del palacio y también su belleza arquitectónica, reconocida por la UNESCO.

El río Hangang es el mejor lugar de Seúl para admirar el atardecer. Toma un crucero o visita un observatorio en un puente

para ver el atardecer sobre el río contra el horizonte seulés.

Para cenar, se impone un restaurante con una vista nocturna de Seúl, que ofrece más de 7000 restaurantes italianos. Una copa de vino con una rica cocina y un encantador servicio de seguro armonizará perfectamente con el atardecer.

Luego de que el sol se pone, la vida nocturna de Seúl comienza. ¿Buscas música y baile? Visita uno de los clubes donde han disfrutado celebridades tales como Paris Hilton, Beyoncé Knowles o David Beckham. ¿O por qué no disfrutar de un tentempié de medianoche en un restaurante 24 horas?

Tu cómodo y acogedor alojamiento te recibirá cuando regreses después de una noche en la ciudad. La amplia gama de alojamientos disponibles incluye 21 hoteles de cinco estrellas. Disfruta de un buen descanso antes de vivir otro emocionante día en Seúl.

Explora Seúl a través de sus palabras clave:

B-boy: Los b-boys coreanos (bailarines de break-dance) han llegado a dominar este baile de moda. Puedes pasarte a contemplar una impresionante actuación.

Capital de Corea del Sur: Con una población superior a los 10 millones, Seúl es el centro de la política, la economía y la cultura coreana.

Capital del Diseño: Seúl fue designada como Capital Mundial del Diseño 2010 y Ciudad del Diseño de la UNESCO por perpetuar los continuos esfuerzos tanto de preservar como de mejorar la infraestructura local de manera agradable para ciudadanos y visitantes.

Cocina real: La cocina de la realeza de Corea es creada con ingredientes frescos traídos de toda la nación. Te asombrarás de la hermosa gama de inusuales y coloridos platos.

Comida: Kimchi, Bulgogi, Bibimbap y Galbi representan una parte integral de la identidad nacional coreana. Los visitantes pueden fácilmente aprender a preparar platos coreanos habituales en Seúl, que no sólo son deliciosos sino también saludables.

Compras: Seúl es un paraíso para las compras con centros comerciales abiertos las 24 horas, muchas grandes tiendas, tiendas de marca y renombre y mercados tradicionales.

Eco-ciudad: Potenciada por la restauración del Arroyo Cheonggyecheon y el desarrollo del Parque de la Copa del Mundo, Seúl se ha desarrollado como una eco-ciudad a nivel mundial.

Gourmet: Hay muchas comidas en Seúl, una ciudad orgullosa de su variedad gastronómica, acorde con su amplio rango de tentadores restaurantes para atender todo tipo de apetitos. ¿Por qué no ponerte tu sombrero de gourmet y explorar el estilo seulés de los platos coreanos?

IT: En Seúl, puedes ver y experimentar "IT Súper Poder Corea" y encontrar una gran variedad de nuevos productos IT.

Ola coreana: El cautivador cine coreano, los dramas de televisión y la música pop iniciaron un interés en Corea al que a menudo se hace referencia como la "Ola Coreana". Esta sensación comenzó aquí en Seúl y se extendió a lo largo de Asia.

Palacio The Five Royal: Los palacios de la Dinastía Joseon están localizados en Seúl. Orgullosamente representan y despliegan la elegancia y refinada belleza del pasado de Corea.

Patrimonio Mundial de la UNESCO: Lugares de valor para el patrimonio cultural coreano: Debido a su belleza única y estética, el Palacio de Changdeokgung y el Santuario Jongmyo han sido designados como lugares de Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Representaciones no-verbales: Varias representaciones no-verbales de Corea han sido elogiadas en el Festival Internacional de Edimburgo.

Río Hangang: Las amplias y cristalinas aguas del Río Hangang corren bajo 26 hermosos puentes. Es un símbolo representativo de Seúl.

Servicios de idiomas: Una variedad de servicios de interpretación son proporcionados por hablantes de otros idiomas. Sólo llama al 1588-5644 desde cualquier teléfono. Tu viaje por Seúl comenzará con tranquilidad y comodidad.

Tradicional y a la moda: Seúl es el lugar donde la tradición y la modernidad coexisten. Te sentirás cómodo en esta metrópolis.

Viaje médico: Muchos extranjeros visitan Seúl para experimentar la medicina coreana de clase mundial. Particularmente son populares las clínicas de cirugía plástica, oculares y de odontología.

Las cinco zonas principales de Seúl

Área del Ayuntamiento

La frase "la Capital de 600 años de antigüedad" representa el orgullo de Seúl. Han transcurrido más de 600 años desde que Seúl se convirtiera en la capital de la Dinastía Joseon y cinco palacios históricos de esta dinastía, incluyendo al Palacio Changdeokgung, un lugar declarado Patrimonio Mundial por la UNESCO, se encuentran en esta área. Cerca de estos palacios están las antiguas villas de Hanok, compuestas por viviendas tradicionales, que te transportarán al pasado coreano. La Casa de Corea y Samcheonggak son también lugares excelentes que deben ser visitados para experimentar verdaderamente la cultura y los modos de vida tradicionales de Corea.

Área de Yeouido

Con el río Hangang dividiendo Seúl en los distritos Gangbuk del norte y Gangnam del sur, Yeouido llace en el mero centro. Extendiéndose tan lejos como Mapo, el área es el centro de negocios de la ciudad. Desde la pesada concentración de las compañías de finanzas y medios de comunicación hasta el Edificio de la Asamblea Nacional, Yeouido no solo es un distrito de negocios, sino también el corazón de Seúl. El cercano Distrito Universitario de Hongik, entretanto, tiene una atmósfera totalmente distinta. Cultura de la calle y clubes, estudios y tiendas pertenecientes a jóvenes artistas iluminan las calles de Hongik desde la noche hasta el amanecer.

Área de Yongsan

El término "villa global" es el más adecuado para esta área. Este distrito se caracteriza por su mezcla cultural única, no solo de estilo americano, sino también con influencias de Europa y el Medio Oriente. Yongsan se ha convertido en el lugar más atractivo de Seúl para gourmets en busca de cocina exótica internacional, "fashionistas" con personalidades fuertes y únicas que quieren expresar su individualidad y gente joven que disfruta la cultura de clubes estilo Nueva York.

Área de Gangdong

El área de Gangdong no es el típico Seúl y por ello constituye una intrigante alternativa para pasar el rato. Los seulenses se relajan con una caminata a través del hermoso, verde y pintoresco Parque del Bosque de Seúl o admirando las fabulosas vistas del Río Hangang y los muchos lagos del área.

Área de Gangnam

La elegancia de Seúl se concentra en esta área, gracias a su amplia gama de objetos de moda y sus lujosos centros comerciales. Los grandes almacenes presentan lujosas marcas de diseñadores mientras las calles delineadas de selectas tiendas y boutiques llenas de artículos importados y las tiendas insignes son lo

suficientemente coloridas como para mimar a los precursores de la moda. Además, la Gran Mesa, una asociación de restaurantes y clubes Premium visitada frecuentemente por las celebridades coreanas, también se encuentra aquí. La gente que quiere experimentar el lado chic y de gran estilo de Seúl con seguridad debe visitar el área Gangnam.

Cómo disfrutar de Seúl si solo tienes unas horas

¿Dónde ver los lugares de Patrimonio Mundial de la UNESCO en Seúl?

En el área del Ayuntamiento...

- Palacio de Changdeokgung
- Santuario Jongmyo
- Las Tumbas Reales de la Dinastía Joseon

¿Dónde encontrar artesanía tradicional coreana?

En el área del Ayuntamiento...

- Casa de Corea
- Mercado Namdaemun (la Gran Puerta del Sur)
- Calle de compras Ssamziegil

En los alrededores del área Gangdong

- Seoul Folk Flea Market

¿Dónde comprar un regalo para un ser querido?

En el área Gangnam...

- Grandes Almacenes Hyundai (Apgujeong)
- Tienda libre de impuestos Lotte (Coex)
- La Galleria

En el área del Ayuntamiento...

- Tienda libre de impuestos Dongwha
- Grandes Almacenes Lotte (Tienda Principal)
- Tienda libre de impuestos Lotte (Tienda Principal)
- Grandes Almacenes Shinsegae
- Tienda Libre de impuestos Shilla

En el área Yongsan...

- Galleria Concos

En el área Gangdong...

- Tienda Libre de impuestos Lotte (Mundo Lotte)
- Tienda Libre de impuestos Walkerhill

En el área Yeouido...

- Ciudad D-Cube
- Centro Comercial IFC
- Time Square

¿Cuáles son las paradas obligadas para ver los paisajes de Seúl?

En el área del Ayuntamiento...

- Río Cheonggyecheon
- Cheongwadae (la Casa Azul)

En el área de Yongsan...

- Parque del Río Hangang
- Parque Namsan
- Torre N Seoul

En el área de Yeouido...

- 63 City

¿Dónde comprar la deliciosa, nutritiva y tradicional comida coreana Hangwa?

En el área del Ayuntamiento...

- Insa-dong
- Mercado Namdaemun

En el área de Gangdong...

- Mercado Yangnyeongsi de Seúl

¿Dónde buscar libros raros o material popular de lectura en Seúl?

En el área de Gangnam...

- Centro Comercial Coex (Bandi & Luni's)

En el área del Ayuntamiento...

- Centro del Libro Kyobo
- Librería Tongmungwan

En el área de Yongsan

- Foreign Book Store
- What the Book

¿Dónde ver emocionantes representaciones no-verbales?

En el área del Ayuntamiento...

- Action Drawing [Hero]
- Bibap
- DRUMCAT
- Fanta-Stick
- JUMP
- KARMA
- NANTA
- Ballerina Who Loved a B-boy

En el área de Yeouido...

- B-boy city en Seoul "Kung"
- NANTA (Centro de Arte Naru)

¿Dónde disfrutar de las artes coreanas tradicionales?

En el área de Gangnam...

- Casa Cultural de Corea

En el área del Ayuntamiento...

- Museo Coreano de Mobiliario
- Casa de Corea
- MISO
- El Teatro Nacional de Corea

¿Dónde experimentar la cultura de moda de Seúl?

En el área Gangnam...

- Calle Rodeo Apgujeong
- Calle del Lujo Cheongdam-dong
- Garosu-gil

En el área de Yongsan...

- Calle Itaewon

En el área del Ayuntamiento...

- Samcheong-dong

En el área de Yeouido...

- Distrito Universitario Hongik

Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela

Revisado por Carmen Torrijos, Madrid, España ●

María Zugazabeitia Fernández: ICB's New Language Coordinator for Spanish (p 34)

Jutta Tagger, ex Directora Editorial del BCI

Seguramente recordarán que en la edición de otoño de 2012 del BCI (Vol. XXXI, nº4, 4º trimestre) les presentamos a nuestros lectores al equipo de idiomas del Boletín, es decir, a las personas que hacen posible que todos los artículos del BCI se publiquen en los cuatro idiomas oficiales de la FIMC.

Por aquel entonces, Helen Baines era la responsable de la edición en español. Helen tuvo que dejar su puesto de coordinadora por motivos personales, pero, afortunadamente para nosotros, antes de dejarnos encontró a una sucesora, María Zugazabeitia, que gentilmente se ha ofrecido a responder el

mismo cuestionario que le enviamos al equipo el año pasado. A continuación pueden leer sus respuestas, así como una pequeña reseña biográfica de la nueva coordinadora.

Queremos darle las gracias a María por aceptar – voluntariamente- el puesto y esperamos que disfrute desempeñando esta tarea y que, al mismo tiempo, aproveche la oportunidad para hacer nuevos amigos (la mayoría de ellos virtuales) y aprender sobre la música coral en el mundo. Además, nos gustaría darle las gracias a Helen por todo el trabajo que ha realizado para el BCI. Esperamos que continúe su vida en tan buena forma, física y espiritual y que mantenga su fantástico sentido del humor.

¿Estás –o alguna vez has estado- relacionada de algún modo con el mundo de la música en general y con la música coral, en particular?

Desde el año 2000 formo parte del León de Oro, un proyecto coral que nació a mediados de los 90 en Luanco, un pequeño pueblo del norte de España. Llevo más de media vida cantando en un coro y, si miro a mi alrededor, un gran porcentaje de amigos y conocidos se dedica profesionalmente a la música, por lo que el mundo coral se ha ido convirtiendo en un pilar importante de mi vida.

¿Cómo comenzaste a colaborar con el BCI y desde cuándo lo haces?

Todo ocurrió por casualidad el verano pasado, en julio. Yo acababa de terminar el tercer curso de Traducción e Interpretación, y quería trabajar como traductora voluntaria durante las vacaciones para ganar experiencia y afrontar el último año de la universidad con mejor preparación. Encontré un anuncio en una página web en que Helen Baines (la coordinadora de español por aquel entonces) pedía traductores voluntarios, ¡justo lo que yo estaba buscando! A los cuatro días ya estaba traduciendo un artículo para el BCI.

¿Cuándo comenzó a interesarte la coordinación lingüística? ¿Tienes experiencia previa en este tipo de trabajo?

Helen fue quien me propuso ocupar su puesto de coordinadora cuando decidió dejarlo. Me atrevería a decir que entre ella y yo surgió la química desde el primer email que intercambiamos y para mí fue un enorme placer aceptar su propuesta, al mismo tiempo que sabía que me enfrentaba a un gran reto. Afortunadamente no soy completamente novata en este tipo de coordinación, ya que en las facultades de traducción forman a los estudiantes para desempeñar este tipo de tareas y de febrero a junio de este año fui la coordinadora de un grupo de prácticas de traducción de la universidad en la que estudiaba.

¿Cuál es tu motivación? ¿Cómo valoras tu contribución al BCI?

Me encanta este trabajo y por eso lo hago, ya que creo que es importante estar contenta con lo que haces para poder hacerlo bien. No sé si soy una buena coordinadora o no, eso deberás preguntárselo a los traductores, a los revisores y al editor del BCI, pero puedo decir que hago mi trabajo con mucha ilusión.

¿Cómo es tu relación con los voluntarios que forman tu equipo?

Me gusta tener una relación cercana con ellos: suelo escribirles individualmente para que el trato sea más directo y personal. Soy bastante flexible con los plazos y las condiciones, pero siempre agradezco que los traductores sean puntuales con sus entregas y que hagan bien su tarea. Me gusta alabar el trabajo de los demás y me parece muy desagradable tener que llamarle la atención a alguien, sobre todo en una organización como esta en la que los traductores son voluntarios, pero he de destacar que todos los miembros del equipo se esfuerzan por facilitarme la labor de coordinación.

¿Crees que trabajar como voluntario es importante en la sociedad actual?

Por supuesto. Sin embargo, me gustaría establecer una diferencia entre trabajar como voluntario y trabajar gratis. Estoy absolutamente a favor del trabajo voluntario en organizaciones sin ánimo de lucro como esta, que luchan por mejorar la situación de la cultura en el mundo, ampliar las comunicaciones y que, así, la información (y la música coral en este caso) llegue a todos los rincones del mundo. Por otro lado, me posiciono totalmente en contra de las empresas que se lucran del trabajo gratuito de becarios o ciudadanos con pésimas condiciones contractuales.

María Zugazabeitia Fernández. Luanco (España), 1991. Graduada en Traducción e Interpretación por la Universidad de Salamanca, en los últimos dos años ha disfrutado de unas prácticas tutorizadas por la Asociación Española de Traductores, Correctores e Intérpretes y ha colaborado como traductora en la Organización de las Naciones Unidas. Sus lenguas de trabajo son el inglés, el francés, el portugués y el castellano y, a pesar de estar especializada en traducción institucional, lo que realmente le gusta es la traducción del turismo y el comercio. En julio de 2012 comenzó a colaborar como traductora voluntaria en el Boletín Coral Internacional y, desde el pasado mes de abril, es la coordinadora del equipo de español de la publicación. Actualmente compagina la traducción con la enseñanza de lenguas extranjeras.



Choral World News

Entrevista con William Christie, Director Les Arts Florissants (p 37)

Jeffrey Sandborg

Para aquellos familiarizados con el repertorio del barroco francés y los que estén empezando a explorarlo, todos los caminos llevan a William Christie y Les Arts Florissants. Christie y su conjunto coral-instrumental, fundado por él mismo hace más de treinta años, son reconocidos por contribuir al renacer de este conjunto de colorida, variada, pero aún muy descuidada literatura.

Bajo la dirección de Christie, la formidable discografía de los LAF (Les Arts Florissants) comprende cerca de 80 grabaciones abarcando los siglos XVII y XVIII y centrándose particularmente en la *tragedie-lyrique*, la ópera-ballet y el motete, pero también en los principales géneros del barroco inglés e italiano. Su trabajo como musicólogo ha resultado en una inmensa colección de ediciones de actuaciones que han contribuido al cuerpo de esta música, ahora disponible para los artistas.

Nacido en 1944, Christie estudió en Harvard y realizó un postgrado en Yale. Empezó su carrera musical como clavecinista, pero hoy es conocido más como investigador, profesor y, por supuesto, como director. Su dedicación al desarrollo de jóvenes cantantes queda probado en su academia *Jardins des Voix*, que tiene su sede en Caen y, más recientemente a través de su designación como profesor del Juilliard School de Nueva York. El trabajo de William Christie ha sido respaldado por el gobierno

francés, que ha reconocido sus innumerables contribuciones a la cultura del país y su promoción en el exterior. Fue condecorado con la distinción Legión de honor en 1993 y fue elegido para formar parte de la Académie de Beaux Arts en 2008.

Me senté con el Maestro Christie en Nueva York durante su paso por el Metropolitan Opera con *Enchanted Island*. Nuestra conversación abarcó desde las prácticas de la ejecución hasta las fuentes consulta para la puesta en escena. Yo estaba especialmente interesado en saber su opinión sobre cómo ha de ser la interpretación este repertorio dirigido a un público que no esté familiarizado con él.

Les Arts Florissants

Jeffrey Sandborg: Por favor describe para nuestros lectores cómo se crearon los LAF.

William Christie: Bueno, nosotros empezamos como un conjunto vocal en el año 78 o 79. La mayoría de los cantantes eran franceses, aunque había algunos americanos e ingleses. El objetivo era formar un pequeño grupo de ocho a diez voces con algunos instrumentos. Queríamos analizar de manera crítica a los grandes compositores que se cantaban en aquellos tiempos, como Monteverdi o Purcell, pero también defender a los pequeños compositores que no estaban siendo interpretados y, así, tomar una postura crítica ante la música francesa, ya que estábamos viviendo en Francia. Nos preguntábamos qué le estaba sucediendo a la música francesa y por qué no estaba siendo cantada o tocada. ¿Era acaso porque la gente simplemente no la estaba haciendo de la manera correcta? En efecto, esa era la respuesta. Así que, desde ese momento el grupo se expandió hasta convertirse en un coro y una orquesta.

Fuerzas totales de los LAF

JS Mencionaste que empezaste con ocho o diez. ¿Cuáles son las fuerzas hoy día en?

WC Tengo probablemente alrededor de cien que cantan en el coro y como cien que tocan en la orquesta. De los cien de cada categoría tenemos tal vez quince o veinte que son hijos. Pero todos ellos son *freelance* o autónomos. Además, estoy constantemente introduciendo nuevas voces e instrumentistas en el grupo.

JS ¿Podemos decir que el número se depende del proyecto?

WC Obviamente. Si voy a hacer una *Missa Solemnis* o las *Estaciones* de Haydn, necesitaremos mucha gente.

JS ¿De dónde vienen tus cantantes e instrumentistas?

WC Todos ellos son *freelance*, lo cual significa que cada vez que alguien toca o canta hay un contrato. Cada uno es un profesional independiente. Hay algunos que pueden dividir su tiempo entre mi equipo y algunos de los otros grandes *ensembles* barrocos de Europa; es decir, puede que alguno también viaje a Inglaterra para hacer un concierto con Jiggy (John Eliot Gardiner) o Trevor Pinnock, o a Ámsterdam para trabajar con Ton Koopman. Mis músicos son muy leales – algunos llevan conmigo desde hace quince o veinte años– pero todos ellos son autónomos. Los solistas se renuevan constantemente, pero los que realmente nos gustan los durante un largo período tiempo. Todavía estoy trabajando con cantantes que se convirtieron en grandes solistas hace diez o quince años, como David Daniels, por ejemplo, o Joyce di Donato.

JS Cuando se trata de voces, ¿qué tipos estás buscando?

WC Hay un repertorio que solo puedes hacerlo con voces extremadamente virtuosas, pero también trabajo con repertorios que necesitan voces jóvenes, muchas de las voces con las que cuento son francesas o italianas. Honestamente, no quiero escuchar a un pájaro viejo cantando Purcell. Algunas de las grandes piezas sacras de Monteverdi parecen funcionar mejor

con voces más jóvenes, como lo hace un oratorio de Charpentier. Con muy pocas excepciones, obviamente, estamos tratando con voces *bel canto*, lo que quiere decir que tienen buen color, y que son voces más ligeras de las que elegirías para cantar Gilda u otro repertorio del siglo XIX. Y tenemos que buscar nuevas voces constantemente.

Jardins des Voix

WC Cada dos años, escuchamos varios cientos de voces en el *Jardins des Voix* y luego de ellas elegimos entre seis y diez personas. Esas personas reciben sesiones de formación durante un mes aproximadamente y, luego, vendemos conciertos que moldeamos en torno a ellos para presentarlos en todo el mundo. Estas personas deben ser menores de treinta años de edad, lo que significa que es una manera maravillosa de reabastecerse. Uno de los aspectos de esto es que parte del arte de cantar radica en ser capaz de cantar con alguien más. En los conciertos que presentamos con ellos hay duetos, sextetos, y conjuntos vocales en los cuales la gente es seleccionada por ser inteligentes, por ser cantantes solistas bien formados, pero también por ser capaces de cantar en un conjunto vocal.

JS ¿A qué te refieres con "formación"?

WC Es muy sencillo, tenemos una serie de voces que bien podrían ser dos bajos, dos tenores, una maravillosa mezzo femenina, quizás un cantante *falsetto* y dos sopranos. Entonces, yo selecciono un repertorio que creo que será bueno para ellos. Por supuesto, les es completamente desconocido, así que los ponemos a prueba y ellos aprenden cómo cantar ese repertorio.

Proceso de Audición

JS Por favor describe el proceso de audición para estos jóvenes cantantes.

WC Obviamente, estamos tratando con repertorio especializado, así que busco a alguien que tenga buena voz, una hermosa voz, y, por supuesto, técnica. Además, me gusta conocer su devoción a este estilo, ¿les gusta realmente este asunto? Desafortunadamente, en esta última ocasión las audiciones me sorprendieron negativamente en este aspecto. Muchos de estos chicos acaban de subirse a este tren y consideran que es una forma de salir a Europa y comenzar sus carreras, pero no tienen más interés por Handel, Vivaldi o Bach del que tienen por cualquier otra cosa. De hecho, cuando lees sus CV puedes notar que están más a gusto cantando repertorio del siglo XIX y de principios del XX.

JS ¿Les haces leer?

WC No. No les hago hacer nada que los deje en evidencia, pero se puede determinar rápidamente quiénes son los brillantes.

JS ¿Estás trabajando algún sonido en particular o dejas que el repertorio lo determine?

WC Tenemos un sonido muy particular. Tiene que ver con el idioma y con mi forma particular de ver las piezas. Cuando cantas música italiana de principios del siglo XVII no es, obviamente, igual que cantar música italiana del siglo XVIII. No cantas Rameau de la misma manera en que cantas Bouzignac. Me guío por el idioma y por el estilo.

Retos

JS El renacimiento de la música del barroco francés parece no haberse extendido hasta estas costas. Además del caso de estar "fuera de vista, fuera de la mente", hay obstáculos a los que cualquier director se tiene que enfrentar: la disponibilidad o la fidelidad de las ediciones, las prácticas de la ejecución, y, especialmente, las combinaciones de disposiciones vocales para hacer este repertorio, que resulta más desafiante que otros.

WC Pienso que lo que estás diciendo sobre los retos es totalmente

cierto. Por ejemplo, podrías decirle a un coro universitario o profesional, "Miren, vamos a hacer un *gran motete* de Rameau". Sin embargo, es algo difícil en el sentido de que necesitas tener solistas, un coro bastante grande y una orquesta. También está la cuestión del mercado para esta música.

JS Así que si vas a pasar por todo ese trabajo y gastos, bien podrías hacer Handel para una taquilla más predecible.

WC Sí. Eso es. Sabes, en EE.UU. es necesario complacer. Aceptémoslo, yo sé que algunas orquestas sinfónicas de gran tradición de música sinfónica han tenido que interpretar *Star Wars* para complacer a la persona que les está pagando. Ese es uno de los grandes dilemas que tenemos en USA. Y también está el hecho de que los gustos cambian. El repertorio francés siempre va a presentar una serie de problemas, ya que es un estilo muy particular de música que conlleva mucho trabajo personal.

Ediciones

JS Con respecto a ese trabajo del que hablas, he encontrado difícil conseguir partituras y partes de piezas que en un principio pueden parecer fáciles de conseguir, como los oratorios de Handel. Pienso, entonces, que un *gran motete* de Rameau requiere aún más tenacidad.

WC Todo comienza con un buen trabajo literario; además, el acceso a buenas bibliotecas es esencial. Todo fue publicado en la década de 1860 por Chrysander. Ahora la *Neue Händel-Gesellschaft* (Bärenreiter) ha estado haciendo buenas ediciones, pero algunas de ellas están aún por hacer. Hay óperas y oratorios con los cuales no se ha podido lidiar aún.

JS Claramente hay una necesidad de ediciones precisas y modernas, ¿qué haces cuando no están disponibles?, ¿haces una propia?

WC Muy a menudo, sí. Hago todas las partes yo mismo. Tengo una vasta biblioteca, posiblemente una de las mejores en el mundo en lo que se refiere a ediciones para interpretar. Ha sido construida a lo largo de los últimos 35 años más o menos.

JS Así que, ¿has estado haciendo ediciones todas estas décadas?

WC Desde el principio. Lo que estamos haciendo ahora es limpiando un montón de Handel. Estoy haciendo una nueva edición del *Belshazzar* que desesperadamente necesita ser realizada.

JS ¿Y quiénes son tus editores particulares?

WC Somos nuestros propios editores. Así que puedes simplemente ir a nuestra página web y verás que muchas de esas grandes obras corales ya han sido publicadas.

JS Si alguien quisiera hacer un festival barroco francés, ¿su página web sería un recurso razonable?

WC Sí, y esto ocurre muy a menudo. A veces recibimos una solicitud para contratar un juego de partituras, o preguntando si se puede contratar un juego de partituras, o si hay opciones para un coro o una orquesta de cincuenta miembros.

JS ¿Es este tipo de trabajo musicológico lo que te llevó a la dirección?

WC No, pero nos enfrentamos a la necesidad de tener que preparar nuestro propio material porque no había ninguno. Pero ahora, treinta años después, usamos muchos facsímiles. Los tiempos han cambiado, gracias a Dios.

Recomendaciones

JS Más allá de tu discografía, por favor comparte algunas recomendaciones para la exploración de alguna de esta literatura francesa del siglo XVIII.

WC Hay muchas cosas para coro femenino, inmensas cantidades de repertorio con divisi de soprano y a veces también de alto. En Francia no las llamas alti, las llaman *bas dessus*. Y hay muchas

cosas seductoras, como pequeños motetes y algunas piezas muy hermosas de Charpentier, por ejemplo. Si te gusta este repertorio, creo que lo que debes hacer es conseguir los catálogos de las obras de estos compositores. Hay una vasta cantidad de música que se está publicando -Stradella, Scarlatti, Rossi, Monteverdi-, alguna de ella en muy buenas ediciones. Además, hay un asombroso repertorio para coro de inicios del siglo XVII con piezas fabulosas de gente como Bouzinac, Lalande, Charpentier, y para todas las combinaciones posibles.

JS Entre esas líneas, ¿es el repertorio de, digamos, principios del barroco francés tan flexible como otra música del período, reducida a un continuo, por ejemplo?

WC Bueno, puedes hacer mucho de la cuestión con fuerzas reducidas pero hay un punto de no retorno y empiezas a perder la razón detrás de él.

JS ¿Estarías arriesgándote a perder el "gran" de *gran motete*?

WC Exactamente.

JS Has mencionado algunos tipos particulares de voces como el *bas dessus*, y hay otros como *hautes-contre*. Seguramente entender estos tipos de voces es uno de los potenciales obstáculos para la ejecución de este tipo de música.

WC Sí, y es un problema difícil. Hay estilos particulares de voces que los franceses han estado usando por un largo tiempo, especialmente su uso de los tenores altos llamados *hautes-contre*. Las sopranos son *dessus*. En la tesitura que nosotros llamamos SATB tendrías una línea superior para soprano, luego dos líneas intermedias, una de tenores altos *hautes-contre*, una de tenores bajos y los bajos.

Esencialmente, para hacer esto bien no necesitas altos femeninas. Puede que tengas algunas líneas de soprano que estén divididas. Y encontrar tenores que puedan cantar este repertorio puede ser una tarea difícil.

JS ¿Puede el tenor alto ser reemplazado con un sonido de falsetto masculino?

WC Si no hay otra opción, sí, pero no es realmente lo que quieres hacer. Por supuesto hay otros problemas de las prácticas de la presentación como la afinación y el temperamento. Es difícil lidiar con esta cuestión con instrumentos modernos porque, a menudo, es muy agudo.

JS Así que, ¿cuál es tu frecuencia para el La de concierto?

WC Bueno, cuando grabo estas piezas o cuando estoy grabando una ópera francesa de finales del siglo XVII o principios del XVIII, estamos usando un La un tono completo por debajo del La moderno.

Repertorio

JS Estoy impresionado por la extensión de su discografía, que presenta algunos compositores previamente desconocidos para mí; como Mondonville por ejemplo. ¿Cómo haces para descubrir toda esa interesante música?

WC Me he enfocado en la música antigua toda mi vida. Comencé haciendo música contemporánea y la dejé. Pero si parte de tu estética es hacer piezas desconocidas bien, simplemente tienes que estar en la biblioteca. Tienes que conocer buenos musicólogos. Para la música italiana conozco a Howard Smithers muy bien. Conocí a algunos de los grandes expertos de Monteverdi, Tom Walker y Ron Curtis; y para el repertorio francés conozco a mucha, mucha gente. Aún tenemos muchas cosas que transcribimos hace años pero aún no han sido publicadas.

JS ¿Y alguien como Mondonville? ¿Dónde está el mercado para alguien tan oscuro?

WC Una forma de contestar eso es ver dónde se venden las grabaciones. O, ya que tenemos una biblioteca importante,

alguien podría escuchar, por decir, el *gran motete* u oratorio de Mondonville, y nos escribiría a Les Arts Florissants preguntando si es posible hacerse con la partitura. Bueno, el Mondonville se ha estado vendiendo durante los últimos diez años por todas partes en Suecia y Alemania. Es música difícil de cantar pero es espectacular, muy poderosa.

Juilliard

JS Cuéntame sobre este nuevo programa de música antigua en Juilliard.

WC Es el gran rumor. Ahora que Juilliard se ha comprometido con la música antigua y la interpretación histórica, creo que la escena de la música antigua va a cambiar aquí, en Nueva York, en los próximos años. Formo parte del Juilliard desde 2007. Ahora tenemos una facultad de cuerda, teclado, flauta, fagot, oboe y trompeta y las voces que estamos usando actualmente vienen del departamento vocal. También tenemos unos maravillosos profesores de técnica vocal que están muy entregados con nosotros, porque somos su oportunidad para poder conectar a sus estudiantes a un buen Gluck, un buen Bach, un buen Handel y un buen Monteverdi, y ellos saben que no vamos a hacer nada perjudicial a las voces. Es un gran alivio para ellos que haya algo más que sólo cantar Verdi y Wagner.

Entendiendo la interpretación

JS ¿Qué consejo tienes para los directores que quieran asumir alguno de los retos de este repertorio pero puedan estar intimidados por las preguntas sobre las prácticas de ejecución que necesitan respuesta?

WC Que consigan grabaciones. Esa es una muy buena manera de aprender. Sobre esas bases puedes decidir cuánta gente y qué tipos de voces vas a necesitar. Creo que muchos de nosotros al hacer este tipo de música estamos bastante de acuerdo sobre muchas de estas cosas.

JS ¿Es esa una manera eficiente de familiarizarse con las variedades de adornos también?

WC Ciertamente. Creo que las grabaciones son una herramienta muy buena y no tengo ninguna objeción. Y puedes diferenciar una buena grabación de una hecha por alguien que no sabía lo que estaba haciendo.

JS Bueno, los adornos auténticos del período pueden ser intimidantes incluso para un cantante.

WC Casi en cualquier parte estás cerca de alguna institución que tenga un musicólogo o intérprete que pueda darte opciones.

JS ¿Algo que quieras agregar que pueda resultar útil para los directores corales?

WC Todo se reduce a una cuestión de curiosidad y amor. Si amas el asunto, si caes bajo su hechizo, entonces, vas a hacer un esfuerzo para venderlo, producirlo o convencer a otros de que lo hagan. Esencialmente, se trata de eso.

Fuentes

- Con el fin de explorar la música del barroco francés más profundamente, el lector interesado puede empezar con algunas de las fuentes listadas abajo.
- Los archivos de Les Arts Florissants, ubicados en las oficinas de LAF en París, contienen miles de partituras acumuladas durante más de treinta años. Con el fin de promocionar de la cultura francesa, gran parte de esta colección, incluyendo las partes orquestales, están disponibles para su alquiler y compra. Está organizada por compositor y se puede tener acceso a ella a través de Arts Flo Media: <http://www.artsflomedia.com/>
- Christie recomienda que aquellos deseosos de descubrir

tesoros por su cuenta examinen algunos de los catálogos de los compositores barrocos. Algunos que vale la pena mencionar son:

- *Marc-Antoine Charpentier*, Amadeus Press, 1995. La exploración comprehensiva de Catherine Cessac de la obra de Charpentier incluyendo el catálogo completo de las 550 obras del compositor.
- *Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande: (1657-1726)*, OXFORD University Press, 2005. En este catálogo, Lionel Sawkins proporciona más de 3.000 ejemplos musicales, detalles de requerimientos de ejecución y fuentes, así como índices comprehensivos y locaciones temáticas. <http://lionelsawkins.co.uk/>

Muchas obras yacen escondidas pero se puede tener acceso a ellas para examinarlas, adquirirlas y contratarlas a través de instituciones como el Centre de Musique baroque de Versailles (<http://www.cmbv.fr/>) y la Bibliothèque Nationale's Gallica website (<http://gallica.bnf.fr/>).

Finalmente, el sitio web de Les Arts Florissants, ofrece contactos e información sobre el conjunto: <http://www.arts-florissants.com/site/accueil.php4>

Jeffrey Sandborg tiene el profesorado de música Naomi Brandon and George Emery Wade en la Universidad Roanoke, donde ha sido Director de Actividades Corales desde 1985. Sus mayores méritos como director coral y orquestal con la Orquesta Sinfónica de Roanoke incluyen el Requiem de Verdi, la Gran Misa en Do Mayor de Mozart y el Mesías de Handel. También ha dirigido la Sociedad Coral y Orquesta del Valle de Roanoke en presentaciones del Hodie de Vaughan Williams, la Misa en Si Menor de J. S. Bach, y los Requiem de Joonas Kokkonen y de Andrew Lloyd Webber. Sandborg continúa activo impartiendo clínicas, como jurado, arreglista, compositor y estudioso coral. Es el autor de 'English Ways: Interviews with English Choral Conductors' junto con numerosos artículos de literatura y práctica coral y vocal. Correo electrónico: sandborg@roanoke.edu



Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por María Zugazabeitia ●

Voces de armonía - Coloreando el arcoíris Festival Internacional de Coros Jóvenes e Infantiles de Hong Kong de 2013 (p 42)

Por el comité organizador del Festival Internacional de Coros Jóvenes e Infantiles de Hong Kong de 2013

La Asociación *Hong Kong Treble Choirs' Association* (HKTCA), junto con la Federación Internacional para la Música Coral (FIMC) y la asociación *Chinese Society for Music Education* (CSME), presentaron con orgullo el Festival Internacional de Coros Jóvenes e Infantiles de Hong Kong de 2013, que tuvo lugar entre el 14 y el 19 de julio. El festival fue inaugurado por el profesor Leon Shiu-wai Tong, primer vicepresidente de la FIMC, presidente honorario del China High School Choral Committee y presidente de la HKTCA. El objetivo del festival es promover las actividades de intercambio coral y alentar a coralistas y directores a interactuar unos con

otros, reuniendo en Hong Kong coros de renombre mundial. Sin embargo, el festival en sí mismo no se habría sido llevado a cabo sin los esfuerzos de más de 200 voluntarios y empleados, junto con 3.000 participantes de 70 coros de más de 20 países.

Los coros, provenientes de China, Taipéi, Finlandia, Hungría, Indonesia, Macao, Malasia, Rusia y EE.UU., se reunieron en Hong Kong para unirse a esta fiesta coral internacional. La temática de la edición de este año giraba en torno al eslogan: "Voces de Armonía, coloreando el arcoíris". El arcoíris simboliza la esperanza; la idea de colorear al arcoíris representa el crecimiento de nuestra esperanza y el concepto de mantener nuestro sueño brillando en el escenario. Los diferentes colores del arcoíris promueven el espíritu de tolerancia y respeto mutuos entre las personas, sin importar su raza o nacionalidad. La música, como lenguaje común a lo largo y ancho del planeta, trae felicidad y armonía a todos y, al mismo tiempo, refleja la singularidad de cada individuo.

Este año, el comité organizador puso en marcha un concurso para elegir una canción que representara al festival, con el fin de promover la música coral mediante la ampliación del repertorio y la promoción de la creatividad. El comité recibió obras tanto de compositores extranjeros como de compositores del área local. La pieza *We Dare to Dream*, del compositor Chris O'Hara (Reino Unido), fue seleccionada como tema musical del festival.

La edición de 2013 del festival ofreció un rico programa: además de las diez categorías de la competición y los doce conciertos, hubo una clase magistral de dirección y nueve talleres. Seis coros residentes, además del Cantemus Children's Choir, de Hungría; el Club For Five, de Finlandia; el Hong Kong Treble Choir, de China; el Just Vocal Band, de Taipéi; y el Shi-kai LI Lahu Family of Pu'er, de la provincia de Yunnan (China), ofrecieron maravillosas representaciones en el Emperor's Voices y en el ciclo de conciertos corales internacionales, haciendo que la audiencia experimentara un viaje coral internacional. Los doce conciertos tuvieron lugar en cuatro salas de conciertos de excelente acústica.

El concierto de apertura, retransmitido por Phoenix TV, inauguró el festival. Entre los invitados de honor que oficiaron en la ceremonia de apertura estaban la Sra. Regina Leung, esposa del Presidente Ejecutivo del HKSAR; el Dr. Michael J. Anderson, Presidente de la FIMC; Mdm. Barbara Fei, SBS, Presidenta Honoraria Permanente del HKTCA; el Sr. Bin Wu, Presidente de CSME; el Sr. Fung-kwok Ma, SBS, JP; el Sr. Bobby Wan, Presidente adjunto del canal de televisión chino Phoenix TV y Director del Programa de Coordinación; y el Profesor Leon Shiu-wai Tong, Director Artístico y Presidente del Comité Organizador del festival. Los coros participantes, que representaban a de diferentes países, presentaron repertorios característicos su tierra natal. La audiencia quedó impresionada con sus asombrosas voces y danzas folklóricas tradicionales. Dos famosos cantantes locales de pop, la Srta. Ivana Wong y el Sr. Edmond Leung, junto con el coro infantil Hong Kong Treble Choir interpretaron las canciones *Brother Song* y *We Are the World* respectivamente.

El festival de 2013 de diferenció de los anteriores por facilitar el intercambio entre los coros participantes. Hubo tres conciertos amistosos en los cuales participaron coros de escuelas primarias y secundarias, coros universitarios y agrupaciones extranjeras. Los participantes también asistieron a los conciertos como público, algo que les permitió aprender unos de otros. Al final de cada concierto amistoso, los miembros del jurado profesional hicieron comentarios sobre todos los coros participantes para ayudarles a mejorar. Además, los jueces principales de cada categoría compartieron sus comentarios y sugerencias con todos los coros participantes en la sesión "Conoce al Jurado". Como su propio

nombre indica, en esta sesión, los directores y los miembros de los coros tuvieron la oportunidad de conocer a los 26 expertos del mundo coral que componían el jurado y hacerles preguntas o transmitirles sus preocupaciones relacionadas con los diferentes aspectos de la música coral.

Durante el festival también se pudo contemplar la inspiradora exhibición fotográfica del profesor Ji-yan Wang, que se presentaba a los hitos del mundo coral a lo largo de los últimos diez años. También se proyectó una película musical llamada "37", en la que se ofrecía un mensaje de amor y virtud a través de un impresionante paisaje de un pradera, la belleza de la naturaleza y las indelebles voces de los niños.

El Sr. Enrique Azurza, un jurado de España, cree que el festival es importante por proporcionar la oportunidad de intercambiar experiencias sobre partituras y música entre coros de todo el mundo, y que es una valiosa oportunidad para que los expertos corales internacionales exploren el campo coral en Asia, China y Hong Kong. A él le impresionó la alta calidad de las actuaciones de los coros de Hong Kong y China. El Sr. Soma Szabó, un jurado de Hungría, cree que uno de los éxitos del festival radica en la oportunidad unir a los jóvenes de todo el mundo y facilitar el intercambio internacional. Con el poder de la música se pueden construir amistades y relaciones.

Coros participantes

El Club For Five (Finlandia) desafía a la sabiduría convencional sobre las capacidades de la voz humana. Sus arreglos únicos y sus composiciones originales combinan jazz, pop y rock de una manera tan chic y única, que han creado un género musical propio.

El Coro Juvenil de la Ciudad de Nueva York (USA) es una agrupación multicultural, reconocida internacionalmente no sólo por su espléndido virtuosismo y su brillante puesta en escena, sino también por tratarse de un modelo de sociedad integradora que está siendo imitada a nivel global. En 2011 recibió el más alto galardón que una agrupación de sus características puede recibir, el "Premio Nacional del Programa de Artes y Humanidades para Jóvenes", otorgado por la Primera Dama Michelle Obama en la Casa Blanca.

Todos los miembros de Shi-kai LI Lahu Family of Pu'er (China) pertenecen a la tribu Lahu, en el país autónomo de Lancang Lahu, en Yunnan. Son músicos apasionados y talentosos; tocaron una variedad de instrumentos y presentaron la danza Lusheung –considerada patrimonio cultural intangible de China. La canción *Happy Lahu*, compuesta por la hija mayor de la familia Li, se ha convertido en una de las canciones más populares de China.

El Cantemus Children's Choir (Hungría) es el laureado coro infantil de la escuela primaria húngara Kodály Zoltán. Desde su fundación, el coro ha alcanzado el más alto nivel en la interpretación coral y ha viajado de manera continuada para dar conciertos, competir y formar parte de festivales internacionales en Europa y el resto del mundo.

En 2009, el Coro de Niños de Hong Kong (China) recibió el galardón nacional "The Outstanding Treble Choir of China Award" en la cuarta edición del festival de coros infantiles de China. En 2010, al coro le fue conferido el Diploma de Oro y el "Premio al Mejor Director" en el VIII Festival Coral Internacional Cantemus, en Hungría. En 2012, el coro participó en el XI Festival Coral Internacional de China celebrado en Beijing, donde fue premiado con el Diploma de Oro en la categoría de Coros Infantiles. Ese mismo año, el coro recibió el Champion Award en la categoría infantil en el X Festival Internacional del Arte Coral, The Singing World.

Clases magistrales de dirección

Las clases magistrales de dirección del festival fueron impartidas por el maestro húngaro Dénes Szabó, director del del Cantemus Children's Choir. Los participantes activos tuvieron la oportunidad de dirigir al coro bajo la guía del Sr. Szabó.

Talleres

Expertos musicales de primera clase de todo el mundo se reunieron en Hong Kong para presentar talleres de canto coral de diversos temas.

Nombre	Ponente
Entrenamiento y diseño de movimientos en el escenario para coros	Sr Francisco J. Núñez
Música secular de Europa del este	Prof. Theodora Pavlovitch
Características rítmicas y atmosféricas de la música coral española	Sr Enrique Azurza
Técnicas de ensayo para el canto instrumental y grupos vocales	Club For Five
Obras corales filipinas	Sr Jonathan Velasco
Interpretación de música jazz coral	Sr Francisco J. Núñez
Interpretación de piezas operáticas para coros	Prof. Yan Wang
Música coral estonia contemporánea y tradicional	Sr Aarne Saluveer
Talleres para coros universitarios de China e Indonesia	Sr Soma Szabó et Sr Enrique Azurza

Galardones y Premios

Los campeones de cada categoría compitieron por varios grandes premios en la noche de la entrega de premios. El coro infantil Resonanz, de Indonesia, recibió una cálida obación por sus espectaculares habilidades de canto e interpretación sobre el escenario, y fue galardonado con los premios "Choir of the World", "Outstanding Conductor" y "Mejores Efectos en el Escenario".

Premio a toda una vida de logros

Apreciando la destacada contribución artística para el desarrollo de la música coral local e internacional, el Festival Internacional de Coros Jóvenes e Infantiles de Hong Kong de 2013 otorgó el "Premio a toda una vida de logros en la música coral" a la Sra. Barbara Fei, SBS (Hong Kong, China) y al Sr. Dénes Szabó (Hungría) del Cantemus Children's Choir.

La Sra. Fei es una extraordinaria figura en el campo vocal y coral. Está dedicada a la promoción de la música coral y al desarrollo del interés por la música entre los jóvenes de Hong Kong. Fue galardonada con la "Estrella Bauhinia de Bronce" y la "Estrella Bauhinia de Plata" por la HKSAR en 2001 y 2012 respectivamente. El Sr. Szabó fundó el Cantemus Children's Choir en 1975, una agrupación que se ha expandido hasta convertirse un instituto coral, empezando a operar como una organización artística independiente bajo su dirección. Él es un referencia importante de la música coral húngara y presenta la música de Zoltán Kodály y Béla Bartók de la forma más genuina. Suele impartir clases magistrales de dirección coral, producción vocal coral e implementación del método Kodály.

Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela ●

ARS CHORALIS 2014

Simposio Internacional de Corología¹ – Arte Coral, Canto y Voz, 24-26 Abril de 2014, Zagreb, Croacia (p 48)

Branko Stark

Presidente de la Asociación Croata de Directores Corales

Desde su fundación, la Asociación Croata de Directores Corales (HUZ) ha estado en crecimiento de dos maneras diferentes. Por un lado, dándole forma al programa nacional de desarrollo de la vocación del director coral y de la música coral en Croacia y, por otro lado, desarrollando el programa internacional IPDCM (Proyecto Internacional para el Desarrollo de la Música Coral). Todo eso incluye programas artísticos, educativos y científicos con los cuales pretendemos contribuir a la evolución de la música coral con lo mejor de nuestras habilidades y conocimientos. Para ese fin hemos organizado varias competiciones corales internacionales en Croacia y numerosos cursos internacionales para directores corales, compositores y cantantes en diferentes países (Malasia, India, Sudáfrica, las Islas Solomón, Irán).

En lo que respecta a la ciencia, hemos creado el neologismo corología (chorus + logos), que se refiere a la ciencia multidisciplinaria del arte coral. Para ahondar en esto, hemos fundado el Instituto Coral Internacional (la rama científica de la HUZ) como parte de nuestra asociación, que comenzará a publicar el año que viene *arschor@lis*, un ensayo científico online sobre corología. El segmento más importante de nuestro programa internacional es el Simposio Internacional de Corología ARS CHORALIS para el arte coral, el canto y la voz, que, desde 2010, se ha organizado cada dos años en Zagreb, la capital de Croacia. El tercer Simposio se celebrará entre el 24 y el 26 de abril de 2014.

En concordancia con el enfoque multidisciplinario de la corología, este Simposio también ofrecerá conferencias y talleres dentro de las siguientes categorías: director de Coro/Coral; Pedagogía Vocal, Dirección/Interpretación; Composición/Análisis/Hermenéutica; Interpretación Vocal/Estilística Vocal; Voz Hablada; Ciencia/Voz y Audición; Ciencia/Música; Pedagogía Musical/Educación; Música Sacra; Medios de la Música/Tecnología.

Esperamos contar con la presencia de los siguientes ponentes invitados a participar, entre otros: Marvin Keenze (EE.UU.), Johan Sundberg (Suecia), Christian Herbst (Austria), Thomas Caplin (Noruega), Andrea Angelini (Italia), Annemarie van der Walt (Sudáfrica), Vanags Romans (Letonia), Wolfgang Ziegler (Austria), Giovanni Acciai (Italia), Irena Hočevar-Boltežar (Eslovenia), John Hooper (Canadá), Kittiporn Tantrarungroj (Tailandia) y Susanna Saw (Malasia).

Nuestra idea es conectar la música coral y la ciencia de la mejor manera posible. Se tiene la intención de que el Simposio contribuya la mejora de la música coral a nivel internacional y sirva como complemento a otros simposios. Así, esperamos

suministrar un estímulo a los directores corales para que estos incorporen más descubrimientos científicos actuales a su trabajo educativo. El conocimiento científico abre la voz y el canto crece día a día, pero, en nuestra opinión, los directores corales no son lo suficientemente conscientes de ello. Por otro lado, también esperamos con entusiasmo que los investigadores y científicos, descubran más sobre el canto y la música coral, de manera que puedan identificar las metas de sus futuros trabajos con mayor precisión y consciencia. Esa es la razón por la cual nuestras actividades están abiertas a una amplia audiencia, para que todas aquellas personas que tengan contacto directo o indirecto con la música coral, el canto y la voz, pueda participar.

Nuestra intención es, como siempre, atraer especial atención sobre la presentación de la FIMC y sus actividades, junto con el BCI, a cargo de Andrea Angelini y Annemarie van der Walt.

En el ARS CHORALIS de 2012, 53 ponentes de 18 países ofrecieron 63 charlas y talleres. El ARS CHORALIS de 2014 estará dedicado a Jakov Gotovac, uno de los compositores más importantes de Croacia. Los idiomas oficiales del Simposio son el inglés y el croata. El segundo día tendrá lugar un gran concierto coral con los coros invitados de Eslovenia y Letonia. La recepción de solicitudes de ensayos, charlas y talleres está abierta y la fecha límite de inscripción es el 15 de diciembre de 2013. Para más información sobre el Simposio y la Asociación Croata de Directores Corales visite www.choralcroatia.com

Branko Stark (1954), compositor, director de coro y profesor de canto, enseña en la *Arts Academy* (Universidad de Split, Croacia). Ha escrito más de doscientas composiciones por las que ha recibido numerosos premios. Da clase a cantantes, directores de coro, compositores, actores, logopedas, fonetistas y oradores y también se dedica a la rehabilitación del habla. El Sr. Stark ha participado en más de treinta simposios científicos y ha sido profesor invitado en muchas facultades de Croacia y del extranjero. Su especialidad es la teoría y la práctica de la voz, la estilística vocal y de expresión en el canto y el habla, la hermenéutica y los trabajos que ha publicado versan sobre esas materias. Da conferencias, seminarios, clases magistrales y talleres por todo el mundo (Argentina, China, Eslovenia, Dinamarca, Francia, Gran Bretaña, los Estados Unidos, Corea, Sudáfrica, Irán, Malasia, Indonesia, Tailandia, Sri Lanka, la India, Hong Kong, Singapur, Brunéi, Letonia). También es un destacado jurado en numerosos concursos corales internacionales (Croacia, Alemania, Italia, Austria, China, Indonesia, Malasia, Sri Lanka, Japón, Corea). Es Presidente de la *Croatian Choral Directors Association*, Director de la *Vocal Academy*, miembro del Consejo Internacional de los *World Choir Games* y asesor en Croacia de la *Federación Internacional de Música Coral*. Correo electrónico: info@choralcroatia.com



Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por María Zugazabeitia, España ●

1 Corología: *chorus+logos*, ciencia multidisciplinaria del arte coral. Se trata de un neologismo creado por la Asociación Croata de Directores Corales, institución que también ha fundado el Instituto Coral Internacional de Corología (la rama científica de la Asociación).

Festival y Competencia Coral Internacional de Yeosu ¡Canciones del Océano, Canciones de Alegría! (p 50)

Jo-Michael Scheibe, Presidente y Profesor, Vice-Presidente Nacional de Actividades Internacionales de ACDA

Situada a sólo cuatro horas en auto o un corto vuelo desde Seúl, Yeosu es una hermosa ciudad costera del extremo sur de la República de Corea. Fue éste el escenario perfecto para el nuevo Festival y Competencia Coral Internacional de Yeosu que tuvo lugar del 11 al 17 de Julio de 2013. Además de la belleza de la ciudad, los participantes del festival tuvieron acceso a muchas facilidades que fueron desarrolladas cuando Yeosu fue anfitriona de la Expo Mundial de 2012. Entre estas encontramos nuevos hoteles, pabellones, el nuevo Centro Cultural de las Artes y la Sala de Conciertos que posee una imponente vista de la costa a la salida de conciertos y eventos. Como visitante por primera vez en la ciudad de Yeosu, me sorprendí por su belleza, las instalaciones y la calidez del personal y de los voluntarios.

La semana del Festival Coral comenzó con el despliegue de la extraordinaria Ceremonia de Apertura. Durante este evento, la colectividad internacional de coros y público fue invitada a una experiencia visual y auditiva que incluía al cantante coreano de música tradicional Oh Jeon-hae, el coro de niños Aeyukwon, la Orquesta de música tradicional coreana de la Ciudad de Yeosu, el Coro de la Ciudad de Yeosu, los estudiantes de danza de la Escuela Secundaria de Artes Jeollanan-do y el Instituto Universitario Seokyeong de Vestuario Teatral.

La Ceremonia de Apertura también incluyó la danza tradicional coreana de cinco tambores (Ohgomu), la danza de los abanicos coreanos y el tradicional desfile de moda de papel coreano Hanji. Además tuvimos la oportunidad de apreciar numerosos instrumentos tradicionales coreanos tales como el tambor tradicional coreano, el *oboe taepyeongso cónico* coreano, la flauta tradicional de bambú *Daegeum*, y el arpa *gayageum* (cítara coreana de doce cuerdas). El impacto visual, incluyendo la coordinación de varios tambores y bailarines coreanos, los sonidos de la Orquesta Coreana junto con los trajes tradicionales eran una nueva y maravillosa experiencia para este autor.

En adición al 'Director Artístico', el Maestro Jae-jun Lee, y al mánager internacional Jinny Jang, habían más de veinticinco voluntarios involucrados en este festival. Más importante aún, el diligente trabajo de su Presidenta, la Sra. Mi-suk Jo y su comité de doce líderes de comunidades y negocios apoyando todo este evento. La ciudad de Yeosu en conjunto con su patrocinante mayoritario, GS Caltex (Presidente Dong-Soo Hur), llevó a término la visión del alcalde de la ciudad Chung-Seok Kim, y la del Maestro Lee.

Los participantes en el festival tuvieron la oportunidad de escuchar los comentarios y trabajar con los miembros del jurado de todas partes del mundo. Yo tuve el honor de servir con este distinguido panel, muchos de cuyos miembros yo sólo conocía por sus composiciones o su reputación. Su cuidado y preocupación por el oficio de hacer música estaba fuera de cualquier cuestionamiento. El panel del jurado, que también actuó como clínico, incluía a Andrea Angelini de Italia, Javier Busto Sagrados de la Región Vasca de España, Eugeniusz Kuz de Polonia; In-gi Min de la República de Corea, Vytautas Miskinis de Lituania, Ragnar Rasmussen de Noruega, Imant Raminsh de Canadá y Brady Allred y mi persona de EEUU.

Las mañanas del festival empezaban con una variedad de sesiones temáticas que permitieron a los participantes ganar un entendimiento de las especialidades individuales de los jurados. Los temas tratados en estas sesiones incluían desde el Estilo Polifónico Italiano hasta la Técnica de Dirección Vocal.

Construidos sobre las muchas fortalezas del panel de jurados, los temas fueron variados y dos sesiones eran impartidas a la misma hora cada mañana. Esto permitió a los coros participantes elegir a cuál sesión asistir.

Las sesiones de la tarde exhibieron presentaciones individuales de los coros que estaban participando en el festival. Estas sesiones estuvieron divididas en categorías y un mínimo de cinco jurados escucharon a los grupos en cada categoría. La presentación de la primera tarde fue la de los coros de niños, quienes cantaron en una sala de conciertos al mismo tiempo que los coros de Música Folklórica/Spiritual y Góspel eran escuchados en otro lugar. El segundo día, fueron escuchados los coros de voces iguales. El tercer día, una locación estuvo dedicada a los coros de Pop/Jazz mientras otro lugar servía de anfitrión para la categoría de Música Sacra. La Competencia Nacional de Coros Coreanos tuvo lugar el cuarto día, y el quinto día estuvo consagrado a la visita de lugares de interés en las comunidades cercanas a Yeosu. El último día fue el emocionante e intenso evento del Grand Prix.

Las noches estaban dedicadas a la música de un país en particular, o a un estilo de música específico. Los coros de Estados Unidos y Filipinas ofrecieron distinguidas presentaciones y dos noches se consagraron a música folklórica y Pop-Jazz. Parecía que cada noche el público crecía y empezaba a incluir mucha más gente de Yeosu, que venían a escuchar las diferencias estilísticas y conceptos tonales de los coros individuales. La noche final de la competición tuvieron lugar presentaciones de coros excepcionales.

El evento final del Festival y Competencia Coral de Yeosu fue la Ceremonia de Premiación. Este festival otorgó más de \$110,000 USD a los ensambles ganadores. Los grupos premiados fueron:

Ganador del Gran Premio:

University of Louisville Cardinal Singers
Director Ganador : Kent Hatteberg

Coros Mixtos

Ganador : University of Louisville Cardinal Singers
Segundo Lugar: University of Santo Tomas Singers
Tercer Lugar: Riverside City College, Imusicapella, Hansei University

Coros de Niños

Ganador: Pilgrim Children's Choir
Segundo Lugar: BomNae Trintiy Chamber Choir
Tercer Lugar: Muntinlupa Vocal Ensemble, K-SORI Ak-Dong, Bupyeong District Youth Choir

Música Folklórica, Negro Espiritual y Góspel

Primer Lugar: Riverside City College
Segundo Lugar: University of Louisville Cardinal Singers
Tercer Lugar: Imusicapella, Seoul Dream Singers, University of Santo Tomas

Voces Iguales (Masculinas o Femeninas)

Primer Premio: Sangpa-Gu Chorale
Segundo Premio: EL Female Choir
Tercer Premio: ARS NOVA Man's Choir, Gangfoong Ladies choir, Glam Singers

Coros de Música Sacra

Primer Premio: University of Louisville Cardinal Singers
Segundo Premio: Collegium Vocale Seoul
Tercer Premio: Riverside City College, Imusicapella, University Santo Tomas

Pop y Jazz

Primer Premio: Maytree

Segundo Premio: University of Louisville Cardinal Singers

Tercer Premio: Riverside City College, University Santo Tomas, Coro Tomasino

Concluida la ceremonia de premiación, los allí presentes se movilizaron hasta el paseo fuera del Centro de Presentaciones de Arte, inspeccionando la costa donde era servida una extraordinaria gama de comidas y bebidas. Además, una banda en vivo y un grupo de tambores coreanos tradicionales guiaron las festividades que continuaron hasta altas horas de la mañana. Los cantantes se reunieron y celebraron el arte coral, el hacer música y el forjar amistades. Fue un placer para mí haber formado parte de este Primer Festival y Competencia Coral Internacional de Yeosu. Espero ansiosamente ver que este festival se expanda y que más coros junto con sus directores escuchen sobre las oportunidades maravillosas que les aguardan en las *Canciones del océano, canciones de alegría* de Yeosu.

El segundo Festival y Competencia Coral Internacional de Yeosu está planteado tentativamente para las fechas del 20 al 27 de Mayo de 2014.

Jo-Michael Scheibe preside el Programa de Música Coral y Sacra de la Escuela de Música Thornton en la Universidad de California del Sur, donde dirige el Coro de Cámara de USC, enseña dirección coral y métodos corales, y supervisa el programa coral de graduados y egresados. Además, cumple la función de Vice Presidente Nacional de la Asociación Americana de Directores Corales. Siendo ya muy conocido en la ACDA, Scheibe sirvió previamente a la organización como su Presidente Nacional (2011-2013), Presidente de la División Occidental (1991-1993), así como también Dirigente del Repertorio Nacional y Estándares de la Comunidad de Universidades (1980-1989). Los ensambles bajo su dirección se han presentado en seis convenciones de la ACDA (1985, 1991, 1993, 1997, 2003, 2007), así como también en dos convenciones nacionales de Educadores en Música (1996, 2000), en la Conferencia Nacional de la Organización de Universitarios Corales (2011), y en varias convenciones regionales y estatales. El Coro de Cámara de USC Thornton ha sido uno de los veinticinco coros seleccionados para presentarse en el décimo Simposio Mundial Coral en Seúl, Corea en Agosto de 2014. Correo electrónico: scheibe@thornton.usc.edu



Traducido del Inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Andrea Veneracion: Embajadora Coral Filipina para el Mundo (p 52)

Jonathan Velasco, director coral y profesor

Cuando la Profesora Andrea Veneracion falleció el pasado 9 de julio de 2013 a la edad de 85 años llegó, tal como lo expresó Ramon Acoymo, el antiguo decano de la Facultad de Música de la Universidad de Filipinas, el fin de una era. Ella era la última de un grupo de personalidades corales que estudiaron en los Estados Unidos entre 1950 y 1960. Ellos regresaron a Filipinas con sus conocimientos y habilidades en dirección coral y canto, para así allanar el camino al brillante movimiento coral filipino que hoy el mundo conoce.



Veneracion y el Madz: Una experiencia que le cambió la vida

Elevándose entre gigantes, la Profesora Veneracion enalteció la reputación coral de Filipinas con décadas de excelencia continua dirigiendo el coro que ella fundó en 1963, los University of Philippines Madrigal Singers. El coro celebra su 50º Aniversario este año. Con su equilibrio perfecto de técnica coral, intuición y sentido artístico, guió al coro para ganar los mejores premios en los concursos más prestigiosos de Europa. Los Madz, como les llaman cariñosamente, fueron bienvenidos en las grandes salas de conciertos de Europa, Norteamérica y Asia. El mundo estaba intrigado: ¿cómo sonaría un coro de madrigales del sudeste de Asia? Y ¿qué pasaría con la formación en semicírculo y sentados? Con su fuerte personalidad musical, ella llevó a los Madz a conquistar los corazones (y oídos) del mundo coral, desde sus primeras presentaciones en los Estados Unidos en 1969 hasta las giras de conciertos anuales alrededor del mundo durante las siguientes tres décadas.

Yo tuve la fortuna de ser parte de este mágico semicírculo de músicos en la década de 1980. Entré a los Madz como aprendiz

en 1981, y me convertí en su maestro coral asistente un año más tarde. Canté con ellos hasta la famosa gira de seis meses por Europa y los Estados Unidos en 1989, cuando ganaron 10 primeros premios en 5 concursos, la mayor cantidad de premios cosechada por cualquier grupo de cantantes de los Madz en la historia. Dejé el grupo a mitad de la gira para comenzar mis estudios en la Berliner Kirchenmusikschule bajo la dirección de Martin Behrmann.

¿Cómo era ser invitado a sentarse en ese semicírculo? Era como si uno hubiese "llegado". Durante ese tiempo, los cantantes nunca audicionaron para los Madrigal Singers. Eran invitados. Uno siempre podía entrar como un aprendiz. Para poder sentarse dentro del semicírculo, una silla o posición debía ser primero dejada vacante por un cantante (que ya no podría cantar más con el grupo por diferentes razones). La Profesora Veneracion invitaba entonces a uno de los aprendices a entrar. La primera posición del aprendiz en el semicírculo sería la silla más cercana a la Profesora Veneracion. Esta silla era (no) muy famosamente llamada "la silla caliente". Literalmente, estabas a un codazo de distancia de la directora (solo en caso de que cantaras tus notas incorrectamente, ¡o muy fuertes!). Ella se sentaba y dirigía desde el borde del semicírculo y daba las entradas a los cantantes con sutiles movimientos de su mano y su cuerpo.

(Como nota al margen, diré que es realmente fascinante cantar con los Madz. Los cantantes están sentados en formación S-T-A-B, alternando cantantes femeninos y masculinos. Si estabas cantando soprano I, la soprano I más cercana está a cuatro asientos de distancia, y la siguiente soprano I está a ocho asientos en cualquier dirección. Con esta formación, y con una cercanía de casi hombro con hombro, los cantantes se volvían muy conscientes de lo que ocurría a su alrededor, incluyendo las entradas, respiraciones, entonación armónica, etc.)

Eran principalmente los instintos musicales de la Profesora Veneracion quienes dirigían el coro. Ella los guiaba en las actuaciones con su presencia, dejando a las voces comunicarse directamente con la audiencia sin pasar a través de ella. Con los Madz como su instrumento, Andrea Veneracion era capaz de comunicar sus intenciones musicales al resto del mundo.

Embajadora de la Buena Voluntad

Andrea Veneracion empezó su amorío con el mundo coral internacional en 1969, con la gira de los Madrigal Singers por los Estados Unidos (su primera gira internacional). El punto culminante fue su actuación en el Festival Coral Internacional del Lincoln Center, que terminó con una tremenda ovación. La maestra Veneracion tuvo que salir varias veces al escenario antes de que la audiencia se calmase.

Ella continuó su camino con giras y actuaciones internacionales abarcando tres décadas. Durante esos viajes, expandió sus contactos con el mundo coral al iniciar intercambios y desarrollar lazos que finalmente la llevaron a ser una de las pocas asiáticas al frente del nacimiento de la Federación Internacional de Música Coral (FIMC). Hasta el día de hoy, el mundo coral equipara a Filipinas con el nombre de Andrea Veneracion.

La Profesora Veneracion y los Madrigal Singers fueron excelentes embajadores de la buena voluntad de Filipinas. Fueron los emisarios corales más importantes del país en la comunidad diplomática internacional. Entonces, el Presidente filipino Ferdinand Marcos llevó consigo a los Madrigal Singers para varias visitas de estado, especialmente durante la apertura de relaciones diplomáticas con la antigua URSS en 1976, para exponer la riqueza del canto tradicional del país. Los Madz también cantaron en la visita estatal del entonces presidente Corazon Aquino a Alemania en 1989. Cada vez que el país tenía visitantes de estado,

los Madz eran requeridos para cantar para los invitados, como valiosos representantes de la cultura musical del país.

El Movimiento Coral Filipino

Quizás el mayor legado de la Profesora Veneracion sea su trabajo de divulgación de la música coral filipina. Ella alentó a compositores y arreglistas a escribir música para los Madrigal Singers. El resultado fue una corriente constante de excepcionales composiciones y arreglos para coros *a capella*. Ellos fueron conformados en cada género desde materiales y conceptos musicales de la canción folklórica filipina, la música tribal o tradicional filipina, canciones contemporáneas exitosas, liturgias de iglesia y una amplia gama de eclécticas fuentes.

También ella dio el empuje inicial para la formación de una "Filipinas cantante" a través de una serie de festivales y talleres desarrollados por sus cantantes y antiguos alumnos. Como artistas residentes del Centro Cultural de Filipinas, los Madrigal Singers fueron llevados a la campaña para entrenar a directores y coros. Andrea enseñó a sus cantantes a extender esta visión más rápidamente a músicos, ávidos de conocimiento, a lo largo y ancho del archipiélago.

Debido a su enorme contribución en el crecimiento de la música coral filipina, fue nombrada Artista Nacional por la Música en 1999, el más alto premio cultural otorgado por el gobierno filipino a un particular.

La prueba del éxito sobrecogedor de su trabajo yace en el crecimiento sin precedentes del movimiento coral filipino hoy en día. La Asociación Filipina de Directores Corales, cuya junta directiva está compuesta en su mayoría por antiguos alumnos del Madz, es un testamento de su enérgica visión y legado. Un enorme número de antiguos miembros de los Madrigal Singers son ahora distinguidos directores corales, compositores, arreglistas, educadores y músicos.

Su país reconoció sus desinteresadas contribuciones al mundo de la música coral, y le concedió un magnífico servicio funerario en el Teatro Principal del Centro Cultural de Filipinas. Presentada con todos los honores militares en su funeral, le fue dado su lugar de reposo final en el *Libingan ng mga Bayani* (Cementerio de los Héroes). El teatro se llenó más allá de su capacidad con cantantes corales tanto dentro como fuera del escenario, en los asientos y en los pasillos, todos cantándole a la mujer que los unió y les dio *una voz*.

Andrea Veneracion *fue* la voz de su era, y más allá.

Jonathan Velasco fue el maestro coral asistente del U.P. Madrigal Singers desde 1982 hasta 1989. Es el presidente de la Asociación Filipina de Directores Corales y consejero de la junta de la FIMC. Es profesor del College of Music de la Universidad de Filipinas, y director del Ateneo Chamber Singers. Correo electrónico: **choirmaster@gmail.com**



Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

La Histórica Gira del Coro La Grâce de Kinshasa Un Éxito Rotundo (p 56)

Ambroise Kua-Nzambi Toko

Este maravilloso coro congoleño es miembro de la FIMC desde el año 2000. Al mismo tiempo, forma parte de la federación de coros francófonos A Chœur Joie y miembro cofundador de la Federación Congoleña para la Música Coral. En los últimos diez años esta agrupación coral, dirigida por Ambroise Kua-Nzambi Toko y compuesta principalmente por directores de coros, ha dejado bien clara su presencia en el mundo de la música coral.

Tras conseguir un explosivo éxito mediático sin precedentes en la República Democrática del Congo entre 2001 y 2004 con su álbum audiovisual "Ngiele Ngiele", que fue difundido en prácticamente todos los canales de Kinshasa, La Grâce se ha lanzado a la conquista del mundo con voluntad y determinación. El coro ha obtenido renombre internacional rápidamente, gracias a su participación en 25 encuentros internacionales.

La Grâce canta en 24 lenguas africanas y ha preparado cuatro impresionantes espectáculos de música coral: *Zimboka za Bantu* (los gritos de los hombres), *Zingana* (la sabiduría del canto africano), *Mélopées d'Afrique noir* (cantos del África negra), *Ngoma ye nsakala* (percusión) y *La humanidad de los humanos* (creada para la 14ª Cumbre de la Francofonía celebrada en Kinshasa).

La gira de 2013, que ha estado dedicada al restablecimiento de la paz en el este de la República Democrática del Congo, comenzó el 9 de mayo en Ratingen (Alemania), donde permanecieron durante 8 días. Tras el debut, actuaron en otras cinco ciudades de la zona (Colonia, Düsseldorf, Moer, Müllheim, etc.), y del 17 al 23 de mayo estuvieron en Berlín. La agrupación visitó 25 ciudades y municipios franceses, entre los cuales Estrasburgo, Nancy, Ouistreham, Caen, Saint-Etienne, Saint-Chamond, Saint-Martin la Plaine, Cluny, Lyon, Millau o Sylvanès.

Estos valientes cantantes venidos de África participaron en 11 festivales y encuentros culturales locales e internacionales y ofrecieron un total de 78 espectáculos, de los cuales 45 fueron conciertos abiertos al gran público en 31 ciudades diferentes: Challenge Camerounais –19ª edición– y Carnaval de las Culturas en Berlín; Festival "Les Journées Sacrées" en Estrasburgo; Noche de la Música y las Culturas en el teatro de Caen; Festival "Rue des Artistes", Nova'ciné y 45º aniversario de la MJC Saint-Chamond en Saint-Chamond; 10º aniversario de Blok Notes y Festival "TouT'Le monde chante en Lyon"; Festival "Jazz à Vienne" y el Festival de Música Sacra y Músicas del Mundo de la Abadía de Sylvanès.

La agrupación también ofreció actividades de animación y talleres de canto, percusión y danza, así como pequeños conciertos en más de 20 centros educativos de Francia y Alemania, desde escuelas de parvulario hasta institutos, pasando por escuelas de música. Además de estas prestaciones para diferentes cultos, el director del coro, Ambroise Kua-Nzambi, impartió cinco talleres de música coral africana para adultos.

En su paso por todos estos lugares, el coro La Grâce ha concedido por segunda vez diversos diplomas de honor y reconocimientos a las personas encargadas de organizar sus estancias en las diferentes ciudades. Los galardonados con dichos reconocimientos fueron Martin Hanke de Ratingen (2007-2013), Agnès Polet de Ouistreham (2007, 2009 y 2013), la Asociación Kiamvu-Le Pont (2009 y 2013) y Jacqueline Fabre de Saint-Chamond (2011 y 2013), a quienes se les agradeció su significativa contribución a la promoción internacional del coro La Grâce y, en especial, su apoyo a la música africana.

Próximamente recibirán el mismo reconocimiento artesanos de la talla de Thierry Thiébaud, François Lupwishi Mbuyamba, Richards Augugliaro (Festival International des Chœurs en Montagne) de Saint-Martin Vésudie y Albert Tuzolana de Anderlecht.

De este modo, el grupo cuenta ya a escala internacional con 214 actuaciones a sus espaldas, además de 60 talleres dirigidos y guiados, 25 festivales internacionales y otros encuentros de gran prestigio entre los que destacan, entre otros, el Simposio Mundial de Música Coral (Kyoto, 2005); la 19ª edición del certamen "Choralies de Vaison-la-Romaine" (2007); el festival "Namur en Chœur" (Bélgica) y "Musica Sacra International" (Alemania y Bélgica, 2012). Ya han fijado la fecha de su próxima gira, que tendrá lugar durante el verano de 2015 y en la que recorrerán Alemania, Francia, Bélgica, Suecia e Israel.

El 3 de agosto de 2013, en la ceremonia de los *awards* corales africanos organizada por "Africa Sings" en Lomé, el coro La Grâce ganó tres de los cuatro trofeos previstos: mejor videoclip, mejor presencia en la escena internacional y mejor director de coro africano del año.

El coro La Grâce quiere dar las gracias a:

Los ayuntamientos de Mülheim, Estrasburgo, Saint-Chamond, Lournand, Cluny, Saint-Martin La Plaine, Roquefort, Sylvanès y Villars; el Presidente de A Cœur Joie; los coros de la familia de A Cœur Joie Lorraine; la Iglesia de Ratingen; la Asociación Raccib de Berlín; el coro Gospel de Berlín; la Asociación Kiamvu-Le pont; la MJC Saint-Chamond; y, finalmente, a todos los coros y familias anfitrionas que han acogido y alojado a sus coristas.

Un enorme gracias a la Delegada General de Valonia-Bruselas por su apoyo, al Embajador de Alemania en la República Democrática del Congo, al Cónsul de la Embajada de Bélgica en la República Democrática del Congo, al Presidente de la Federación Congoleña para la Música Coral, así como a todos los patrocinadores que hayan contribuido de una manera u otra al éxito de esta gira histórica cuyas huellas permanecerán grabadas en la memoria de más de uno durante mucho tiempo.

Ambroise Kua-Nzambi Toko es autor-compositor, mediador cultural, educador, Medalla de Plata al Mérito de las artes y las letras (2006), Director de Coro Africano para la Juventud (2012-2014), Presidente de la Federación Congoleña para la Música Coral (2005-2010), miembro del Consejo Internacional de A Cœur Joie International (2005-actualidad), Representante de la República Democrática del Congo en el World Choir Games Council (desde 2004), Director de la Academia africana de música coral (desde 2008), Director del centro cultural «Espace AKTO» y director del coro La Grâce. Además, ha dado clase durante seis años en la Universidad de Kinshasa. Como investigador independiente, actualmente trabaja para el desarrollo, la promoción y la proyección de la música coral africana, que él considera su ministerio y apostolado. Correo electrónico: kuanzambi@yahoo.fr



Traducido del francés por María Zugazabeitia, España
Revisado por Carmen Torrijos, Madrid, España ●

Expresando “Emociones”¹ en la Música

De las Notas al Sonido— para Jóvenes y Mayores² (p 59)

Rudolf de Beer, director coral y profesor

Las presentaciones de muchos coros juveniles de aficionados rebosan de una vitalidad que a veces se pierde cuando estos músicos maduran. Aunque es más probable que sea la juventud la que normalmente exprese sentimientos personales, más de lo que lo hacen las personalidades maduras, la expresión de emoción en la música no disminuiría si los cantantes (mayores y jóvenes) fuesen guiados por un sólido conocimiento científico de la música ejecutada. Este conocimiento debería ser transmitido al coro por directores diestros en formas que permitan que las intenciones de un compositor sean claramente percibidas por el público. Tal como Coward señaló en 1914, ‘Esfuézate siempre en llegar hasta dentro de las sutilezas de una obra’ (270).

Los elementos fundamentales de la música, llamados melodía, armonía, ritmo, sonido, forma, tempo y dinámicas, pueden ser realzados por elementos expresivos tales como el fraseo, el rubato, la calidad del sonido, la entonación y por otros elementos más técnicos como las técnicas de canto y de dirección.

En cualquier trabajo musical pre-documentado, el proceso creativo gira alrededor de elementos fundamentales, mientras los elementos expresivos pueden ser incluidos en una partitura escrita, como es el caso del fraseo y del rubato. Sin embargo, depende del ejecutante (en este caso el director) decidir más sobre los aspectos técnicos, por ejemplo la calidad de sonido y la entonación, y especialmente en aspectos de dirección tales como peso de los brazos, postura, y la importancia de la gravedad en los gestos.

También es importante que el músico coral, especialmente el director, decida sobre el nivel de incorporación de algunos de estos elementos para reflejar tanto como sea posible el corazón del compositor, sin ignorar el entendimiento y experiencia de la música por parte del ejecutante.

Este artículo se consagrará a la expresión de emociones en la música como un ejemplo de este fenómeno, explorando las distintas posibilidades a las que un director puede enfrentarse. Debido a que el instrumento del director es la voz cantante, que es activada o ‘controlada’ mediante gestos, es importante entender cómo estos diferentes elementos pueden ser transmitidos al coro de manera verbal, pero especialmente no verbal.

Mucho ha sido escrito en este respecto, pero a menudo se ignora cómo debe aplicarse el uso de gestos para alcanzar estas metas. Los músicos corales entienden mayormente cómo analizar y preparar la música³ e incluso cómo ensayarla o enseñarla a los coros, pero muchos directores fallan al momento de emplear gestos de dirección apropiados, limitando así a los cantantes al entregar el verdadero mensaje de la música al público.

Sin embargo, es imposible abordar todos estos elementos

en un artículo. Se necesitaría el tiempo de una carrera entera de dirección o canto coral. Es de suma importancia enfocarnos en la **música** en sí misma, incluyendo la orientación de los compositores, después de la cual las **técnicas** de canto y en especial de dirección serán discutidas para realizar estas metas.

La Música

Es el sonido en sí mismo, que es transmitido al público a través del ejecutante de algún tipo de escritura, o por interpretaciones por medio oral o de audio. La mayoría de la música coral consiste de una mezcla de palabras y notas combinadas, de las cuales las primeras influyen en el color y estilo del sonido elegido por el ejecutante. Los aspectos que el ejecutante puede elegir dentro de este proceso de toma de decisiones incluyen *fraseo*, *tempo*, *dinámicas* y *rubato*. Todos estos aspectos realzarán la “emoción” musical, aunque algunos de ellos pueden recibir, en la música, atención específica para resaltar el significado del texto y los sonidos. Algunos de estos aspectos son *suspensiones*, *armónicos*, *fraseo* y *articulación*.

Las *suspensiones* entre voces pueden ser realizadas por medio de diferencias dinámicas o articulación, por ejemplo *marcato* o *tenuto*. Una nota suspendida contra un cambio armónico puede así ser realizada al conferirle mayor importancia dinámica que a las otras notas o voces.

Los diferentes *armónicos* creados por diferentes combinaciones de sonidos pueden también modificarse mediante el conocimiento y uso de las cavidades de resonancia, y cambios en los niveles de dinámica. Más importante aún, es concentrarse en los armónicos para la buena afinación, y un aspecto frecuentemente ignorado de ello es la consistencia en la pronunciación, especialmente en las vocales. El efecto del temperamento y la afinación en la percepción emocional de la música no debería ser subestimado, incluso si la percepción difiere entre los individuos.

El tratamiento de los *climax de frases* (puntos altos) y *resoluciones* (puntos de gravedad generalmente hacia el final de las frases) necesita una actitud decidida en la energía tanto del coro (cantantes) como del director. Esto está directamente relacionado a la técnica de canto y/o de la dirección, que es una combinación de las fuerzas de la mente y el cuerpo. En muchas frases los compositores resaltan los *climax* con cambios armónicos, que pueden a su vez ser realzados por los ejecutantes por medio de ciertos aspectos tales como el *rubato*. Una aceleración en el tempo hacia el *climax* con la reducción del tempo justo antes del *climax*, es un típico ejemplo de esta técnica.

La *Articulación* en música, tanto del texto (a través de la dicción) como en los diferentes elementos musicales de articulación tales como *staccato*, *legato*, y *acentos* (incluyendo *marcato* y *tenuto*), es también una herramienta importante a través de la cual los sentimientos o emociones musicales pueden ser expresados.

Técnica

Tanto los cantantes del coro como el director deben tener un sólido conocimiento de la producción vocal y la técnica de canto necesaria para liberar la emoción en la música. El texto y las notas tienen naturalmente una enorme influencia en la decisión que los ejecutantes tomarán para transmitir el mensaje de la música.

Una *nota suspendida* demanda el correcto balance de dinámica entre las voces para poder brillar. El director y los cantantes también deben ser capaces de escuchar y entender (como un buen afinador de órgano) cuáles frecuencias utilizar para temperamentos específicos (por ejemplo con o sin piano). Para transmitir por ejemplo la emoción correcta a través de la clara entonación de la música, es el director quien debe guiar a los

1 Cuando se hace referencia al término emoción, sin ignorar las discrepancias en la investigación de este término (especialmente en música), el autor se refiere a ‘Percepción de la Música [-] Todas las instancias en las que un oyente percibe o reconoce las emociones expresadas en la música (por ejemplo, expresión de tristeza), sin necesariamente sentir una emoción’ según la definición de Juslin y Västjfall (2008: 561).

2 Una aplicación práctica de este artículo, el cual se enfocará en la expresión de emoción en la música mientras son exploradas las distintas posibilidades a las que un director deba confrontarse, será impartida en una conferencia en formato de taller en el 10^{mo} Simposio Mundial de Música Coral en Seúl, Corea, 2014, con el tema de *Salud y Juventud*.

3 El autor se refiere a la música y no partituras debido al hecho de que muchas obras musicales no están escritas.

cantantes en homogeneidad de vocales, contexto tonal (Alldahl, 2008: 27), y la relación entre resonancia vocal y *armónicos*.

Cuando los músicos se concentran en el texto, el *fraseo* es generalmente bueno, aunque es importante mantener la energía alta hasta el final de la frase, y no sólo en el clímax de la frase. Si todos los cantantes aplican el mismo porcentaje de energía, el coro como conjunto será capaz de resaltar mejor la emoción de la música. Un claro entendimiento de la articulación en la pronunciación del texto, pero también en elementos musicales tales como el legato y staccato, deberían ser una parte inherente de la técnica de cualquier cantante. Un director también debería ‘... trabajar duro para alcanzar una técnica de dirección que sea clara y a la vez expresiva...’ (Marvin, 1989: 15-16).

El director debe además, tener un sólido conocimiento de la técnica de dirección, la cual además de gestos, incluye el uso de energía muscular y gravedad (Jordan, 1996: 24-25). El flujo o movimiento en las manos nunca debe cesar, ni tampoco la línea en la música y la energía de los cantantes. Todos los pequeños detalles tales como las dinámicas, articulación, energía de la frase, rubato, tempo, e incluso la entonación pueden ser incorporados en un gesto que nunca detenga el movimiento. El flujo entre los puntos ictus es tan importante como el mismo ictus.

Un director debería también aprender a no trabajar en contra de la gravedad, sino con ella. Para un cantante, producir el sonido correcto por medio de una buena técnica de canto -la cual como hemos dicho anteriormente tiene cierta influencia en aspectos como la afinación y el color-, el flujo de energía a través de la respiración es muy importante. Un director puede trabajar en contra de esto si la gravedad no está guiando la técnica gestual. Tomemos por ejemplo una anacrusa: el movimiento es hacia arriba, pero los cantantes deberían respirar en la dirección opuesta. Un pequeño rebote hacia abajo al inicio de la anacrusa ayuda a los cantantes a respirar correctamente, lo cual resulta en una más sencilla producción de tono, color y fraseo. Muchos directores hacen esto instintivamente porque respiran con la música. Los directores podrían también trabajar con los cantantes cuando los campos de energía, especialmente en la palma de las manos, son utilizados para la comprobación de la afinación, y no el típico gesto de apuntar con el dedo hacia arriba o hacia abajo. Un sólido conocimiento teórico debería ser puesto en práctica de una manera lógica y práctica.

Para concluir, estos breves ejemplos posiblemente puedan dar al lector una pequeña orientación en la importancia del conocimiento para develar las emociones escondidas en cada obra musical. No sólo el verdadero significado de la música alcanzará al público, sino que también cada ejecutante, así como cada miembro del público será conmovido por la música de una u otra manera, sin importar la edad de los ejecutantes. Tal como Lannom (1989: 66) dijo, ‘...el director coral necesita decirse a sí mismo: “Honestamente he estudiado la música y he tratado de entenderla en su contexto histórico, intelectual y emocional”...’.

Bibliografía

- Alldahl, P-G. 2008. *Choral Intonation*. Stockholm: Gehrman Musikförlag.
- Coward, H. 1914. *Choral Technique and Interpretation*. New York: H.W. Gray.
- Jordan, J. 1996. *Evoking Sound: Fundamentals of Choral Conducting and Rehearsing*. Chicago: GIA Publications.
- Juslin, P.N. & Västfjäll, D. 2008. *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms*. In Behavioral And Brain Sciences (2008) 31, USA: Online. p. 559-621.
- Lannom, A. 1989. *The Creative Experience: Implication for the Choral Conductor*. In Paine, G. & Swan, H. Five Centuries

of Choral Music: Essays in Honor Howard Swan. New York: Pendragon Print. p. 49-66.

- Marvin, J. 1989. *The Conductor's Process*. In Paine, G. & Swan, H. Five Centuries of Choral Music: Essays in Honor Howard Swan. New York: Pendragon Print. p. 15-34.

Cantor de las Iglesias de Steinkjer y Egge (Noruega), **Rudolf de Beer** también dirige el Coro de Cámara de Steinkjer, el Coro de Voces Mixtas de Sakshaug, El Trønderkor, y el Coro de Voces Masculinas de Steinkjer. Nativo de Sudáfrica, en varias ocasiones ha sido titular de dirección coral y educación musical en la Universidad de Stellenbosch, y ha dirigido, entre otros, la Schola Cantorum Stellenbosch, y el Coro de Niños de Drakensberg. Estudió en la Universidad de Potchefstroom, y obtuvo su maestría en dirección coral en la Universidad de Oslo. Completó su DMus de manera conjunta con la Universidad Metropolitana Nelson Mandela en Port Elizabeth y la Academia Noruega Estatal de Música en Oslo. Además, publica artículos de investigación y compone música coral que ha sido publicada por Hal Leonard (USA), Norsk Musikforlag, y Cambridge University Press (UK). Correo electrónico: rdbchorale@gmail.com



Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela

Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Afinación Renacentista

Un Enfoque Práctico (p 62)

Kenneth Kreitner, University of Memphis

Los editores del ICB me habían pedido algunas palabras prácticas sobre la afinación en la música coral renacentista, y habría sido maravilloso responder con un email que dijera “La=409. Gracias por preguntar.” Pero las cosas nunca son tan simples como eso, y en el caso de la música coral renacentista, que normalmente era ejecutada *a cappella*, la mera idea de un estándar rígido de afinación parece estar al borde del sinsentido. Entonces sí, hay mucho que no sabemos, pero partiendo de lo que sí sabemos podemos abrirnos paso en agua relativamente cristalina y nadar un poco más lejos.

En el Renacimiento, los cantantes especializados, con horas y años de práctica y solfeo iniciadas cuando eran niños pequeños, no temían a las claves y empleaban muy poco las líneas adicionales. Esto significa que las claves originales de una pieza musical (que se halla, en las buenas ediciones modernas, en pentagramas prefabricados al principio) son una buena indicación de su registro. Una parte originalmente en clave de tiple resulta muy poco probable que suba más allá de un sol o vaya más grave que un re; una en clave de soprano, no mucho más agudo que un mi ni más grave que un si; y así sucesivamente. Puedes descifrar esto en una partitura si así lo deseas, pero lo que importa es que a una clave corresponde razonablemente bien un registro coral más bien cómodo (incluso un registro ligeramente grave) para un cantante de ese registro. Esto es útil que lo sepan los directores de coros: que, al pasarse entre esos monumentos buscando algo que cantar, estas claves son una forma rápida de comprender los registros individuales. Pero hay algo más que eso en esta historia.

La música vocal sacra de fines del siglo XVI tiende a caer en dos patrones de claves: las claves naturales o *chiavi naturali* en

italiano, usualmente con clave de soprano en el agudo y clave de bajo en el grave; y las claves “agudas” o *chiavette*, usualmente con tiple arriba y tenor o barítono abajo. La *Misa del Papa Marcelo* de Palestrina es un ejemplo familiar de claves agudas: tiple-mezzo-alto-alto-tenor-tenor; su *Sicut cervus* está en claves naturales: soprano-alto-tenor-bajo. Ojeando un volumen de obras escogidas de Palestrina o Victoria puedes ver cómo se mantienen estrictamente estos dos patrones - y esto es algo peculiar porque la diferencia entre ambas claves al momento de cantarlas, es de alrededor de una tercera, y al menos en el caso de Palestrina sabemos que toda la música fue escrita para el mismo coro.

Sabemos algunos aspectos de importancia sobre el coro de la capilla papal dirigido por Palestrina, en el siglo XVI. Sabemos que el número oficial de integrantes era veinticuatro, pero en la práctica eran alrededor de treinta; que a menudo cantaban uno por voz; que eran adultos varones: los niños no eran aceptados y las mujeres, por supuesto, nunca eran tomadas en cuenta. Tenían algunos pocos castrati, pero hablando en términos modernos, los cantantes eran contratenores, tenores y bajos. Sabemos que cantaban sin ningún instrumento: la Capilla Sixtina ni siquiera tenía un órgano; y también eran profesionales, educados en escuelas corales y el repertorio que interpretaban - en gran medida, era escrita especialmente para ellos- durante varias horas al día, todos los días, y era tal su preparación musical que podían cantar virtualmente sin ningún ensayo. Todo esto nos hace inferir que los dos patrones de claves en realidad significan algo importante.

Siéntete en total libertad de comprobar esto en una partitura si así lo deseas, pero el resultado es que la música en claves naturales generalmente funciona bien alrededor de $L_a=440$ para un grupo de falsettistas, tenores y bajos modernos, y que la música en claves agudas no funciona. Como dije, es alrededor de una tercera más aguda, en todas las partes, y una tercera es mucho, especialmente en el transcurso de una pieza larga: si alguna vez has intentado cantar entera la Misa del Papa Marcelo en su tono original, sabes lo agotador que es, especialmente para los bajos. Entonces la teoría es que la música en claves agudas estaba pensada para ser transportada alrededor de una tercera más grave (o siendo más preciso, entonado una tercera más grave) para que toda esa música estuviese aproximadamente en el mismo registro, y que los compositores, cantantes y maestros de capilla de cualquier parte -no sólo en la capilla papal- supieran esto y lo llevaran a cabo como una práctica usual. La razón por la cual la música no era escrita una tercera más grave en primer lugar, es que esto hubiese requerido utilizar sostenidos para la escritura, y estas alteraciones no estaban permitidas en las normas del sistema de notación musical latino y la *musica ficta*.

Estoy simplificando demasiado este asunto, por supuesto: aún hay muchas complicaciones y gran cantidad de debates alrededor de estos detalles (mira especialmente el artículo y la bibliografía de Andrew Johnstone en las lecturas adicionales señaladas abajo). Pero la idea general de transportar hacia abajo la música de clave aguda, es sustentada por la opinión de teóricos y también, por ejemplo, por las partituras de órgano que han sobrevivido de los tiempos en que la música no era ejecutada *a cappella*. Así que, en resumen, parece inmensamente claro que Palestrina y muchos de sus contemporáneos escribieron su música teniendo en mente ciertos códigos de claves.

El problema es que hoy tenemos nuestro propio código de claves no declarado para esta música, y va en la dirección opuesta. Nuestros coros son mixtos, no únicamente de hombres. Nuestras mejores sopranos son entrenadas como solistas y gustan de cantar agudo, nuestros altos son mujeres, y nuestros tenores son pocos y preciados. En general, la música de claves agudas funciona mejor

para los coros que tenemos hoy; y el resultado es que cuando cantamos música renacentista, tendemos a elegir música de clave aguda o transportar la música de clave natural. (La clásica edición Schirmer de 1922 del *O magnum mysterium* de Victoria, nos muestra el motete en las claves agudas originales de soprano-alto-tenor-bajo.) Para ser honesto, la causa -si hay alguna- no ha sido apoyada por el número de coro mixtos profesionales especializados en repertorio renacentista que habitualmente, y con gloriosos resultados, transporta desde el tono original.

Hay mucho más, pero ofreceré sólo tres ideas rápidamente antes de que continuemos. Primero, me he concentrado en Palestrina, en parte porque él es un compositor popular y conocido aún hoy, y en parte porque su música y su situación en conjunto producen un caso modelo para el tema planteado; las lecciones que aprendemos allí realmente parecen aplicarse con naturalidad a sus contemporáneos en el continente, como Victoria, Lasso y Guerrero, y es seguro suponer que algún código de clave fuese entendido allí también, y presumiblemente en repertorios como el madrigal italiano. Pero es menos seguro aplicar esta noción a compositores ingleses como Byrd y Tallis, cuya música presenta sus propios problemas, más complejos de lo que podemos abordar aquí. Segundo, es difícil saber qué tan atrás ir con la idea de las claves agudas y naturales: la música de la generación de Gombert, Willaert, Clemens, entre otros, no parece demostrar una clara diferenciación de la estereotipada combinación de claves, y mucho menos la música de la época de Josquin, Ockeghem o Dufay. Y tercero, como dije al principio, los estándares de afinación exacta importan sólo cuando estás cantando con, o alternando con, un órgano u otros instrumentos: en un mundo fundamentalmente a cappella, cierta fluctuación tendrá lugar.

Hay una tentación de juntar todo esto y decidir que las cosas son lo suficientemente desastrosas como para absolvernos de preocuparnos por cualquier decisión que podamos sentir la necesidad de tomar con respecto a la afinación, pues si ella variaba entonces, no tiene ningún sentido preocuparse por ella ahora. Eso sería, en mi opinión, un error. Las alturas escritas, en el Renacimiento, podrán no haber indicado una afinación exacta para su ejecución en música coral, pero sí significaban algo, como bien lo prueban los códigos de claves. Los compositores y copistas sufrieron en cierta medida para ajustar el nivel de sus alturas escritas, y en general -códigos de clave y casos excepcionales (como el de los ingleses) aparte-, los ubicaron de una forma que funciona bien con cantantes masculinos adultos, desde el contratenor hasta el bajo, en una ubicación aproximada de $L_a=440$. En resumidas cuentas, la afinación flexible no es equivalente a una afinación caprichosa o errática: si transportamos la música libremente hacia arriba o hacia abajo, nos arriesgamos a interpretarla de manera errónea. Y ése, volviendo algunos párrafos atrás, es el problema que debemos afrontar con honestidad y valentía. Cualquier director coral que no ame la música renacentista y quiera cantarla, probablemente debería buscar otra línea de trabajo; pero también tenemos que reconocer que los coros mixtos modernos son un instrumento muy diferente del que los compositores tenían en mente. El truco está entonces en negociar esta diferencia de manera que haga el menor daño al sonido de la música que se buscó. Y esto significa en la medida de lo posible no entrometerse con el nivel de afinación indicado en la pieza, más de lo que sea necesario.

Así que: algunas palabras prácticas. Para la mayoría de la música sacra de finales del siglo XVI, si está originalmente en claves naturales, no transportarla; si está en claves agudas, bajarla un poco. Si esto le causa problemas a tus cantantes, he tenido buenos resultados moviendo un tenor a la voz de alto y un

barítono o dos a la voz de tenor. Para la música inglesa y música anterior a Palestrina, piensa en las reglas sólo como una guía: cualquier cosa que claramente luzca como claves agudas quizás deban ser transportadas hacia abajo, de otra manera, vale la pena intentar apegarse a la afinación escrita. Si amamos esta música, tenemos que respetar cómo se suponía que debía sonar; debemos adaptarnos a ella, no ella a nosotros.

Lecturas Adicionales

- Fallows, David. "The Performing Ensembles of Josquin's Sacred Music." *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985): 32–64.
- Haynes, Bruce. *A History of Performing Pitch: The Story of "A."* Lanham: Scarecrow Press, 2002.
- Johnstone, Andrew. "High' Clefs in Composition and Performance." *Early Music* 34 (2006): 29–53.
- Kreitner, Kenneth. "Very Low Ranges in the Sacred Music of Ockeghem and Tinctoris." *Early Music* 14 (1986): 467–79.
- ———. "Renaissance Pitch." In *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton and David Fallows, 275–83. London: Dent, 1992.
- Kurtzman, Jeffrey. "Tones, Modes, Clefs, and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century." *Early Music* 22 (1994): 641–664.

28

Kenneth Kreitner es Profesor de Musicología en Benjamin W. Rawlins en la Escuela de Música Scheidt de la Universidad de Memphis. Es autor de los textos *Discoursing Sweet Music: Town Bands and Community Life in Turn-of-the-Century Pennsylvania* (Illinois, 1990) y *The Church Music of Fifteenth-Century Spain* (Boydell, 2004), el cual ganó el premio Robert M. Stevenson de la Sociedad Americana de Musicología en 2007. Correo electrónico: kkreitnr@memphis.edu



Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

La Modernidad en la Música Coral (p 66)

Aurelio Porfiri, director de coro y profesor

Es común que las opiniones sobre el valor de una pieza de música coral sean dadas/se den de acuerdo a su conformidad en una categoría definida como *modernidad*, una categoría que es, por cierto, conceptualmente abstracta. Una pieza es considerada aceptable, conforme a algunos músicos y amantes de la música, si contiene ciertas características que destacan por "ser modernas", una clara señal de avance en la creatividad musical en su opinión. Es necesario tener en mente este concepto de "creatividad", porque resultará útil en breve. Las características arriba mencionadas son: el fuerte uso de armonía cromática, ritmos difíciles y elementos extra musicales (de percusión, vocales y demás). Cuando una pieza de música coral no se ajusta a estas características, o al menos a algunas de ellas, se torna entonces inaceptable, a menudo tildada de "música del romanticismo tardío", "viejo estilo" o definiciones

similares. Lo que es realmente interesante sobre este tipo de juicios es que normalmente se emiten sin tener en cuenta los diferentes enfoques que distintas personas puedan tener sobre la música coral. Además, este tipo de opiniones presupone una moderna gramática musical unificada que puede tomarse como un paradigma, una gramática que en realidad no existe, especialmente en los "tiempos modernos". Por supuesto, este tipo de razonamiento debe considerarse bajo precondiciones específicas que son asumidas por aquellos que emiten dichos juicios, precondiciones que a veces reconocen de manera inconsciente. Yo diría que una de estas precondiciones es la idea hegeliana de gramática musical, un camino ininterrumpido desde la concordia hasta la discordia. Así, asumiendo sin darse cuenta la dialéctica materialista, el lenguaje es el resultado (síntesis) de la tesis y la antítesis, siempre cambiando y siempre evolucionando desde el pasado, y "traicionando" al pasado de cierta manera. Pero, tal y como se menciona esta idea, es en realidad bastante reciente. Por supuesto, también los compositores de siglos anteriores trataron siempre de actualizar sus lenguajes, pero se hacía con gran respeto por los modelos previos, que no eran considerados como algo para destruir, sino como algo para ser adoptado por una nueva síntesis. Para los compositores barrocos, por ejemplo, ser capaces de componer un motete en el *stile antico* (el estilo de la música renacentista) era considerado una habilidad indispensable que todo compositor debía tener. De hecho, encontramos indicios/pruebas de esto incluso en tiempos recientes. Recuerdo que en mi examen para el grado final de Música Coral y Dirección Coral tuve que escribir un motete en estilo renacentista. El pasado inspira el presente. Esta era la idea de "creatividad", no la permanente revolución del lenguaje musical, sino un diálogo pacífico con el pasado musical, incluso si dicho pasado no se respetaba en muchos de sus más reconocidos aspectos. Este es el buen concepto de composición, del latín "componere", poner las cosas juntas. Sin embargo, para algunas personas este concepto se está desarrollando sólo en una dirección, cuando, en verdad, tradicionalmente tiene también una profunda conexión con el lenguaje del pasado.

Tampoco es correcto juzgar una pieza en el terreno de lo abstracto. Mucha música coral está compuesta con propósitos religiosos, con restricciones y obligaciones específicas. Esto no convierte a este tipo de música en "no moderna"; del mismo modo que una marcha militar, incluso si es compuesta hoy, tiene que mantener ciertas características que la hagan funcional como marcha. Por supuesto, la música también se compone con propósitos funcionales, no sólo en términos abstractos. Podemos apreciar la definición de una obra de arte proporcionada por George Dickie: "Una obra de arte es un artefacto creado para ser presentado a un público del mundo artístico" (Dickie 1984, 80). El arte, y la música, son institucionales en cierta forma y no pueden considerarse en términos abstractos. La relación entre la *naturaleza cerrada* y la *apertura* de una obra de arte puede ser el sujeto de muchos debates (Erler 2006), pero la primera es una dimensión que no puede ser subestimada. Además, la naturaleza institucional de la música (o al menos una gran parte de ella) también presenta limitaciones para el lenguaje que emplea que no pueden considerarse en lo abstracto. Hay algunas personas que, cuando dan su opinión sobre una pieza coral, sólo consideran su lenguaje musical en lo abstracto, de acuerdo con las características que postulamos antes. Así que, por ejemplo, algunos compositores utilizan textos de la tradición cristiana, como "Pange Lingua", empleando este texto como un mero pretexto para sus acrobacias rítmicas y melódicas, y ellos son aclamados por los precursores de

la "modernidad". Pero, sin duda alguna, yo considero este tipo de recursos como una involución del lenguaje musical porque no se tiene en cuenta el entendimiento de los textos en sí, provenientes de siglos de la tradición musical. Olivier Messiaen ha compuesto una pieza empleando el texto "O Sacrum Convivium". Utiliza un tratamiento armónico muy moderno, pero también demuestra un profundo entendimiento de lo que ese texto significa.

¿Qué diferencia entre él y las personas de las que estábamos hablando antes! Antoine Compagnon, en uno de sus libros, ya nos ha ayudado a diferenciar entre *avant-garde* (vanguardia) y modernidad (Compagnon 1994). *Avant-garde* busca romper con el pasado y muchos de sus argumentos están presentes también en las ideas de los supuestos "caballeros de la modernidad". Existe también otra consideración, esta vez de naturaleza geográfica: hay aspectos musicales que son característicos de diferentes naciones y tienen que ser apreciados en este contexto. Pero esto nos llevaría mucho tiempo, así que no continuaré con este tema.

Ciertamente, para mí lo importante es distinguir entre la idea y el lenguaje. Un lenguaje expresa la idea, pero no es la idea. Sé que "el medio es el mensaje", pero también sé que McLuhan quería llamar a su obra "el medio es el masaje". Creo que esta última versión es más importante para nosotros. El medio, que es el lenguaje musical, puede tranquilizarnos, como un masaje, pero puede hacernos olvidar lo que es más importante y subyace por debajo del medio: la idea. De verdad creo que la idea tiene que ser moderna, el medio no necesariamente. El medio, el lenguaje, es una herramienta y si la idea es nueva, todo funciona. Es cierto que hay muchas piezas corales en las que el lenguaje verdaderamente consonante a veces da sensación de antigüedad, pero el problema no es el lenguaje, es que la idea no está desarrollada, o tal vez ni siquiera está presente. Cuando existe una emoción verdadera/real y fresca, todos los lenguajes pueden expresar la profundidad de esos sentimientos. Si se tiene en cuenta a los compositores corales modernos que de verdad tienen éxito, se observa que ninguno de ellos es un compositor *avant-garde*. Todos ellos utilizan diferentes lenguajes, en ocasiones muy consonantes, con un único propósito: comunicar ideas al público. Hoy en día, después de décadas de *avant-garde* musical, un acorde de do mayor puede considerarse romper con el pasado. Esto sólo demuestra que las declaraciones de modernidad en los términos que antes hemos expresado no tienen razón para existir. La creatividad es un "poder mágico" que combina materiales sin importar su origen. Tampoco podemos olvidar las palabras de Antimo Liberati (Rambotti 2008), cantante del Coro de la Capilla Sixtina durante el Barroco, en su carta dirigida a Ovidio Persapegi: "*la musica è una mera opinione e di questa non si può dar certezza veruna*" (la música es una mera opinión y de esta opinión no podemos/se puede decir nada con certeza). Parece una frase muy relativista, queriendo decir que todo es posible. Lo tomaré como una solicitud/petición de prudencia a la hora de emitir juicios, porque aquellos que declaran ser caballeros de la modernidad, considerando todo lo dicho hasta ahora, pueden estar ya confinados en el pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- Compagnon, Antoine (1994). *The Five Paradoxes of Modernity*. New York (NY), USA: Columbia University Press.
- Dickie, George (1984). *The Art Circle. A Theory of Art*. New York (NY), USA: Haven Publications.
- Erler, Alexandre (2006). Dickie's Institutional Theory and the "Openness" of the Concept of Art. *Postgraduate Journal of Aesthetics*. Vol. 3. No. 3 Pagg. 110-117.
- Rambotti, Fiorella (2008). "La Musica è una Mera Opinione e

di questa non si può dar certezza veruna". Antimo Liberati e il suo Diario Sistino con una riproduzione della Lettera a Ovidio Persapegi. Perugia (Italy): Morlacchi Editore.

Aurelio Porfiri es director de Actividades Corales y compositor residente en la Escuela de Santa Rosa de Lima (Macao, China), Director de Actividades Musicales en la Escuela de las Niñas de Nuestra Señora de Fátima (Macao, China), Director Visitante del Departamento de Educación Musical del Conservatorio de Música de Shanghai (China), y Director Artístico de Porfiri & Horvath Publishers (Alemania). Sus composiciones han sido publicadas en Italia, Alemania y Estados Unidos. Ha contribuido con más de 200 artículos en varias publicaciones sobre temas relacionados con la música coral y eclesiástica. Es autor de cinco libros. Correo electrónico: aurelioporfiri@hotmail.com



Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por Ana Medina Martín, España ●

Composers' Corner

Entrevista a Javier Busto (p 69)

por María Zugazabeitia, Asturias (España)

El compositor Javier Busto, que confiesa sentirse más cómodo como director que como creador, ha contestado amablemente a una serie de preguntas que le hemos enviado. Se trata de una entrevista cercana a través de la cual queremos, por un lado, mostrar a nuestros lectores la parte más humana de este músico que se dedica profesionalmente a la medicina y, por otro, mostrar la visión que él mismo tiene de su obra. A continuación encontraréis alusiones a la música, a los sentidos, a la vocación, a la inspiración y a los sentimientos, esperamos que lo disfruten.

María Zugazabeitia: Supongo que todo el mundo te hace la misma pregunta, pero ¿cómo has llegado a la música?

Javier Busto: De manera natural, mi familia está llena de músicos. De niño participaba en el coro parroquial de Hondarribia y, además, formé parte de la Escolanía de Lekarotz, de los PP Capuchinos. En mi fase juvenil, llegaron los Beatles. En la música coral, gracias a mi paso por el coro universitario y a la oportunidad de dirigir el coro de estudiantes vascos en Valladolid, Coro Ederki, fui consciente de mi capacidad para crear música, lo cual me llevó a conocer a Erwin List, reconocido director de coro francés, quien me dio el empuje que necesitaba.

MZ Compaginas tu profesión de médico con tu faceta como compositor, dos ámbitos que, en un primer momento, pueden parecer muy alejados entre sí, ¿crees que existe un punto en común entre ambas disciplinas (la música y la medicina)?

JB Sin lugar a dudas, en ambos casos se trata de una terapia, tanto para la mente como para lo físico, pues agudizas todos los sentidos; en la medicina es más individualizada y al escribir música para coros, que es mi caso, tratas de una manera más genral, grupal, pero es una excelente terapia.

MZ Ya en el plano personal, ¿te resulta sencillo llevar esa "doble vida" laboral?

JB Hasta el día 13 de agosto ha sido perfecta y digo hasa esa fecha, pues me jubilo como médico, lo que me permitirá dedicarme con mayor intensidad a la música, de nuevo.

MZ Siguiendo con el tema de tu dualidad ocupacional, me atrevería a decir que, por lo general, tanto en la medicina como en la música el factor vocacional desempeña un papel fundamental.

En tu caso, ¿realizas ambas tareas con la misma pasión o ves la medicina más como tu trabajo y la música como un placer?

JB La medicina, en principio, no fue del todo vocacional, pues yo siempre quise ser farmacéutico, pero mi experiencia en Santiago de Compostela con la "farmacia" no fue buena. Con el trabajo y la experiencia, he terminado siendo un apasionado de la medicina, de hecho, en los últimos años la música ha pasado a ocupar un segundo plano. A partir del 13 de agosto espero que la música ocupe el espacio que le corresponde.

MZ Pasemos ahora a hablar de tu obra. En retrospectiva, ¿cómo describirías tu estilo compositivo?

JB Mis primeras composiciones fueron para grupo folk, cantadas con ayuda de la guitarra. *1ª etapa*, a partir de 1976, empecé a escribir obras corales de manera totalmente autodidacta, escribiendo de manera intuitiva y con muy poco criterio.

Posteriormente el estudio de muchas partituras corales de todos los estilos me fue aportando criterio y comencé a dar cierto sentido a lo que escribía. Esta sería mi *2ª etapa*, la que denominé "tonal con cierto criterio" (ej: Ave María para SATB). Luego llegó una *3ª etapa* en la que empecé a desarrollar de una manera más "consciente" obras en las que trataba de "fragmentar" la música que realizaba intentando que el comienzo y el final no tuvieran excesiva relación (ej: Gloria de la Missa Brevis pro Pace). Hay una *4ª etapa* en la que comienzo a conjugar las dos anteriores dando forma a todo lo que escribo y realizando una música "mas equilibrada". Este es mi criterio, subjetivo sin duda. Podría resumir diciendo que trato de componer con el objetivo de tocar "la fibra de los directores, cantores y audiencia", por este orden.

MZ Dicen que hay etapas para todo, ¿con qué cualidad te quedarías: con la frescura del compositor novato que se atreve con todo o con la madurez del experto que sabe bien lo que hace?

JB Me quedaría con ambas. Cuando gané concursos la música que escribí era muy "desestructurada" sin un "aparente orden" (*Kondairaren Ihauerian*, *Missa Brevis pro Pace*, etc.), pero sabía perfectamente que modificando la escritura, en su aspecto puramente estético, llegaría a ganar concursos, como así fue. Posteriormente he tratado de escribir más con el corazón, aunque añoro recuperar los años 80/90 para "fusionar todo lo aprendido en estos años".

MZ Yo he tenido el inmenso placer de poder cantar varias de tus obras y me sorprende esa capacidad de componer, por un lado, obras tan virtuosas y complejas como puede ser la *Missa Brevis Pro pace*, en la que los efectos sonoros impresionan al público y, por otro lado, obras mucho más melódicas como *A tu lado*, por ejemplo, en las que el sentimiento pasa a un primer plano. ¿Qué lleva a un compositor a escribir un tipo u otro de obra?

JB Los años y el saber adaptarse a lo que te piden, por ejemplo con *A tu lado*, una habanera escrita para Torrevieja con motivo del 50º Aniversario de su Certamen. Elegí un texto de Matías Antón Mena, poco habitual en las habaneras, en el que el amor dominaba la "exaltación populista", habitual en el estilo. En la Misa, trataba de enfrentar lo angelical (mujeres) contra lo terrenal (hombres) y por ello el estilo es menos coherente, aunque pleno de "sentimientos", ya que en la época en la que la escribí el terrorismo azotaba con fuerza nuestra tierra.

MZ Y hablando de creación, muchos creadores confiesan tener una musa, ¿qué es lo que te inspira a ti?

JB Lo escribo con mayúsculas: "EL TRABAJO", a mí me salen las obras cuando estoy trabajando en alguna de ellas, ya que en el proceso de creación surgen ideas que pueden ser útiles para lo que tengo enfrente o para otras obras. Los textos son fundamentales en la inspiración, pues imprimen carácter a lo que da vueltas por mi cabeza.

MZ En ocasiones, la inspiración no es fácil de encontrar, ¿qué consejo le darías a un compositor que se encuentre frustrado o bloqueado por estar estancado en el proceso creativo?

JB No me atrevo a aconsejar, pues yo que no tengo una formación académica, es decir, soy autodidacta; solo puedo expresar lo que me ocurre a mí, e insisto: la constancia y tener una cabeza llena de textos "útiles" me sirvan de "inspiración".

MZ ¿Te sientes identificado con algún compositor/músico en general?

J.B.: Con varios de los actuales, Xabier Sarasola, Josu Elberdin, Eva Ugalde, Junkal Guerrero. De los "históricos": Claude Debussy, Igor Stravinsky, Hugo Distler, Aita Donostia, Tomás Garbizu, Javier Bello Portu y Tomás Aragüés Bernard.

MZ ¿Qué figuras del mundo de la música (y de la historia de la música) han influido más en tu carrera?

JB Claude Debussy, Igor Stravinsky, Hugo Distler, entre los extranjeros. De los músicos vascos: Aita Donostia, Tomás Garbizu, Javier Bello Portu y Tomás Aragüés Bernard. Por supuesto John Lennon y The Beatles.

MZ Además de componer piezas para coro, también has dirigido varios coros a lo largo de tu carrera, ¿qué te aporta personal y profesionalmente el hecho de ponerte al mando de un coro?

JB Personalmente siempre me he sentido más director de coro que compositor, pues mi pasión ha sido sobre todo la de "liderar grupos corales". Las sensaciones que provoca dirigir un coro son maravillosas, pues se unen el aglutinar el grupo, siendo capaces de cantar "a coro" y transmitir emociones desde el espíritu, con el añadido de que todo se realiza a través de la comunicación oral, el canto en este caso.

MZ Al igual que el artesano conoce y mima al máximo la materia prima con la que trabaja para conseguir el mejor resultado posible, ¿crees que el hecho de ser director te ha ayudado a conocer mejor el instrumento, ayudándote por tanto a componer obras de calidad?

JB Sin duda alguna. Yo escribo más por experiencia que por preparación. La lectura y la escucha de cientos de partituras durante años, conformó mi criterio de sonido y me ayudó a otorgar a mis coros de una personalidad muy definida. En cuanto a escribir "obras de calidad" lo dejo en tus manos, pero gracias por el elogio.

MZ Retomando la idea de la inspiración, la temática vasca está presente en muchas de tus creaciones, ¿hasta qué punto y en qué medida han influido tus orígenes en tu carrera?

JB Tanto las melodías como los ritmos vascos aparecen con mucha frecuencia en mis obras, tanto profanas como religiosas, son la base de mis ideas pues es, de alguna manera, lo DIFERENCIADOR con otras culturas y me gusta reflejar en mi música mi sentimientos vasco-euskaldun.

MZ ¿Te sientes agradecido con tu tierra y por eso la homenajes con obras como *Bidasoa* o realmente las costumbres, el folklore y el modo de vida del País Vasco son aspectos intrínsecos a tu persona y, por tanto, a tu producción musical?

JB Bidasoa es el río (en su desembocadura) que estoy viendo en estos momentos desde la ventana de mi casa mientras contesto a tus preguntas. Es un maravilloso cuadro que se modifica cada minuto, la luz, el ruido del agua, los barcos, etc. cada día me ofrecen un "cuadro diferente". Hondarribia, mi ciudad, también me aporta la belleza que irradian tanto el casco histórico en el que nací como su "Marina" y su "Montaña". Si añadimos que el País Vasco está lleno de contraste, todo está dicho: vivo en lo más cercano al Paraíso.

Javier Busto nace en Hondarribia (Gipuzkoa) el 13 de noviembre de 1949. Cantor de coro desde su infancia. En su juventud forma parte de diversos grupos de rock y música folk. Licenciado en Medicina y Cirugía por la Universidad de Valladolid. Médico de Familia, por concurso-oposición, del Servicio Vasco de Salud-Osakidetza, desarrollando su actividad profesional, actualmente, en Lezo (Gipuzkoa). Formación musical autodidacta. Se inició en la música coral con el maestro Erwin List. En su etapa universitaria asume la dirección del coro de estudiantes vascos Ederki en Valladolid (1971-1976) con quien consigue el tercer premio en el concurso de Tolosa (1975). Es en esta época cuando empieza a escribir sus primeras canciones para coro. Fundador-Director del Coro Eskifaia en Hondarribia (1978-1994), consiguiendo primeros premios en Ejea de los Caballeros, Tolosa, Avilés, Tours (Francia), Gorizia (Italia), Spittal an der Dräu (Austria), Mainhausen y Marktoberdorf (Alemania). Fundador-Director de Kanta Cantemus Korua (1995-2007), en Gipuzkoa, coro femenino con el que obtiene primeros premios en Tours (Francia) (1997-2007) y en Tolosa (1999). Premios de composición en Bilbao, Tolosa, Igualada y Madrid. Sus obras se editan en Alemania (Carus Verlag y Ferrimontana); Francia (Editions à Coeur Joie); País Vasco (bustovega y CM Ediciones Musicales); Reino Unido (Oxford University Press); Suecia (Gehrmans Musikförlag) y USA (Walton, Alliance Music Publishers y Santa Bárbara). Imparte cursos – talleres de dirección coral y forma parte de jurados en concursos de composición e interpretación coral en: Alemania, Argentina, Australia, Bélgica, Canadá, Croacia, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Hungría, Italia, Japón, Noruega, Suecia, Taiwan y Venezuela. Miembro del comité técnico del Certamen de Masas Corales de Tolosa.



Música Coral de Letonia: Vasks, Prauliņš, y Ešēnavalds (p 77)

Philip L. Copeland, director y profesor

Hay una innegable riqueza en la música coral de Letonia. Una sensación de misterio permanece en los acordes verticales y las líneas líricas; los oyentes se encuentran atraídos hacia los sonidos y espíritus de los compositores que emergen de esa parte del mundo.

En muchas naciones, la educación musical formal se equivoca al no estudiar, o siquiera mencionar las ricas tradiciones musicales de Letonia y otros países bálticos. Pocos de los directores maduros de hoy en día han escuchado sobre la música coral letona en sus años de formación. Todo eso comenzó a cambiar a principios de la década de los noventa, cuando el amanecer de la era del internet se unía con la independencia de Letonia en 1991. La cultura única de Letonia empezó a emerger hacia la corriente de la consciencia artística mundial.

Los músicos de Letonia han hecho un excelente trabajo al reunir sus recursos y hacerlos disponible para el resto del mundo. La editorial Música Báltica realiza una tremenda labor al repartir partituras y grabaciones. Otro negocio destacado es el de la compañía The Latvian Publishing, que se alió con Ave Sol, un coro profesional letón, para producir la distinguida *Antología de Música Coral Letona*, un recurso que debería encontrarse en la biblioteca de todo director. Los coros profesionales bálticos comparten mucho de esta música única con interpretaciones espléndidas que son registradas en extraordinarias grabaciones.

Uno de los destacados eventos culturales en Letonia es el Festival de la Canción y Danza Letona. Es un evento de renombre, donde se presentan 40.000 cantantes ejecutando canciones folklóricas y obras clásicas. La reunión masiva tiene lugar cada cinco años en la ciudad capital de Riga, la cual se ha convertido en la "Capital de la Cultura" en Europa y a su vez sede de las Olimpiadas Corales de 2014.

Este artículo es una antesala al enfoque internacional que habrá sobre Letonia en 2014. Atraemos la atención hacia tres prominentes compositores: Pēteris Vasks, Ūģis Prauliņš, y Ēriks Ešēnavalds. Cada uno de ellos tiene un catálogo completo de música coral que varía en dificultad. Este artículo se concentra en algunas de sus obras sin acompañamiento más accesibles.

Pēteris Vasks (n. 16 de abril de 1946)

La mayoría de la gente hoy en día ya no posee creencias, amor e ideales. La dimensión espiritual se ha perdido. Mi intención es proveer alimento para el alma y eso es lo que predico en mis obras.

Peteris Vasks

Pēteris Vasks, hijo de un pastor bautista, es uno de los más importantes compositores vivos de Letonia y su carrera constante ha tenido un gran impacto en otros compositores bálticos. Sus obras comprenden casi todos los géneros, incluyendo orquesta, teclado y música de cámara. Su música aparece frecuentemente en presentaciones de la élite coral de ensambles alrededor del mundo y su trabajo es a menudo materia de investigación por parte de eruditos.

Māte Saule fue una de las primeras obras de Vasks, quien la describe como "cercana a su corazón". También es una obra que contiene algunas de sus iniciales estrategias musicales que ha ido desarrollando a lo largo de su carrera como compositor.

Cuatro ideas musicales aparecen en Māte Saule que la hacen

una pieza atractiva para un programa:

1. El uso de un motivo ondulante y aleatorio como acompañamiento y un crecimiento/disipación de la tensión dramática.
2. La repetición de pequeños motivos para aumentar la intensidad.
3. La evocación del pedal letón a través de un tono sostenido.
4. Aspectos como de himno para terminar la obra.

Māte Saule musicaliza un texto de Jānis Peters que evoca pensamientos sobre el misterio de la mañana y la gloria del amanecer. Marcada *misteriosamente*, la obra comienza con una figura ondulante de dos notas que es ejecutada de manera aleatoria. Cuando se ejecuta por varios cantantes, el sonido resultante tiene una característica enigmática; rebosa de potencial.

En la Figura 1, el motivo ondulado establece un sentimiento de inquietud y prepara la primera entrada del texto.

32

Misteriosamente $\text{♩} = 72$

Sopran: Rūgst rits kā mik - la mai - zes ab - rā.

Alt: U - u - u -

5

S: Rūgst rits kā

A: Rūgst rits kā

T: Rūgst rits kā mik - la mai - zes ab - rā.

Figura 1. Pēteris Vasks, Māte saule, c. 1-7

Los motivos ondulantes de Vasks aparecen a lo largo de la obra. En ocasiones, el motivo sirve como acompañamiento a otras ideas musicales, como en los compases iniciales. En otras ocasiones, los elementos aleatorios se juntan con precisas entradas rítmicas, una técnica que le concede a la música de Vasks su sello distintivo. Ocasionalmente los motivos parecen ser un punto de destino dramático, como se muestra en la Figura 2.

27 *mf* *crescendo poco a poco*

S: uz li - zes krās - nij mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē

sub. *mf* *crescendo poco a poco*

A: uz - zes mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē

mf *crescendo poco a poco*

T: krās - nij mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē

mf *crescendo poco a poco*

B: krās - mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē, uz li - zes krās - nij mu - tē

32

S: brauc, brauc.

A: krās - nij mu - tē brauc, brauc.

T: mu - tē brauc, brauc.

B: li - zes krās - nij mu - tē brauc, brauc.

Figuras 2a et 2b. Pēteris Vasks, Māte saule, c. 27-33

Estos dos ejemplos musicales (Fig. 1 y 2) demuestran también el uso que Vasks da a la repetición de motivos, un mecanismo que añade cohesión a la obra y construye un interés hacia la música. La gran cantidad de motivos musicales en forma de *stretto* es una técnica común de composición; el que Vasks le imprima una destinación aleatoria a estos motivos, es muy poco común. El

resultado es un extraordinario punto de sonido alto en la pieza, que luego cae hasta el punto de pedal del sonido en c. 36 (Figura 3).

36 *Dolce, sognando* $\text{♩} = 52$

S: Vel jē - ri guļ ar zvaigz - nēm a - cīs,

A: *pp*

T: Vel jē - ri guļ ar zvaigz - nēm a - cīs,

B: *pp*

Figura 3. Pēteris Vasks, Māte saule, c. 36-40

El pedal letón es un aspecto importante y distintivo de la música coral letona. El uso que Vasks le da al pedal es siempre dramático; en esta composición sigue a un momento de caos vocal y plantea un dueto etéreo y un efecto contrastante con la sección del inicio.

Esta obra empieza su cierre con algunos compases homofónicos similares a un himno, con disonancias sin resolver y partes únicas de cada voz. (Figura 4) Al final de la obra, Vasks dibuja una gloriosa imagen de un amanecer musical de quince notas sucesivas que terminan con el sonido más fuerte posible (*fff*).

85 *Lucido, festosamente* $\text{♩} = 60$

S: *mp* Kad mo - dā - mies, jau sau - le gā - ja, kad

A: *mp* Kad mo - dā - mies, jau sau - le gā - ja, kad

T: *mp* Kad mo - dā - mies, jau sau - le gā - ja, kad

B: *mp* Kad mo - dā - mies, jau sau - le gā - ja, kad

Figura 4. Pēteris Vasks, Māte saule, c. 85-88

Uno puede explorar técnicas musicales similares en estas obras de Vasks: Madrigales (1976), Zemgale (1989), y Tres Poemas de Dżesław (1994).

Vasks MATE SAULE

© 2006 Schott Music GmbH & Co. KG — All rights reserved
Used by permission of European American Music Distributors Company, sole
U.S. and Canadian agent for Universal Edition A.G., Wien

Uģis Prauliņš (n. 17 de junio de 1957)

La música y el amor lo explican todo. Estos deben ser buscados y pulidos todo el tiempo, ya que ninguna verdad es permanente. Todo está permitido, y nada puede ser un absoluto – ya que nada es seguro, excepto el amor. Eso, que estremece, también permanece. Yo directamente luché por lograr este tipo de música.

Uģis Prauliņš

Uģis Prauliņš combina una diversa experiencia de habilidades y antiguas posiciones con su capacidad como compositor. Su entrenamiento incluye estudios formales en la Escuela de Música Emīls Dārziņš y estudios de composición con Jānis Ivanovs a principios de la década de 1980, pero él también poseía habilidades que había adquirido con su trabajo como ingeniero de sonido profesional en la Radio Letona y como músico profesional en los años 70 y 80 como tecladista en bandas de rock progresivo

y de música folklórica.

El trabajo de Prauliņš como compositor de música coral hizo su despliegue recientemente en el mundo de la música clásica cuando “El Ruiseñor”, ejecutado por Stephen Layton y el Ensemble Vocal Nacional Danés, fue nominado al Grammy 2013 en la categoría de “Mejor Presentación Coral”. Layton había trabajado con la música de Prauliņš anteriormente en una grabación de Hyperion de la *Missa Rigensis*, una obra obligada que fue originalmente compuesta para el Coro de Niños de Riga Dom; la obra fue estrenada en la Pascua de 2002 en la catedral medieval de Riga.

En la *Missa Rigensis*, Prauliņš deseaba componer una obra que evocara las misas del Renacimiento en el estilo de los compositores que lo guiaron en sus años escolares, incluyendo a Marenzio, Praetorius, y Orlando di Lasso, por nombrar algunos. La obra también es un “monumento coral” dedicado a su ciudad natal, Riga.

Con Prauliņš, lo que al principio parece ser un comienzo tradicional termina con innovación. Su fusión de lo antiguo con lo moderno hace de la *Missa Rigensis* una obra cautivante que atrapa al público desde la primera frase, como se muestra en la Figura 5. En una primera ojeada, la música luce como un arreglo convencional del texto del Kyrie. Con una inspección más detallada, se revelan interesantes instrucciones para su ejecución (c. 3), disonancias inesperadas (c. 4), y una frase que termina en una cuarta perfecta (c. 60), evocando un sentimiento misterioso, asistido por cortes alternados de las voces superiores y graves en los dos últimos compases.

Figura 5, Uģis Prauliņš, “Kyrie” de la *Missa Rigensis*, c. 1-6

Prauliņš tiene la habilidad de infundir al texto tradicional del Kyrie un espíritu de anhelo lastimero al emplear armonías modernas con resoluciones antiguas. La tercera declaración del Kyrie, visible en la Figura 6, ilustra esto con armonías de disonancias cercanas en cada uno de los compases, seguidos nuevamente por los cortes alternados y la cuarta perfecta.

Figura 6, Uģis Prauliņš, “Kyrie” de la *Missa Rigensis*, c. 13-18

La *Missa Rigensis* entera es una composición fascinante; otros movimientos poseen una equivalente cantidad de misterio, belleza y creatividad. Muchos pueden ser extraídos y presentados como obras independientes, pero la obra está brillantemente concebida y se mantiene como un todo unificado. La *Missa*

Rigensis está disponible en edición de Novello; hay una excelente grabación de la obra ejecutada por Stephen Layton y el Coro de Trinity College de Cambridge en “Intercambio Báltico”. Esta grabación producida por Hyperion presenta también el *Laudibus in Sanctis* de Prauliņš, otra prominente obra coral.

MISSA RIGENSIS (m. 1-6 & m. 13-18) — Music by Uģis Prauliņš @ Copyright 2002 Novello & Company Limited. G Schirmes Inc. — All Rights Reserved. International Copyright Secured

Eriks Ešņvalds (n. 26 de enero de 1977)

Para mí, la armonía es lo más importante. . . la línea melódica es secundaria. Sin embargo, no quiero escribir música simple. . . Para mí es importante crear sonidos que sienta genuinamente. Concluyo que estoy cambiando constantemente, buscando nuevos caminos, pero una vez que los he encontrado, absolutamente nunca los he producido en masa.

Eriks Ešņvalds

Eriks Ešņvalds es uno de los compositores letones más conocidos hoy en día, especialmente en música coral. Padre de tres niños, Ešņvalds ha servido más recientemente en la posición de Erudito Becario (Fellow Commoner) de Artes Creativas en Trinity College de la Universidad de Cambridge, RU. Su experiencia como cantante en la agrupación profesional del Coro Estatal Letón, le permite dar una íntima mirada al trabajo interno de la extraordinaria música coral así como también experimentar la pasión de interpretarla.

Como compositor coral, Ešņvalds divide sus composiciones en varias categorías distintas:

1. Obras más adecuadas para coros profesionales, tales como Sun Dogs, Legend of the Walled-in Woman, y Seneca's Zodiac.
2. Obras adecuadas para los mejores coros universitarios, incluyendo Long Road, A Drop in the Ocean, and Northern Lights.
3. Arreglos, como Amazing Grace, My Picture Frame, and This is My Father's World.
4. Canciones para coros de niños, como The Beginning, Emptiness, Spring, the Sweet Spring.

El *O Salutaris Hostia* de Ešņvalds pertenece a la categoría de “Obras adecuadas para los mejores coros universitarios”. Es una obra relativamente corta y accesible, y es una pieza que posee una belleza simple, muy similar a la miniatura de Kodaly “Esti dal.”

O Salutaris consigue esta simplicidad principalmente a través de las entradas alternadas de sopranos solistas en líneas alternadas con duetos ocasionales en terceras pareadas. El resto del coro sirve de acompañamiento para los solistas, proporcionando un acompañamiento homofónico justo al principio sólo con las voces femeninas. (Figura 7)

Figura 7, Eriks Ešņvalds, *O Salutaris*, c. 1-4

La parte del coro está prácticamente toda en blancas, y proporciona armonías exuberantes que sostienen las líneas en ascenso de las dos sopranos. En los momentos más sonoros, el compositor agrega cantantes adicionales a las líneas de solo, en un intento de reforzar la melodía, como se muestra en la Figura 8.

Figura 8, Ēriks Ešēvalds, O Salutaris, c. 21-25

La editorial de Ešēvalds, Música Báltica, está apoyando la popularidad del compositor con la publicación de dos colecciones de su música, Antología Coral 1 y 2. Juntos, comprenden once obras populares del compositor, incluyendo O Salutaris Hostia, A Drop in the Ocean, Amazing Grace, y Long Road.

O Salutaris (m. 1-4 & m. 21-25) — Music by Ēriks Ešēvalds
 ©copyright 2009 Musica Baltica Ltd
 All rights reserved. International copyright secured

Philip Copeland es director de Actividades Corales y Profesor Asociado de Música en la Universidad de Samford en Birmingham, Alabama. Sus coros se presentan frecuentemente y son ganadores de premios en competencias internacionales y conferencias de la Asociación Americana de Directores Corales, así como también de la Organización Nacional de Coros Universitarios. En Samford, Copeland imparte clases de dirección, dicción y educación musical. También posee títulos en educación musical y dirección de la Universidad Mississippi, Mississippi College, y Southern Seminary en Louisville, KY. En Birmingham, dirige la música en la Iglesia Presbiteriana de South Highland y prepara el Coro Sinfónico de Alabama para presentaciones con la Orquesta Sinfónica de Alabama. Es padre de trillizas de nueve años: Catherine, Caroline, y Claire. Correo electrónico: philip.copeland@gmail.com



Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela
 Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Reseña de un libro

The Use of the International Phonetic Alphabet in the Choral Rehearsal, editado por Duane Richard Karna
 Reino Unido: Scarecrow Press, Inc., 2012 (p 83)

Reseñado por Debra Shearer-Dirié, directora de coro y profesora

Hoy en día somos afortunados por poder de acceder a música de diferentes regiones del mundo a través de grabaciones comerciales y de internet, y relacionándonos con gente de diferentes culturas que viven en nuestra comunidad. A través de YouTube, Joost, Vevo y Jango, entre otros, tenemos la oportunidad de acceder a una gran variedad de música. Incluso podemos utilizar videos *online* para aprender a tocar o cantar ciertos tipos de música. Pero, ¿a qué podemos recurrir si una pieza musical se canta en un idioma que no nos es familiar? Nuestra primera estrategia probablemente sería buscar en nuestra comunidad a un hablante nativo de ese idioma y pedirle que viniera a uno de nuestros ensayos para hablar sobre el idioma y sus matices. Para poder ofrecer una representación auténtica de música de otras culturas, es esencial que en la actuación se transmitan el lenguaje y el dialecto de la región. Cuando no hay un informante cercano en quien apoyarse, debemos buscar otras fuentes para familiarizarnos con esos detalles. El Alfabeto Fonético Internacional (AFI) es una valiosa herramienta que podemos usar cuando no contamos con una persona experta que nos ayude. Ciertamente, es un "lenguaje" que todos los directores y cantantes deberían conocer.

El AFI permite a cantantes y directores perfeccionar su dicción en idiomas con los que no están familiarizados. Es un sistema de notación fonética basado principalmente en el alfabeto latino que pretende ofrecer una representación estandarizada de los sonidos del lenguaje hablado. En el sistema no están incorporadas solamente las cualidades del lenguaje en términos de fonemas, sino también aspectos como la entonación o la separación de palabras y sílabas.

El libro *The Use of the IPA in the Choral Rehearsal* (El uso del AFI en los ensayos de coro), de Duane Karna, es un valioso recurso para cantantes y directores. Duane entró en contacto con el AFI bajo la tutela de Thomas Goleeke, Director de Voz y Ópera en la Escuela de Música de la Universidad de Puget Sound en Tacoma (Washington, USA). La mayoría de los escritores que han colaborado en esta publicación están instalados en los Estados Unidos; sin embargo, los que han contribuido con algunos de esos idiomas menos conocidos del mundo occidental, son nativos del país del idioma. Esto, con seguridad, aporta validez a la publicación.

Karna comienza esta recopilación de capítulos con "El uso del AFI en los ensayos de coro", con Sue Goodenow como coautora. Goodenow y Karna argumentan por qué los educadores corales y los cantantes deberían incluir el AFI en su preparación. En un escenario coral, el AFI puede ser utilizado y reforzado en los calentamientos de cada ensayo, sugiere Karna, para presentar a los coralistas símbolos y sonidos tanto familiares como desconocidos. Esto no solo ayudará a la uniformidad de sonido y precisión de la dicción, sino que también ahorrará tiempo de ensayo y, al final, se traducirá en un mejor entendimiento del texto para así comunicarse con la audiencia.

El segundo capítulo, "La modificación de vocales y consonantes para los coros", está escrito por John Nix. Se lee como un típico capítulo de una compilación de la Ciencia Vocal y

ofrece sugerencias de cómo modificar las vocales, en particular, en una sección del coro y no en voces aisladas.

El capítulo tres inicia la lista de 26 capítulos que proporcionan información específica para diferentes idiomas. Los primeros capítulos tratan sobre la dicción en el inglés (escrito por Thomas Goleeke), el latín eclesiástico (escrito por Andrew Crow), la dicción italiana (por Susan Bender), la dicción alemana (de Kathleen M. Maurer), el latín germánico (por Hank Dalhman), y la dicción francesa (Kathleen Maurer). Aunque estos capítulos ofrecen una información similar a aquella proporcionada por Wall, Caldwell, Gavilanes, y Allen en su libro *Diction for Singers*, o a la que podemos encontrar en la publicación de Wall titulada *International Phonetic Alphabet for Singers*, el libro del que hablamos aquí aporta información adicional. Cada capítulo presenta una versión en AFI del texto de una pieza en un idioma específico. Por ejemplo, se muestran las versiones en AFI de: *The Coolin, Dolcissima mia vita* de Barber, *O Süsler Mai* de Brahms, y *Carmina Burana*, de Orff, en latín germánico.

Es a partir del capítulo nueve, "La dicción española y el AFI", escrito por Joshua Habermann, cuando empezamos a percibir más aspectos novedosos. Habermann nos lleva a una discusión sobre las diferencias de pronunciación entre el español europeo y el latinoamericano. Este autor también escribe el capítulo 18 sobre la dicción hawaiana. Ethan Nash nos presenta una breve historia sobre el idioma hebreo en el capítulo 10 y hace especial énfasis en la dificultad de la pronunciación de esta lengua, debida simplemente al hecho de que no hay un sistema uniforme de transliteración a caracteres romanos.

Los capítulos del 11 al 14 nos permiten adentrarnos con cierta profundidad en el rumano (capítulo escrito por Bogdan Minut), la dicción japonesa (por Minoru Yamada), la pronunciación del chino (escrito por Mei Zhong), y la dicción coreana (por Soojeong Lee).

El portugués brasileiro es el quinto idioma más hablado en el mundo y lo encontramos en ocho países, así que es merecedor de ser incluido en esta compilación. La música de esta región del mundo se ha vuelto más y más común en las bibliotecas de grupos vocales a nivel mundial. Martha Herr y Wladimir Mattos nos presentan las significativas diferencias entre las pronunciaciones del portugués europeo y el brasileiro. Al ser derivado del gallego, uno de los idiomas españoles más antiguos, una de las principales diferencias que Herr y Mattos señalan, es que el portugués brasileiro está más "orientado hacia las vocales" y con un sonido más dulce que el del portugués europeo, que enfatiza más las consonantes. Al final de este capítulo se presenta la melodía tradicional *Rosa Amarela*, de Heitor Villa-Lobos, con su transcripción en AFI.

El capítulo 16 "Swahili para coralistas angloparlantes", escrito por Stephan y Kathleen Wilson, nos lleva al continente africano. El Swahili, que es el resultado de una historia de interacciones entre grupos étnicos de África, Oriente Medio, Asia y Europa, es hablado en un área que presenta grandes diversidades étnicas y lingüísticas, por lo que presenta variaciones en la pronunciación. El capítulo comienza con tres refranes cortos en Swahili que ilustran la composición de palabras del idioma. Los autores señalan que en la frase "*Mtu utu kitu si kitu*" casi cada letra es una vocal y la mayoría de las palabras terminan en vocal. Un idioma que está tan basado en vocales debe ser un buen idioma para cantar.

El idioma de la cultura vasca es la última lengua preindoeuropea que sobrevive en la Europa occidental y es hablada en el País Vasco (noreste de España) y en suroeste de Francia. Gotzon Ibarretxe y Kepa Larrea nos guían a través de este idioma y sus similitudes de sonido con el español.

La última sección del libro representa las regiones del norte y el este de Europa con capítulos sobre la dicción húngara (de Harald Jers y Ágnes Farkas), letona, lituana y estonia (de Heather MacLaughlin Garbes y Andrew Schmidt), holandesa (por Petronella Palm), georgiana (por Clayton Parr), rusa (por David M. Thomas), sueca (por Christine Ericsson y Sten Ternström), finesa (por Jaakko Mäntyjärvi), Gred (por Areti Topouzides), noruega (por Dan Dressen) y polaca (por Anna Helwing).

Hay varias publicaciones que proporcionan manuales claros sobre el uso del Alfabeto Fonético Internacional para cantantes y muchos que ofrecen guías de AFI para idiomas como el inglés, el alemán, el latín, el italiano, el francés y el español. Sin embargo, muy pocas publicaciones suministran la amplitud y profundidad de lenguas que recopila Karna en este libro. Se trata de un valioso recurso para cualquiera que trabaje con cantantes, ya sea en una clase de escuela secundaria, en una universidad, en el escenario o en un estudio privado.

Debra Shearer-Dirié posee un diploma del Instituto Kodály de Kecskemét (Hungria), un máster en Educación Musical y un doctorado en Dirección Coral por la Universidad de Indiana (EE.UU.). Actualmente vive en Brisbane (Australia) y ha sido profesora de dirección coral y educación auditiva en la Universidad de Queensland, la escuela de verano ACCET, y en la escuela de verano internacional de dirección coral de Nueva Zelanda. La Dr. Shearer-Dirié trabaja es actualmente la editora de la publicación de la asociación australiana de coros (*Australian National Choral Association*). Además, es directora musical del Brisbane Concert Choir, el Coro Vox Pacifica Chamber Choir, Fusión y Vintage Voices. Correo electrónico: **debrashearer@gmail.com**



Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela
Revisado por María Zugazabeitia, España ●

Wiegenlieder Aus Aller Welt (Canciones de Cuna de todo el Mundo)

Carus-Verlag 2 405/00 (p 86)

Por Venancio Valdinoci, periodista y cantante

El objetivo del libro es ampliar el conocimiento de la gente sobre las canciones infantiles. En esta colección hay 51 canciones con música y letra en el idioma originales provenientes de 37 países. Muchas de estas piezas son europeas, pero también hay algunas de Norteamérica, Suramérica, África, Asia y Australia. Se trata de una colección que documenta la riqueza de la herencia tradicional de todos los continentes. Lo que tienen en común es el *ritmo dulce* que, dado el hecho de ser canciones de cuna, inspira paz y seguridad para arrullar al niño y dormirlo. La mayoría de las canciones de cuna son bastante cortas y normalmente no tienen acompañamiento instrumental, ya que son parte del ritual nocturno de la familia. La melodía, el ritmo y la repetición son empleados para crear una atmósfera de paz alrededor del niño y para familiarizarlo con su idioma. El libro viene acompañado de un CD que incluye cada canción con la pronunciación correcta –hay canciones en más de cuarenta idiomas, entre los que se incluyen el romanche, el yidis, el euskera, el zulú, el swahili, el sami y el maorí. Las imágenes son particularmente importantes a la hora de crear un texto original

sobre el ambiente, las costumbres, las invenciones y los lugares para dormir, pero lo que más impresiona de las imágenes son las expresiones en las caras de los recién nacidos, la luz y los colores.

Las letras de muchas canciones de cuna hablan de sueños, naturaleza, comida, trabajo duro, satisfacciones, sacrificios, el futuro... todo lo que la vida tiene para ofrecerles.

El CD fue realizado por tres músicos (Jens Tröndle, Andreas Koslik y Ramesh Weeratunga) en Berlín, con la contribución de otros músicos de diferentes países (Armenia, China, Corea, Grecia, Italia, Nueva Zelanda, EE.UU., Rusia y Suráfrica). Juntos grabaron veinticinco canciones de cuna en el estudio. Los sonidos auténticos fueron creados usando instrumentos tradicionales tales como kotos, tablas, bayanes, kanteles, ukuleles, congas, kokles, bendixes, címbalos y sazes.

Reijo Kekkonen, editor de la obra, escribe:

“El canto es un precioso e intenso momento entre el padre y el niño. Cuando los padres o los abuelos, u otros miembros de la familia, cantan en la noche para un niño, esto conlleva un sentido de seguridad. Cuando el niño se convierte en adulto, él, a su vez, repetirá este ritual con sus hijos. Cantar siempre ha sido parte de la cultura humana. Una canción puede hacer un trabajo más fácil y ayudar a expresar los sentimientos; las melodías y los ritmos ayudan a enseñar los idiomas y a recordar las cosas. Yendo más allá, cantar tiene un importante aspecto social: la gente que canta junta puede experimentar un sentimiento de solidaridad.”

Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela

Revisado por María Zugazabeitia, España ●

Vania Romero (Venezuela) ha traducido la mayoría de los artículos como parte del trabajo final de carrera que le permitirá obtener su diploma universitario. ¡Gracias a Vania por elegir el BCI!