



ICB

International Choral Bulletin

Textos españoles

25 de Agosto de 2014

Estimados amigos,

Este fue un importante Agosto para la FIMC

Del 29 de Julio al 13 de Agosto de 2014 la FIMC participó de dos importantes proyectos: *El 12do Festival Coral Internacional de China & Conferencia de la FIMC sobre la Educación Coral para la Juventud en el Mundo*, que tuvieron lugar en Pekín, China, y el *10mo Simposio Mundial de Música Coral*, en Seúl, Corea del Sur. A esto se agrega un significativo y positivo cambio en la operatoria de la FIMC. Es para celebrarlo!

Este fue el segundo evento en el que la FIMC se ha asociado para integrar el Comité Organizador, con entidades como la Asociación Coral China y China Arts and Entertainment Group, entre otros. En la planificación y ejecución de estos eventos, hemos desarrollado una relación con nuestros colegas chinos donde reina la seguridad y la confianza, lo que hace posible avanzar con los planes sin temor a antagonismos. Existe un verdadero reconocimiento mutuo en cuanto al estilo de trabajo en conjunto, que persigue firmemente el bien común de la música coral internacional. El éxito de estos eventos pone en evidencia que este enfoque optimista resulta atrayente a la hora de reunir a los numerosos coros y directores que participaron de los mismos. No cabe duda de que han entendido que nuestra misión en común es crear un ambiente educativo propicio para el crecimiento, la seguridad y la amistad. Un agradecimiento especial a las muchas personas que han contribuido en la elaboración de este proyecto, en particular Tian Yubin, Zhang Lu, Liu Peng, Fan Jing y su muy competente equipo. La FIMC espera ansiosamente el próximo evento en el año 2016.

El 10mo Simposio Mundial de Música Coral ha demostrado ser un acontecimiento relevante tanto por la excelencia de los coros y conferencistas, como también por las excepcionales salas y por la organización de nuestros anfitriones coreanos. Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a los miles de personas que hicieron posible este evento, en particular el Embajador Young-shim Dho, Sang-kil Lee, al Director Ejecutivo del WSCM10, Philip Brunelle, a Anton Armstrong, y a los representantes de los Comités Artístico y Ejecutivo del WSCM10. La enorme cantidad de trabajo que implica un proyecto de esta envergadura determina que se necesitan muchas personas que se involucren, se focalicen y tengan la convicción de que su trabajo voluntario tiene como objetivo el bien común de la comunidad internacional coral.

Para la FIMC como una organización, Seúl fue igualmente productiva. La Asamblea General apoyó las modificaciones sugeridas para el funcionamiento y el buen gobierno de la FIMC, garantizando su solidez desde el punto de vista financiero para los próximos decenios. Como resultado de la aprobación de la revisión de los estatutos y sus reglamentos se ha logrado:

- La reducción del tamaño y la función de la Junta Directiva,
- disminuir la carga financiera para los miembros de la Junta,
- fortalecer la posición del Comité Ejecutivo para formular y aplicar las decisiones con mayor rapidez,
- Establecer una estructura lateral de liderazgo para que la pérdida de un líder no haga colapsar la organización

- Posibilitar que más voluntarios de todo el mundo puedan participar en la creación y ejecución de proyectos,
- presentar estrategias para incrementar el número de miembros y reducir el costo de convertirse en miembro,
- Garantizar la excelencia continua, y la mejora de la distribución, del Boletín Coral Internacional, y
- Establecer la etapa de apertura de oficinas de la FIMC en cada uno de los cinco continentes en los próximos meses.

El enorme volumen de trabajo que implica la renovación de nuestra estructura operativa busca garantizar el continuo apoyo y el crecimiento de nuestros proyectos artísticos tales como:

- *World Expo 2015* en Milán, Italia (2015)
- *Convención y Competencia de la FIMC en Asia Pacífico*, Makao, China (2015)
- Asociación con *America Cantat* en Nassau, Bahamas (2016)
- Revitalizar el *Foro Juvenil Mundial de la FIMC* con la ayuda del Miembro Fundador American Choral Conductors Association (ACDA) (2016)
- *11er Simposio Mundial de Música Coral*, en Barcelona, Cataluña (2017)
- Lanzamiento de un website mejorado
- Expansión de *Directores Sin Fronteras*
- Acercar a más miembros a través de la *Base de Datos de Voluntarios*
- Creación del *Rincón del Compositor*
- Establecer la *Tercera Competencia para Compositores*

Todo esto no habría sido posible sin la ayuda inmensa, concentrada y el dedicado trabajo realizado por nuestra Junta Directiva, asesores y personal 2011-2014. Estos son:

Junta Directiva: Michael J. Anderson, Philip Brunelle, Rudolf de Beer, Young-shim Dho, Cristian Grases, Saeko Hasegawa, Shinsuke Kishi, Keiichi Asai, Susan Knight, Stephen Leek, Diego Lenger, Theodora Pavlovitch, Aarne Saluveer, Tim Sharp, Fred Sjöberg, Gábor Móczár, Jennifer Tham, Thierry Thiebaut, Leon Tong Shiu-Wai, Annemarie Van der Walt, Emily Kuo Vong, Håkan Wickström.

Asesores: Barbara Burley, André de Quadros, Ricardo Denegri, Edusei Derkyi, María Guinand, Simon Halsey, Kunio Imai, Ann Meier Baker, Royce Saltzman, AnneKarin Sundal-Ask, Jonathan Velasco, Lingfen Wu.

Personal: Andrea Angelini, Nadine Robin Ryan, Francesco Leonardi, Vladimir Opacic.

Si tienes la oportunidad de darles las gracias, te invito a hacerlo. Todo eso se ha hecho para ti!

Con los mejores deseos,

Dr. Michael J Anderson, Presidente

Traducido del inglés por Ariel Vertzman, Argentina
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Dossier: El cantante coral de sexo masculino, desde la adolescencia hasta la edad adulta — Parte 1b

Trabajando con voces masculinas adolescentes en el ensayo coral:

Un estudio de estrategias basado en investigaciones (p 7)

Rollo A. Dilworth, profesor asociado de música coral en la Escuela Boyer de Música y Danza, de la Universidad Temple.
Correo electrónico: radclef@temple.edu

2 Durante el siglo pasado, se han llevado a cabo en el campo de la educación musical una gran cantidad de investigaciones centradas en el desarrollo vocal de los adolescentes. Los investigadores han intentado descubrir las diversas etapas del desarrollo vocal en adolescentes varones y mujeres; los resultados de estos estudios han servido como material fundamental para la filosofía de la enseñanza y las metodologías que se utilizan en la actualidad en las aulas de música coral y generales. Aunque la investigación ha demostrado que, tanto adolescentes varones como mujeres experimentan algún tipo de cambio vocal, en comparación, hay más literatura dedicada al desarrollo vocal de los hombres jóvenes. Además de abordar las necesidades vocales de los adolescentes varones, también es muy posible que las necesidades emocionales, psicológicas y de desarrollo de estos jóvenes deban ser abordadas si se quiere tener éxito en los ensayos y que continúen en el canto a lo largo de sus años de escuela secundaria.

El eje de la investigación, centrado específicamente en las voces adolescentes masculinas de escuelas secundarias, ha proporcionado a los profesores un marco para desarrollar técnicas de enseñanza para el ensayo. Las estrategias pedagógicas que se han recopilado y respaldado en este estudio se han organizado en las siguientes categorías:

- entender el cambio de voz;
- evaluar la voz;
- ubicar al cantante adolescente masculino;
- explicar el cambio de voz;
- clasificar y etiquetar la voz del adolescente varón;
- orientar la producción y el desarrollo vocal general;
- desarrollar vocalizaciones y ejercicios de calentamiento para el ensayo;
- ajustar tonalidades y líneas vocales en la partitura coral;
- incorporar al ensayo analogías y movimientos;
- mantener un ambiente sano y productivo en el ensayo.

Utilizando las categorías mencionadas previamente como una guía de organización, el objetivo de este estudio es ofrecer estrategias basadas en investigaciones y buenas prácticas que ayudarán al director de coro a ensayar con voces masculinas de adolescentes de escuelas secundarias y superiores.

Entendiendo el cambio de voz

A la hora de enseñar música coral en la educación secundaria, el director debe estar preparado para ayudar a los cantantes a gestionar sus voces en desarrollo. Por lo tanto, uno de los primeros pasos del maestro para trabajar exitosamente con los adolescentes en un ensayo coral es tener un conocimiento profundo del cambio de la voz.¹ Con respecto a los adolescentes varones, Henry Leck afirma que el profesor debe “conocer la producción vocal de los

cambios en la voz del joven, en qué registro vocal deben cantar, y cómo evitar problemas y el sobreesfuerzo vocal”.² El director de coro no solamente debe estar al tanto de los cambios físicos asociados al desarrollo vocal del adolescente varón, sino que también, debe comprender las dimensiones emocionales asociadas al cambio vocal. A pesar de que el desarrollo físico y emocional de cada adolescente será único, el tener conocimiento de los comportamientos típicos de los varones adolescentes le puede permitir al director planificar mejor y facilitar los ensayos.

Evaluación de la voz

A fin de organizar adecuadamente los ensayos y establecer objetivos para las actividades corales, será necesario probar individualmente cada voz. Dado que en las escuelas medias y superiores los varones están a menudo preocupados por su cuerpo durante la adolescencia, es importante que el director sea sensible y creativo cuando evalúe sus voces. Incluso el tipo de terminología utilizada para el proceso de evaluación puede afectar al nivel de comodidad del cantante y, a su vez, afectar al proceso global de reclutamiento. David Friddle, por ejemplo, ofrece el término “control de voz” como una forma de aliviar la ansiedad que a menudo produce el término “audición”.³

Una evaluación precisa de la voz de cada joven es absolutamente necesaria para poder colocarlo en el registro adecuado y plantearle desafíos musicales que se ajusten a sus capacidades vocales actuales. El veterano pedagogo coral Michael Kemp amplía este punto:

“En el caso de los varones cuyas voces estén a punto de cambiar o estén en medio del cambio, siempre hay que estar al tanto del registro que pueden cantar. Esto requiere comprobar sus notas agudas y graves cada dos semanas y asegurarse de que las notas que se les pide cantar sean notas que puedan producir”.⁴

Este autor es partidario de un proceso de evaluación “fila por fila” en el contexto del ensayo. De esta manera, el director puede comprobar con frecuencia si los varones están experimentando dificultades vocales y ofrecerles asistencia (o un nuevo “control de voz”) en el momento oportuno.

Una correcta evaluación de la voz del adolescente varón comienza con localizar el registro de voz aproximado del joven, que se suele encontrar entre dos y tres semitonos por encima de la nota más grave del registro de canto.⁵ Terry Barham y Darolyne Nelson sugieren que el joven diga “Hola”, seguido por un registro hablado del joven (como grado de escala 1) con un “Hola-a-a-a”, utilizando la escala gradual do-do-re-mi-re-do.⁶ Al igual que con la mayoría de los ejercicios vocales durante el proceso de evaluación inicial, es importante guiar al cantante poco a poco y de manera cuidadosa, esperando alguna señal de tensión vocal en cada modulación. La utilización de vocalizaciones que emplean rangos pequeños, como terceras, hacen posible que los jóvenes con

2 Henry Leck and Flossie and Jordan, *Creating Artistry Through Choral Excellence*, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2009).

3 David Friddle, “Changing Bodies, Changing Voices: A Brief Survey of the Literature and Methods of Working with Adolescent Changing Voices,” *Choral Journal*, 46, no. 6 (December 2005): 32-43; 46-47.

4 Michael Kemp, *The Choral Challenge: Practical Paths to Solving Problems*, Chicago: GIA Publications, 2009).

5 Janice Killian, “A Description of Vocal Maturation among Fifth- and Sixth-Grade Boys,” *Journal of Research in Music Education* 47, no. 4 (Winter 1999): 357-369.

6 Terry J. Barham and Darolyne L. Nelson, *The Boy's Changing Voice: New Solutions for Today's Choral Teacher*, (Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co, Inc., 1991).

1 Anthony L. Barresi, “The Successful Middle School Choral Teacher,” *Music Educators Journal* 86, no. 4 (January 2000): 23-28.

registros de canto limitados tengan éxito.

Siguiendo la línea de investigación de Barham y Nelson, el autor ha desarrollado el siguiente ejercicio (para ser interpretado y modulado en cualquiera de las claves) para evaluar inicialmente el registro de canto del joven. Utilizando solamente el rango de una tercera y escrito en un estilo de jazz, la vocalización consiste en tonos y semitonos (ascendentes y descendentes):

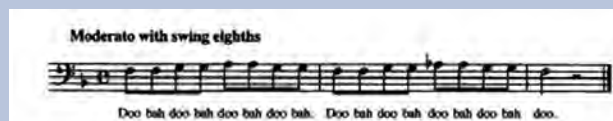


Illustration 1. Rollo Dilworth, *Echauffement vocal de style jazzy* © 2012, Hal Leonard Corporation. Reimpreso con permiso.

Un patrón común que se utiliza para probar voces consiste en un patrón descendente “para hacer” en un rango que sea cómodo para el cantante. En consonancia con la investigación, este tipo de calentamientos permite al cantante aliviar gradualmente los registros vocales, desde los más elevados a los más graves, todo dentro de la gama de una quinta. Al cantar este tipo de ejercicio, Jonathan Reed recomienda el uso de una vocal resonante (por ejemplo, “ee”) y de una consonante de percusión (como “b”).⁷

Aparte de utilizar vocalizaciones compuestas, también es razonable pedir al adolescente cantar una canción con la que esté familiarizado. En un estudio cualitativo más reciente, Barham escribió: “para varios profesores, descubrir el registro vocal hablado de un joven es el prelude para cantar una canción familiar en la clave correspondiente”.⁸ Una lista de canciones populares recomendadas por los expertos en la materia incluye *Jingle Bells*⁹, *Rock Around the Clock*¹⁰, *My Country*, *Tis of Thee*¹¹ y *We Will Rock You!*¹²

Más allá de la tarea de documentar el rango vocal del cantante en una tarjeta o ficha de audición, Barham y Nelson, Conrad y Freer sugieren publicar en el aula los cambios en el rango vocal de los cantantes, ya sea en un gráfico mural o en un tablón de anuncios.¹³ Al exhibir la progresión del rango vocal de cada joven, se espera que los estudiantes construyan compañerismo y desarrollen una comprensión más profunda de cómo varía el proceso de cambio de voz entre las personas.

Clasificación y catalogación de la voz de los adolescentes varones

Una buena clasificación de la voz de un adolescente permitirá al director del coro determinar la fase en la que se encuentra el desarrollo vocal del muchacho y, por lo tanto, podrá situarlo

en la cuerda adecuada durante el ensayo. Con el paso de los años, se han desarrollado numerosos modelos basados en investigaciones que clasifican las diferentes etapas de cambio de voz por las que pasa un adolescente. Dichos modelos presentan tres,¹⁴ cuatro,¹⁵ y hasta seis¹⁶ categorías de desarrollo vocal en los adolescentes varones. Aunque los detalles de cada modelo están fuera del alcance de este estudio, cabe destacar la terminología utilizada para describir las diferentes fases vocales. Algunos de los modelos usan las etiquetas “soprano”, “alto”, “alto-tenor”, “voz sin cambio” y “a media voz” para referirse a las voces que se encuentran en las fases de pretransición y transición. Para las voces más asentadas se utilizaban las etiquetas de “tenor”, “nuevo barítono”, “barítono asentado”, “bajo-barítono” y “bajo”. El estudio de Barham, que interrogó a más de 40 profesores de música coral de escuelas secundarias, reveló que el 86 % de los encuestados utilizaba los términos “tenor”, “barítono” y “bajo”, mientras que el 60 % recurría al término “voz sin cambio”.¹⁷ Sólo el 38 % de los directores corales que participaron en el estudio usaba los términos “soprano” o “alto” y el 21 % de ellos utilizaba las etiquetas “tiple” o “cambiata”.¹⁸ Aunque el número de profesores encuestados para este estudio es relativamente menor, el resultado puede servir de guía a los directores a la hora de elegir los términos para catalogar a los adolescentes. Paul Roe cree que “un chico joven no quiere que se relacione su voz con un nombre femenino”.¹⁹ Estando de acuerdo con Roe y basándose en sus años de experiencia trabajando con voces masculinas adolescentes, Leck asegura que “un chico no quiere que le llamen ‘soprano’ o ‘alto’”.²⁰ Sin embargo, esto no implica que se pueda clasificar a todos los muchachos, sin importar si su voz ha cambiado o no, con el término comodín de “barítono”, por el bien de la organización y la moral del grupo. Leck ofrece el siguiente testimonio como advertencia en contra del encasillamiento de todos los estudiantes de escuela secundaria dentro de la categoría de “barítono”:

“En un episodio desastroso, un profesor de séptimo curso puuso a un grupo de chicas a un lado y las llamó “sopranos” y a otro grupo de chicas al otro lado y las llamó “altos”. A los veinticinco chicos de la clase los colocó en el centro y los llamó “barítonos”. El resultado fue un sonido formado por más notas de las deseadas, ya que muchos de los chicos no fueron capaces de catar en el tono. Los muchachos no se enorgullecieron del sonido que estaban produciendo y lo exteriorizaron con serios problemas de disciplina. Aunque sea complicado decidir qué voz deberían cantar, es muy importante no encasillar a los cantores.”²¹

7 Jonathan Reed, “The Vocally Proficient Choir: Working With Male Voices,” in *The School Choral Program: Philosophy, Planning, Organizing, and Teaching*, ed. Michele Holt and James Jordan, 241-252. (Chicago: GIA Publications, 2008).

8 Terry J. Barham, *Strategies for Teaching Junior High & Middle School Male Singers: Master Teachers Speak*, (Santa Barbara: Santa Barbara Music Publishing, 2001).

9 Ibid.

10 Ibid.

11 John M. Cooksey, *Working with Adolescent Voices*, (St. Louis: Concordia Publishing House, 1999).

12 Roger Emerson (arranger), *Pop Warm-ups & Work-outs for Guys*, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2009).

13 Terry J. Barham and Darolyne L. Nelson; Robert M. Conrad, “Developing the Boy’s Changing Voice,” *Music Educators Journal* 50, no. 5 (April-May 1964): 68, 70; Patrick K. Freer, *Getting Started with Middle School Chorus*, 2nd edition, (Lanham: Rowan & Littlefield Education, 2009).

14 Irvin Cooper and Karl O. Kuersteiner, *Teaching Junior High School Music*, (Boston: Allyn and Bacon, 1965); Frederick Swanson, *The Male Singing Voice Ages Eight to Eighteen*, Cedar Rapids, IA: Ingram, 1977).

15 Barham and Nelson, “The Boy’s Changing Voice,” 7; Sally Herman, *Building A Pyramid of Musicianship*, (San Diego: Curtis Music Press, 1988).

16 Duncan McKenzie, *Training the Boy’s Changing Voice*, (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1956); Kenneth Phillips, *Teaching Kids to Sing*, (Belmont, CA: Schirmer, 1996).

17 Barham, “Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers,” 19.

18 Ibid.

19 Paul F. Roe, *Choral Music Education*, 2nd ed, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, Inc., 1983).

20 Leck, 191.

21 Ibid, 190.

Friddle apunta que “los chicos adolescentes tienen un autoestima frágil; sus identidades masculinas no han hecho más que comenzar a definirse; por lo tanto, es importante utilizar apelativos que les permitan sentirse cómodos con su nueva cuerda.”²² Cabe destacar que muchos directores de coro utilizan números (Parte I, Parte II, Parte III, Parte IV) para catalogar las voces, en lugar de términos tradicionales como “soprano”, “alto”, “tenor” o “bajo”. Respecto al desarrollo psicológico y emocional, Barham destaca lo siguiente: “Musicalmente, la utilización de etiquetas para referirse a los muchachos no es tan importante como alimentar su autoestima y ayudarlos a reconocer su crecimiento global, tanto personal como musical, a lo largo del año.”²³

La colocación del cantante masculino adolescente

Se sigue debatiendo sobre si un cantor adolescente debe ensayar en un grupo de voces iguales o en uno de voces mixtas. Incluso dentro de un ensayo de voces iguales, los investigadores tienen diferentes opiniones sobre dónde se deben colocar exactamente los adolescentes. La fase de desarrollo vocal es un factor importante a la hora de organizar el orden de colocación tanto en un ensayo de voces iguales como en uno de voces mixtas.

En un artículo de 1960, Robert Conrad se posicionó enérgicamente a favor de los grupos de voces mixtas, ofreciendo el siguiente razonamiento: “Para estimular el interés de chicos y chicas en el canto, lo mejor es trabajar con grupos mixtos en lugar de con grupos musicales de chicos o de chicas.”²⁴ Más allá de la preferencia filosófica de grupos de ensayo mixtos, puede haber cuestiones organizativas que no permita que chicos y chicas ensayen por separados durante la jornada escolar.

En la literatura y debates más recientes sobre el tema, muchos investigadores y pedagogos han expuesto opiniones favorables sobre los grupos de ensayo de voces iguales para niños de educación secundaria. Los defensores de una configuración del ensayo únicamente masculina ofrecen numerosas ventajas:

- “prácticamente se eliminan los problemas sociales, ya que los chicos y chicas de secundaria trabajan mucho mejor cuando no hay miembros del sexo opuesto a su alrededor;”²⁵
- “esta composición permite abordar temas exclusivamente masculinos, como el cambio de voz, el canto en falsete, y la ampliación de registro en un ambiente tranquilo;”²⁶
- “para la persona que tenga una voz difícil de controlar es menos embarazoso estar en una clase sólo con chicos;”²⁷
- “en un grupo formado exclusivamente por hombres, los muchachos sienten menos vergüenza y, por tanto, es más fácil convencerlos para que canten;”²⁸
- “[...] un coro de voces masculinas formado por adolescentes es otro medio mediante el cual se puede mantener el interés por el canto entre los púberes. El espíritu de equipo que se establece crea un vínculo beneficioso para todo el programa

de música.”²⁹

En un estudio de investigación experimental, Swanson se dio cuenta de la utilidad de agrupar los muchachos que se encontraran en fases tempranas del cambio vocal en un aula y a los que ya estuvieran en fases más avanzadas, en otra.³⁰ A lo largo de un período de nueve meses (de septiembre a mayo), los alumnos de secundaria que formaban parte del experimento demostraron, como promedio, haber aumentado su registro y haber adquirido un mayor nivel de interpretación y una actitud más positiva hacia la música en general.³¹

Dado que no siempre es posible organizar los ensayos durante la jornada escolar para que sean de voces iguales, los directores pueden organizar ensayos “especiales” para los chicos antes o después del colegio. Estos ensayos “especiales” para chicos cantores, ofrece a los adolescentes la oportunidad de “ser ellos mismos” y cantar en un ambiente cómodo y seguro.

A la hora de situar a los cantantes en un grupo de ensayo de voces mixtas, Freer sugiere colocar a los chicos a un lado en lugar de en el medio del coro.³² En el otro extremo del debate, Collins cree que los muchachos necesitan una atención constante y por eso deben ser situados en primera fila y en el centro del coro, con las chicas sentadas detrás de ellos y a los lados.³³ Cooper y Kuersteiner aseveran que los cantantes adolescentes (tanto los barítonos como los cambiados) deberían situarse en las primeras filas del coro, mientras que las chicas deberían estar en las filas de atrás,³⁴ y los muchachos que presenten problemas de tono y de producción vocal deberían sentarse entre cantores más seguros.

Roe sugiere que los chicos que canten aún en registro tiple deberían sentarse junto a las sopranos y altos, haciendo frontera con la sección de los tenores y los bajos.³⁵ Tanto Collins como Roe sugieren la siguiente formación para un coro adolescente de voces mixtas:

A2 A1 S2 S1
T1 T2 B1 B2

Esta formación cumple al menos tres funciones pedagógicas:

- los tenores y los altos pueden compartir tono cuando sea necesario;
- los muchachos con voces en proceso de cambio pueden moverse fácilmente entre las voces masculinas; y,
- al estar sentados en las filas de delante, los chicos pueden recibir más atención por parte del director.

El debate puede centrarse en si los ensayos deben ser mixtos o de voces iguales, o bien en cuál es la posición más adecuada para el cantante masculino durante la formación del ensayo, pero la ubicación del cantante varón no sólo tendrá impacto en el proceso de ensayo en sí mismo, sino que también afectará al desarrollo musical del muchacho (y es probable que también al desarrollo emocional y psicológico).

22 Friddle, 44.

23 Barham, “Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers,” 20.

24 Conrad, 68.

25 Madeline D. Ingram and William C. Rice, *Vocal Technique for Children and Youth*, (New York: Abingdon Press, 1962).

26 Walter Lamble, *A Handbook for Beginning Choral Educators*, (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004).

27 Roe, 191.

28 Christopher D. White and Dona K. White, “Training for Changing Male Voices,” *Music Educators Journal* 87, no. 6 (May 2001): 39-43, 53.

29 Phillips, 76.

30 Frederick J. Swanson, “When Voices Change: An Experiment in Junior High Music,” *Music Educators Journal* 46, no. 4 (February-March 1960): 50, 53-54, 56.

31 Ibid.

32 Patrick K. Freer, “Between Research and Practice: How Choral Music Loses Boys in the ‘Middle,’” *Music Educators Journal* 94, no. 2 (November 2007): 28-34.

33 Don L. Collins, *Teaching Choral Music*, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1993).

34 Cooper and Kuersteiner, 57.

35 Roe, 180.

Explicando el cambio de la voz a los cantantes

Con toda seguridad, es importante explicar y discutir el proceso del cambio de la voz a los cantantes adolescentes, tanto hombres como mujeres. Según Roe, “el profesor debe hablar sobre la fisiología de la voz con cada clase”.³⁶ A pesar de que los investigadores tienen distintas opiniones sobre la cantidad y calidad de la información que debe presentarse, generalmente están de acuerdo en que el director de coro debe encontrar la oportunidad, tanto dentro como fuera de los ensayos, de explicar el concepto del cambio de voz a muchachos y muchachas en términos comprensibles. Respecto de la explicación que debe darse a los muchachos sobre el proceso del cambio de la voz, Frederick Swanson, mientras llevaba a cabo una investigación experimental en los años 60’, dijo lo siguiente:

“[...] La voz de los muchachos cambia, se torna más profunda, más rica, más fuerte, y se convierte en lo que llamamos los registros tenor y bajo. Estás a punto de recibir una nueva voz, tal vez una más bella, y una nueva forma de cantar se abrirá para ti. Pero hay un precio que pagar, y todos los muchachos deberán pagarlo antes de convertirse en hombres. Durante un tiempo no podrás manejar esta nueva voz y, en cierta forma, deberás volver a aprender a cantar”.³⁷

Mientras el texto anterior refleja una época temprana en términos de estilo de lenguaje, el quid de lo que Swanson dijo puede ayudar al profesor a la hora de trabajar un “discurso” propio usando “un lenguaje más actual”. El director de coro que elige explicar el cambio de voz a los cantantes, apunta Freer, debe ser consistente de los términos utilizados para que los adolescentes puedan incorporar estos nuevos términos a su vocabulario.³⁸

Guiando la producción y el desarrollo vocal general

Los expertos aconsejan a los directores corales que tengan un gran cuidado a la hora de trabajar con voces masculinas adolescentes. A pesar de que los enfoques específicos son variados y diversos, de las investigaciones pueden obtenerse los siguientes principios generales:

- aplicar hábitos de respiración y postura apropiados;³⁹
- utilizar ejercicios descendentes para conectar la voz de cabeza con la voz de pecho;⁴⁰
- guiar la voz de cabeza a través del *passaggio* y hacia la voz de pecho con un ligero tono de cabeza⁴¹
- asegurarse (mirando y escuchando) que la voz no se halle sometida a presión durante el canto⁴²
- retomar o reaprender técnicas vocales utilizadas antes del

comienzo del cambio de voz⁴³

- proporcionar modelos vocales apropiados de distintos modos de vida que puedan demostrar satisfactoriamente la técnica vocal apropiada, incluyendo registros de canto agudo y grave⁴⁴
- permitir cantar a los muchachos donde se sientan más cómodos⁴⁵
- permitir a los muchachos descansar vocalmente cuando experimenten fatiga⁴⁶

Desarrollando vocalizaciones y calentamientos para el ensayo Respecto del calentamiento vocal para adolescentes varones, hay un punto común dentro de la literatura de investigación: permitir al muchacho acceder tanto a los agudos como a los graves en su registro vocal durante el ensayo. Algunos investigadores y directores de coro se refieren a los agudos de las voces de los muchachos como “rango superior” o “voz aguda”, mientras que otros utilizan el término “falsete”. En este punto debe destacarse que, a pesar de que algunos pedagogos corales utilizan los términos antes mencionados como sinónimos, algunos investigadores no consideran que ambos términos signifiquen lo mismo. Phillips hace esta distinción, y remarca que “la voz aguda pura en voces masculinas cambiantes o cambiadas sonará más parecida a la voz de un muchacho en edad prepuberal en la octava de Do₂ a Do₃”.⁴⁷ Phillips menciona que el sonido de la voz aguda es más llena y libre que el sonido en “falsete” (un sonido débil y sin apoyo caracterizado por una laringe alta).⁴⁸ Independientemente de la terminología utilizada, “es importante vocalizar dentro del registro y animar a los hombres jóvenes a cantar tan agudo o tan grave como sea posible sin forzar la voz”.⁴⁹ Roe resume su posición de la siguiente manera:

“El maestro no debe sucumbir a la tentación de usar demasiado la voz en el registro agudo, a expensas del desarrollo de la voz grave. Muchos instructores vocales permiten que los alumnos usen únicamente la voz grave (los muchachos, naturalmente, querrán cantar solamente con sus voces graves), pero este procedimiento causará tantos problemas como el procedimiento de voz aguda. El procedimiento pedagógico apropiado incentiva el desarrollo del registro en graves, la retención del registro en agudos y el desarrollo del registro medio hasta que ambos segmentos se unan en un registro continuo y fluido”.⁵⁰

Con el objetivo en mente de explorar todos los registros vocales (junto con el concepto de bajar gradualmente la voz de cabeza al registro de pecho), numerosos pedagogos han desarrollado calentamientos vocales para la voz masculina adolescente. Estos ejemplos incluyen ejercicios descendentes que empiezan en algún punto entre La y Do por encima del Do central.

36 Roe, 178.

37 Swanson, “When Voices Change,” 53.

38 Patrick K. Freer, *Success for Adolescent Singers: Unlocking the Potential in Middle School Choirs*, DVD series. Edited by Piero Bonamico. (Waitsfield, VT: Choral Excellence, 2005).

39 Cooksey, Herman, Phillips.

40 Cooksey, Phillips, Leck, Ingram and Rice.

41 Barham, “Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers,” 36; Jerry Blackstone, *Working With Male Voices: Developing Vocal Techniques in The Choral Rehearsal*, DVD. (Santa Barbara: Santa Barbara Music Publishing, 1998).

42 Shirley W. McRae, *Directing the Children's Choir: A Comprehensive Resource*, (New York: Schirmer Books, 1991); Cooksey.

43 Mary Copland Kennedy, “It's a Metamorphosis: Guiding the Voice Change at the American Boychoir School,” *Journal of Research in Music Education* 52, no. 3 (Autumn 2004): 264-280.

44 White and White, 42; Leck, 193.

45 Leck, 188.

46 Ibid, 193.

47 Phillips, 50.

48 Ibid.

49 Lambie, 49.

50 Roe, 182.

A través de esta investigación, Freer concluye que “el registro de unísono de un conjunto vocal adolescente será alrededor de una sexta, aproximadamente desde Sol hasta Mi, con los estudiantes cantando en distintas octavas, según sea conveniente.⁵¹ La implicación aquí es que ese calentamiento vocal unísono no siempre será lo más efectivo para los cantantes adolescentes si el objetivo es explorar todos los registros. Como una alternativa a las vocalizaciones que sean específicamente tonales, Freer ofrece las siguientes directivas a la hora de construir los calentamientos vocales adecuados para cantantes adolescentes: a.) desarrollar vocalizaciones que no sean específicamente tonales; b.) obtener el material de vocalización directamente del repertorio en preparación; y c.) construir actividades de improvisación que enseñen habilidades vocales, aun dejando la elección de tono a los estudiantes.⁵² Un ejemplo es el ejercicio llamado “Garabato,”⁵³ en el cual una línea ondulada (mostrando “picos” y “valles”) es dibujada al azar en la pizarra. Los estudiantes cantan sílabas neutras mientras el director coral (u otro estudiante) traza porciones de la línea ondulada con un puntero. Mediante el uso de actividades de calentamiento como “Garabato” se permite que los estudiantes exploren confortablemente su registro individual sin ser encasillados dentro de ningún tono específico de canto.

Ajuste de tonalidades y líneas vocales

Dado que varios adolescentes varones pueden experimentar múltiples cambios en su registro vocal durante el periodo de cambio de voz, y dado que algunos repertorios corales no tienen en cuenta dichos cambios en los hombres adolescentes, puede ser necesario que el director haga algunos cambios y en las tonalidades escritas. Barham ofrece cinco tipos de soluciones: transportar, intercambiar partes, desplazar octavas, duplicar de algunas líneas, y escribir una nueva voz.

Transportar. Los directores necesitan poder transportar los ejercicios vocales y seleccionar un repertorio en las claves que sean más cómodas para los cantantes. Wiseman afirma que “el oído del maestro debe estar constantemente alerta y él debe estar preparado a transportar ejercicios y canciones a una tonalidad que sea cómoda y adecuada.”⁵⁴

Intercambiar partes. Se anima a los cantantes a cambiar a otra línea vocal, si es necesario, para que puedan cantar notas que estén dentro de su registro en un momento dado. Sally Herman ha desarrollado una “concepción de la voz como pivotador” que sirve como base para su filosofía de la enseñanza coral:

“Otro ingrediente muy importante para leer música y ensayar exitosamente es darle a todos los estudiantes la mejor parte de sus registros vocales (tesituras) durante la mayor parte del ensayo. Esto es especialmente útil para los cantantes varones adolescentes. En cualquier composición vocal, numere a los cantantes de una determinada sección según su registro vocal, y cree una hoja aparte en la que pueda intercambiar las voces individuales que se adapten mejor tanto al cantante como a la música. Un barítono podría cantar como segundo tenor durante cuatro compases y luego pivotar a la voz de

barítono de nuevo durante tres compases.”⁵⁵

Desplazar una octava. Una solución simple es que los muchachos del coro bajen una octava cuando el registro sea muy agudo. Barham cree que este procedimiento puede utilizarse para los coristas que canten en clave de sol y clave de fa.⁵⁶ Basándose en su experiencia, este autor está en contra del uso excesivo de este método para las voces de barítono y bajo. En general el desplazamiento de octava puede ser necesario para las voces cuyo registro está muy por encima o por debajo del pentagrama. Es recomendable motivar a barítonos y bajos a encontrar sus nuevas voces para las notas que están dentro del pentagrama; de lo contrario, el cantante seguirá cantando por debajo del pentagrama (donde se le hará más fácil) a expensas de desarrollar y asegurar el registro más agudo.

Duplicar partes. La estrategia de tener dos partes que son cantadas en octavas diferentes puede ser muy exitosa y adaptarse bien a los cambios de voces de un coro. Cuando se usa una obra con dos líneas, lo más común es que los tenores hagan la parte de soprano en su octava mientras que los barítonos/bajos hacen la parte de alto en su octava. Las voces que no estén afectadas por los cambios de voz de la adolescencia pueden permanecer en el la octava que mejor se adapte a su extensión vocal. Barham señala que “se puede combinar la duplicación de octavas con el desplazamiento de octava, y en cierto momento volver a lo que está escrito en la partitura y crear así una nueva parte.”⁵⁷

En lugar de emplear obras a dos voces en un ensayo de SATB, Jerry Blackstone recomienda el uso de piezas escritas específicamente para tenores y los bajos, ya que la idea de doblar partes en otra octava puede hacer sentir a los cantantes masculinos que su papel en el coro es secundario.⁵⁸

Escribir una nueva parte. Ocasionalmente, la voz del adolescente varón puede estar limitada a unos cuantos tonos; por eso es necesario que el director cree una nueva línea vocal. Leck sugiere que esos jóvenes que aún estén aprendiendo a usar sus voces canten una línea fácil, como una melodía.⁵⁹ Roe está de acuerdo con Leck, y declara que “puede ser necesario escribir partes más fáciles para esas voces problemáticas”⁶⁰ y, en esos casos, “puede ayudar tener una sola línea de melodía cantada en el correspondiente registro vocal.”⁶¹ Kemp resume la estrategia de ajustes de registro para los cantantes adolescentes declarando lo siguiente:

“En cualquier cosa que se cree para jóvenes que estén pasando por este cambio vocal, debe procurarse usar un registro que el joven pueda cantar con confianza.”⁶²

Incorporando analogía y movimiento en el ensayo

En los últimos años ha aumentado el número de estudios sobre los conceptos de analogía y movimiento en el ensayo de cora. Sin embargo, pocos estudios ofrecen analogías y/o estrategias de movimiento dirigidos específicamente a las necesidades e intereses

51 Patrick K. Freer, “Choral Warm-Ups for Changing Adolescent Voices,” *Music Educators Journal* 95, no. 77 (March 2009): 57-62.

52 Ibid, 58.

53 Freer, *Success for Adolescent Singers*.

54 Herbert Wiseman, *The Singing Class*, (New York: Pergamon Press, 1967).

55 Herman, 36.

56 Barham, “Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers,” 74.

57 Ibid, 74.

58 Blackstone, *Working With Male Voices*.

59 Leck, 190.

60 Roe, 182.

61 Ibid.

62 Ibid.

del adolescente varón. Frederick Swanson y Patrick Freer tratan el uso de analogías deportivas con adolescentes varones en un ensayo de coro. Haciendo referencia al mismo estudio previamente citado en este artículo, Swanson descubrió que “al usar la analogía de desarrollar habilidades en los deportes, [los investigadores] convencieron a los jóvenes de que los ejercicios desarrollan el control e incrementan la habilidad.” Por lo tanto, Swanson y su equipo comenzaron a utilizar analogías deportivas al hablarles a los muchachos sobre la técnica vocal. Las siguientes tablas señalan los conceptos que Swanson y su equipo trataron durante su ensayo, incluyendo las analogías que fueron presentadas verbalmente a los jóvenes:⁶³

CONCEPTO VOCAL	ANALOGÍA DEPORTIVA (verbalizadas)
Ejercicios de Respiración	“Todo nadador y corredor necesita buenos hábitos de respiración para mantener el ritmo.”
Garganta relajada y abierta	“Cualquier bateador de béisbol necesita un movimiento relajado.”
Escalas y arpeggios para aumentar la extensión del registro	“Cualquier golfista necesita aumentar su distancia.”
Formación de vocales y enfoque de la voz	“Cualquier jugador de baloncesto tiene que mejorar su puntería a la canasta.”

En su video titulado *Success for Adolescent Singers (Éxito para cantantes adolescentes)*, Freer reta a los estudiantes a ver el canto como una experiencia atlética en la cual los músculos de sus cuerpos tienen que ser usados de manera saludable.⁶⁴ En un estudio más reciente, Freer descubre lo siguiente:

“El hecho de que haya grandes semejanzas en los fundamentos físicos del canto y del levantamiento de pesas ofrece a los directores de coro una oportunidad única de enmarcar el canto durante el período de cambio de voz de la pubertad como un esfuerzo atlético. Darle la bienvenida a este tipo de cambios requiere que el director para amplíe lo que el estudiante ya conoce gracias a su experiencia en deportes y salas de pesas con las analogías y descripciones paralelas o relacionadas.”⁶⁵

Freer ofrece varias actividades físicas que permiten que los jóvenes de secundaria desarrollen hábitos saludables de relajamiento, postura, respiración y producción vocal.

63 Swanson, “When Voices Change, 53.

64 Freer, *Success for Adolescent Singers*.

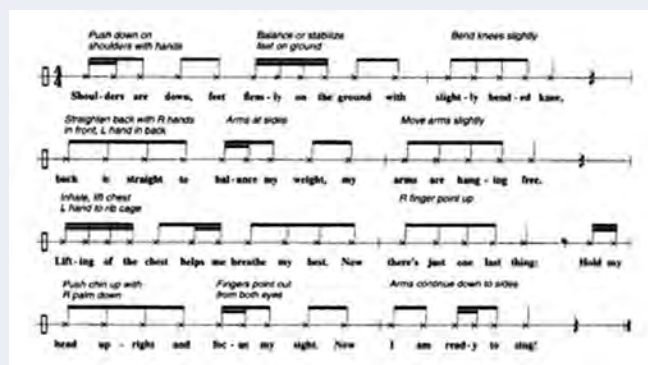
65 Patrick K. Freer, “Weightlifting, Singing and Adolescent Boys,” *Choral Journal* 52, no. 4 (November 2011): 32-41.

Con respecto a la investigación, el autor ofrece los siguientes ejercicios técnicos relacionados con el deporte para adolescentes varones:

¡Postura Perfecta! (Rap)

Objetivo: mantener una buena postura de pie.

Instrucciones: Cantar el rap que aparece a continuación, añadiendo el movimiento sugerido si se desea*.



Rollo Dilworth, *Posture Perfect!*, from *Choir Builders*

© 2006 by Hal Leonard Corporation. Reimpreso con permiso.

*Traducción de las indicaciones de movimiento:

- Push down on shoulders with hands > Apretar los hombros hacia abajo con las manos
- Balance or stabilize feet on ground > Equilibrar o estabilizar los pies en el suelo
- Bend knees slightly > Doblar ligeramente las rodillas
- Straighten back with R hands in front, L hand in back > Volver a ponerse en pie con la mano derecha hacia delante y la mano izquierda hacia atrás
- Arms at sides > Brazos a los lados
- Move arms slightly > Mover ligeramente los brazos
- Inhale, lift chest. L Hand to rib cage > Inhalar e inflar el pecho. Llevar la mano izquierda hacia las costillas
- R finger point up > Un dedo de la mano derecha apunta hacia arriba
- Push chin up with R hand down > Lleva la barbilla hacia arriba con la mano derecha con la palma hacia abajo
- Fingers point out from both eyes > Los dedos señalan desde los ojos
- Arms continue down to sides > Continuar con los brazos hacia abajo a ambos lados

Respirando con el baloncesto

Objetivo: Promover la respiración diafragmática y controlada.

Instrucciones: Mientras mantienes una buena postura de pie, imagina que estás botando una pelota de baloncesto a la altura de la cintura. Mientras haces botar la pelota imaginaria, comienza a respirar con pulso de negra, haciendo el sonido “tss” con la boca. Cuando llegue el momento de “lanzar la pelota,” levanta los dos brazos para simular que sueltas la pelota de baloncesto y di suavemente la palabra “swish.” Al mismo tiempo que el director y sin perder el ritmo, los estudiantes pueden producir el sonido “tss” 3 veces seguido de un sonido “swish,” y después continuar con el sonido “tss” 4 veces seguido de un “swish,” y así sucesivamente hasta llegar a nueve.

Haciendo puenting

Objetivo: Conseguir voz de cabeza

Instrucciones: Coloca los dedos índice y corazón de una mano en la palma de tu otra mano (como si se tratara de unas piernas). Las “piernas” tienen que saltar de un puente al tiempo que emite un sonido de “sirena” usando una voz de cabeza muy aguda. El sonido debe mantenerse o cambiar según la dirección del saltador. La cuerda que sostiene al saltador llega a un momento en el que da un tirón y tira de él hacia arriba, de vuelta al puente (la palma de la otra mano).

Practicando deporte

Objetivo: Cantar con apoyo de respiración enérgica y sostenida.

Instrucciones: Se anima a los coristas a moverse para simular el movimiento de una actividad deportiva mientras cantan el ejercicio (en la parte de debajo de este recuadro) con sílabas neutras. El director (o líder del grupo) puede especificar qué sílaba y qué actividad deportiva deben imitar. Debe dirigirse a los cantantes para que inhalen simultáneamente y preparen sus manos para la actividad deportiva durante el descanso. Los cantantes deben de simular el deporte indicado mientras cantan, asegurándose de seguir moviéndose y cantando hasta el final del ejercicio. Algunos ejemplos de actividades deportivas son: lanzar un balón de fútbol americano, batear una pelota de béisbol, lanzar un frisbee, y lanzar un balón de baloncesto.



Figure 3. Rollo Dilworth, *Playing Sports*
© 2012 by Hal Leonard Corporation. Reimpreso con permiso.

Como Freer, Phillips cree que “al concentrarse en el acto físico de cantar, los estudiantes aprenden que el cantar requiere la misma preparación que practicar deporte.”⁶⁶ Aunque no se limita a los adolescentes varones, Robert Shewan cree que la calistenia física, cuando conecta conceptos musicales como el tiempo y el ritmo, puede ser incorporada de manera exitosa en un ensayo de coro.⁶⁷

Además de usar la analogía deportiva, algunos investigadores sugieren que el movimiento físico en el ensayo puede beneficiar a los jóvenes adolescentes en aspectos musicales, emocionales y de desarrollo. El trabajo de Cooksey incluye varios enfoques de quinesiología diseñados para ayudar a los adolescentes con el canto. Blackstone y Leck recomiendan el movimiento de los brazos a modo de arco por encima de la cabeza y luego por debajo para mejorar la voz de cabeza, el control del respiración, y poder mantener la línea vocal.⁶⁸ Visto desde una perspectiva emocional -y quizás desde una perspectiva de desarrollo- Freer cree que los hombres adolescentes necesitan tener muchas oportunidades de movimiento físico durante el proceso del ensayo.⁶⁹ Barham también sugiere el uso de coreografías en los ensayos para los

jóvenes de esta edad de manera puntual.⁷⁰

La importancia de un ambiente de ensayo sano y productivo

Es importante que los directores de coro creen y mantengan un ambiente de ensayo positivo y sano para los cantores adolescentes. Basándose en la bibliografía utilizada en este estudio, junto con la propia experiencia del autor, pueden sugerirse las siguientes estrategias:

- crear un ambiente de seguridad y confianza en el que los muchachos puedan ser ellos mismos;⁷¹
- permitir que los chicos persigan su independencia interpretativa,⁷² incluyendo la búsqueda supervisada de sus propias voces;⁷³
- llevar a cabo ensayos de calidad y bien estructurados;⁷⁴
- ser sincero y a la vez diplomático a la hora de dirigirse a los cantores;⁷⁵

utilizar refuerzo y estímulos positivos para fomentar la creación de autoestima;⁷⁶

demostrar que el canto es una actividad que merece la pena;⁷⁷ establecer grupos de apoyo formados por los propios compañeros del grupo;⁷⁸ ser flexible;⁷⁹

promover constantemente el canto saludable, que incluye el uso de una voz bien impostada, una postura adecuada y una respiración con apoyo;⁸⁰

estar preparado para cambiar a un muchacho de una cuerda a otra cuando surja el primer síntoma de incomodidad;⁸¹

mantener una comunicación abierta, especialmente cuando se trate de cuestiones relacionadas con la voz;⁸²

hacer que el ensayo sea dinámico variando las actividades a menudo, aproximadamente cada 10 o 12 minutos.⁸³

Conclusión

Este estudio presenta un conjunto de estrategias que pueden ser utilizadas en el aula de coro a la hora de trabajar con chicos adolescentes. Además de ofrecer al lector algunas de las técnicas basadas en importantes estudios publicados, el autor ha intentado mostrar algunas de sus propias estrategias de ensayo, que también derivan y están respaldadas directamente por hallazgos en las investigaciones. Se espera que los directores de coro que lean este estudio se sientan no solo animados a poner en práctica las numerosas técnicas que se han mencionado en estas páginas, sino también inspirados para desarrollar y explorar estrategias y

66 Phillips, 25.

67 Robert Shewan, *Voice Training for the High School Chorus*, (West Nyack, NY: Parker Publishing Company, Inc., 1973).

68 Blackstone, *Working With Male Voices*; Henry Leck, *The Boy's Changing Expanding Voice: Take the High Road*, DVD. (Milwaukee: Hal Leonard Publishing, 2001).

69 Freer, “Between Research and Practice,” 34.

70 Barham, “Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers,” 33.

71 Leck, “Creating Artistry,” 191.

72 Patrick K. Freer, “Adapt, Build, and Challenge: Three Keys to Effective Choral Rehearsals for Young Adolescents,” *Choral Journal* 47, no. 5 (November 2006): 48-55.

73 Kennedy, 274.

74 Barresi, 24; Hook, 24.

75 Barham and Nelson, 18.

76 Barham and Nelson, 20; Hook, 24; Leck, 190.

77 White and White, 42.

78 Ibid.

79 Barresi, 24.

80 McRae, 152; Roe, 176.

81 Blackstone, *Working With Male Voices*.

82 Leck, 192.

83 Freer, “Adapt, Build, and Challenge,” 51.

actividades que puedan aplicarse a sus circunstancias.

Este artículo se publica con el permiso de *Choral Journal*, la revista de la ACDA, que publicó este artículo por primera vez en su edición de abril de 2012.

Traducido del inglés por Javier Perotti (Argentina), María Zugazabeitia (España), Carolina Estrada (EE.UU.) y Adriana Pedemonte (Argentina) ●

IFCM News

10º Simposio Mundial de Música Coral Seúl, Corea. 6 al 12 de agosto de 2014 (p 17)

Cristian Grases, miembro del Consejo Directivo

El pasado agosto la comunidad coral internacional se reunió en Seúl, Corea, para celebrar el arte coral de todo el mundo. El 10º Simposio Mundial de Música Coral tuvo lugar entre el 6 y el 12 de agosto en el Teatro Nacional de Corea y el Centro de Artes de Seúl. Estos dos lugares resultaron ser ideales para un evento como éste. El Teatro Nacional disponía de dos sitios de concierto: *Hae Hall* es una enorme sala de concierto en la que cada grupo invitado tuvo la oportunidad de compartir un programa de 45 minutos con los asistentes al Simposio. *Dal Hall* es un recinto más pequeño que fue utilizado para conciertos más breves e íntimos y extensas sesiones del Simposio. La otra sala grande de conciertos era el *Music Hall* en el Centro de las Artes de Seúl. El Teatro Nacional también posee otros tres locales más pequeños para el resto de las sesiones del Simposio. Además, el Teatro Nacional ofrecía amplio espacio para exhibidores de todo el mundo, quienes estaban ubicados en los pisos 2º y 3º. Entre los exhibidores había asociaciones internacionales, empresas editoriales, y sociedades profesionales vendiendo productos específicos del arte coral. Finalmente, había un amplio salón para que los participantes pudieran reunirse, interactuar, intercambiar ideas, crear futuras oportunidades de cooperación, y trabajo en red en general. Estos espacios incluían el gran vestíbulo y los cuatro restaurantes y cafeterías. Resumiendo, este Simposio permitió a los asistentes escuchar conciertos, ser partícipes de las conferencias, y encontrarse con otros participantes (nuevos y antiguos amigos), creando así las condiciones perfectas para experimentar el estado actual del arte coral y re-imaginar su futuro.

El Comité Ejecutivo de este Simposio estuvo presidido por el Embajador Young-Shim Do (Presidente Honorario, Ho-Sang Ahn (vicepresidente), y Sang-Kil Lee (vicepresidente), liderando un grupo de de ocho miembros para asegurar todos los aspectos operativos de un gran evento como éste. El Comité Artístico fue presidido por Sang-Kil Lee (Corea) y Anton Armstrong (EE. UU.), supervisando el empeño de otros cuatro distinguidos profesionales del arte coral: Anita Brevik (Noruega), Oscar Escalada (Argentina), Chun Koo (Corea), y Shin-Hwa Park (Corea), quienes tuvieron la importante misión de seleccionar a todos los coros y conferenciantes invitados. Una palabra de reconocimiento debe dirigirse a los *sponsors* del Simposio: Federación Internacional para la Música Coral (FIMC), Teatro Nacional de Corea, Federación Coreana para la Música Coral (KFCM), Ministerio de Cultura, Deportes y Turismo, Consejo de

las Artes de Corea, Gobierno Metropolitano de Seúl, Global Tour, Sistema de Radiodifusión de Corea (KBS), Fundación UNTWO ST-EP, y Líneas Aéreas de Etiopía. Este importante evento no habría sido posible sin las valiosas contribuciones de todos los anteriores.

El Simposio ofreció conciertos de distinguidos grupos de 18 países. 24 grupos internacionales y 10 coreanos brindaron ejemplos culminantes del repertorio universal como también de compositores oriundos de sus países. Coros de niños, coros juveniles, grupos de adultos, y pequeños grupos vocales, conformados por todos los tipos de voces (femeninos, masculinos y mixtos) ofrecieron a los participantes un amplio caleidoscopio de música con obras de todos los períodos y géneros. El tema de este simposio -*Recuperación y Juventud*- estuvo presente en las selecciones musicales de los coros, ofreciendo perspectivas muy reflexivas en relación con la manera en que la música refleja este particular asunto. Hubo tres conciertos festivos destacando la apertura, el punto central, y la clausura del evento. El concierto inaugural mostró un aperitivo de lo que vendría en los días subsiguientes, con seis coros internacionales interpretando un pequeño grupo de piezas de sus propias regiones. Esto fue seguido por música coral coreana interpretada por tres coros coreanos combinados, actuando con la Bach Solisten Seoul Orchestra bajo la dirección de Sang-Hoon Lee. El 10 de agosto el Simposio dio la bienvenida a las delegaciones para la segunda mitad con un concierto presentando al Asia Pacific Choir seguido por un combinado de tres coros coreanos bajo la dirección de Anton Armstrong, que interpretaron música de todo el mundo. Finalmente, el Simposio llegó a su fin con el concierto de clausura que presentó al World Vision Children's Choir, el African Youth Choir, una invitación al 11º Simposio Internacional de Música Coral que tendrá lugar en Barcelona, España, y una maravillosa interpretación del *Requiem* de Brahms. Coros de Corea, Suecia, y los Estados Unidos se unieron con la Korean Symphony Orchestra bajo la dirección de Sang-Kil Lee para interpretar este bienamado hito del repertorio coral universal.

Los participantes -más de 1000- no sólo disfrutaron de emocionantes interpretaciones, sino que tuvieron también la oportunidad de escuchar conferencias de 30 destacados expertos internacionales de todos los rincones del mundo, acerca de los más diversos temas relacionados con el arte coral, como repertorios, prácticas interpretativas, el arte de dirigir, el coro como herramienta para el cambio social, coro y salud, y muchos más. Este grupo de conferencistas tuvo presencias importantes tales como las de Frieder Bernius, María Guinand, y Guy Jansen, entre muchos otros. Cada día de trabajo comenzaba en el *Hae Hall* del Teatro Nacional con una *Morning Sing* conducida por un especialista distinto cada mañana. Este era el comienzo perfecto del día pues permitía a las delegaciones conectarse inmediatamente con la experiencia coral desde el punto de vista de una región del mundo diferente.

Finalmente, la Asamblea General tuvo lugar el 10 de agosto, en el Centro de las Artes de Seúl. Fue presidida por el reelecto presidente de la FIMC, Michael Anderson, y brindó a todos los miembros de la FIMC la oportunidad de comprender el actual estado de su organización, debatir y finalmente aprobar todos los asuntos legales y financieros, y elegir todos los cargos para el siguiente período de tres años. Luego de la elección, y de acuerdo con los estatutos y reglamentos recientemente aprobados, el Presidente puso en funciones al nuevo Comité Ejecutivo, responsable de las operaciones de la federación. Con la elección del Presidente y del Consejo Directivo, la designación del Comité Ejecutivo, y la ayuda de los nuevos Comités Ejecutivo y Artístico para el 11º Simposio Internacional para la Música Coral, la

FIMC continúa avanzando a paso seguro para preparar una nueva oportunidad de experimentar esta maravillosa forma de arte en Barcelona en 2017.

Traducido del inglés por Oscar Llobet, Argentina
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Choral World News

Reseña del Gran Premio Europeo de Canto Coral 2014 de Debrecen (Hungría) (p 21)

Zsuzsanna Zsoltné Szesztay, educadora musical y profesora de violín

10 **L**os días 21 y 22 de marzo de 2014, la atención del mundo coral europeo se dirigió una vez más a Debrecen (Hungría), hogar tradicional del concurso coral internacional de carácter bienal Béla Bartók desde hace más de cincuenta años. En él, los ganadores de grandes premios de certámenes corales europeos se dieron cita para conocerse y medirse en el Gran Premio Europeo de Canto Coral 2014 (EGP según sus siglas en inglés).

La idea del EGP, que aspira a reunir a los ganadores de concursos previos, la concibió por primera vez en 1988 la Asociación del Gran Premio Europeo de Canto Coral, y desde entonces lo han gestionado y coordinado por turnos los comités organizativos y las ciudades participantes en las siguientes competiciones:

- Concurso Coral de Tolosa – Tolosa, País Vasco (España).
- *Concorso Polifonico Guido d'Arezzo* (Concurso Internacional de Polifonía Guido de Arezzo) – Arezzo (Italia).
- *Florilège Vocal de Tours* (Certamen Coral de Tours) – Tours (Francia).
- Concurso Coral Internacional – Marburgo (Eslovenia).
- *International MayChoir Competition Prof. G. Dimitrov* (Concurso Coral Internacional de Mayo Profesor G. Dimitrov) – Varna (Bulgaria).
- *Béla Bartók International Choir Competition* (Concurso Coral Internacional Béla Bartók) – Debrecen (Hungría).

Este año, por cuarta vez en total y por primera vez desde el año 2008, el Concurso Coral Internacional Béla Bartók tuvo la oportunidad de hospedar este evento anual, donde los ganadores de los grandes premios de cada uno de los certámenes anteriores se disputaron el título coral europeo. No es extraño que, tanto para los coros como para sus directores, este prestigioso premio implique de por sí el impulso de muchas carreras internacionales e invitaciones para actuar a nivel mundial. Aun así, en 2014 solo pudimos presenciar cuatro coros sobre el escenario del Centro de Convenciones Kölcsey de Debrecen, a diferencia de los seis que participan normalmente, debido a que el año pasado Varna se retiró de la organización de su propio certamen coral.

Los principales promotores del EGP 2014 fueron el Ayuntamiento de Debrecen, el Ministerio Húngaro de Recursos Humanos y el Fondo Cultural Húngaro. Los miembros del jurado fueron representantes eminentes de la escena coral internacional: Arne Saluveer, director coral y de orquesta, miembro de la junta directiva de la Federación Internacional para la Música Coral (Estonia); Carlo Pavese, compositor, director coral, vicepresidente de la Asociación Coral Europea Europa Cantat (Italia); Máté Szabó Sipos, director coral y de la Ópera Nacional Húngara; Ursa Lah, directora del Coro de la Ópera Finnmark (Eslovenia); Tamás Beischer-Matyó, compositor ganador del premio Erkel y profesor en la Academia de Música Liszt Ferenc de Budapest (Hungría); Stephen Connolly, antiguo miembro de *The King's Singers*, actual director de la Escuela Internacional A Capella (Reino Unido) y Theodora Pavlovitch, directora del Coro de Cámara de Sofía y vicepresidenta del Comité Ejecutivo de la FIMC (Bulgaria).

El día 21 de marzo, tuvo lugar un gran concierto de apertura que presentó un vibrante programa de música coral contemporánea de compositores húngaros como György Selmeczi, Miklós Csemiczky, Péter Tóth, Márton Levente Horváth, Gyula Fekete, Tamás Beischer-Matyó, György Orbán y János Vajda. Estas piezas, que interpretó el internacionalmente aclamado Coro Kodály de Debrecen bajo la dirección de Zoltán Pad, sirvieron también como recordatorio de que la ciudad y su certamen residente Béla Bartók siempre han sido una importante plataforma para mostrar y promover nuevos trabajos de compositores húngaros emergentes.

Después de la asamblea del jurado internacional de la mañana siguiente, por la tarde comenzó el concurso y ofreció un colorido programa de alta calidad que presentó conjuntos vocales destacados de las tradiciones corales de Irlanda, Puerto Rico y Suecia. Cada coro exhibió su selección particular de música de los siglos XX y XXI. Las actuaciones también fueron retransmitidas en directo por la radio nacional húngara de música clásica, Radio Bartók.

El concurso comenzó con la animada interpretación del **Coro de Cámara del Stockholms Musikgymnasium**, un conjunto representativo de la escena coral escandinava que, desde su fundación en 1989, se ha involucrado en distintos proyectos que incluyen los organizados por la radio sueca, y, entre otros, también participó en el New Music Festival trienal de Estocolmo. Desde 2002, el coro poco a poco ha ido consiguiendo galardones internacionales bajo la dirección de Helen Stureborg, con la obtención de primeros premios en concursos corales internacionales (Marktobendorf 2009, Marburgo 2013). Bajo el carismático liderazgo de Stureborg, el coro presentó un programa bien preparado con matices brillantes que mostraba un talento vocal fuera de serie.

El segundo participante de la tarde fue el galardonado conjunto vocal de Irlanda **New Dublin Voices**, dirigido por Bernie Sherlock, que se ha ganado el reconocimiento internacional principalmente por sus sofisticadas interpretaciones de obras contemporáneas. El coro, que también presenta obras irlandesas e internacionales, ha ganado numerosos premios en concursos corales franceses, alemanes, húngaros, finlandeses, belgas y españoles. En agosto de 2013, recibió el primer premio del jurado en el Concurso Internacional Polifónico Guido de Arezzo, y así se convirtió en el primer coro irlandés en ser invitado a participar en un EGP. Fue un placer escuchar las interpretaciones meticulosamente elaboradas de las obras que eligió el New Dublin Voices y que aportaron un sutil sabor exótico al certamen; en concreto, la conmovedora y dramática interpretación del Öregek («la vejez») de Kodály merece un elogio especial por su maravillosa pronunciación húngara.

Igual que los anteriores coros, la interpretación del tercer participante, **Coralia**, coro de concierto de la Universidad de Puerto Rico, fue recibida con calidez por el público. Basado en una larga tradición coral que se remonta a 1936, Coralia, dirigido por Carmen Acevedo-Lucio, presentó un sofisticado repertorio que incluía piezas de un amplio abanico de periodos musicales. Recientemente, el coro ha sido premiado en numerosos concursos internacionales, entre los que se incluye el Gran Premio 2013 de *Florilège Vocal* de Tours (Francia), clasificándose así para participar este año en el EGP. Habría que destacar que su interpretación en Debrecen no solo demostró su firme conocimiento musical y su amplia experiencia en conciertos, sino que también puso de manifiesto sus habilidades particulares a la hora de resaltar los matices extremos de las interpretaciones.

La actuación del coro sueco de jóvenes **Sankt Jacobs Ungdomskör**, fundado en 2007 y que ya ha conseguido reconocimiento a nivel internacional, clausuró el programa del certamen. En 2013, Ungdomskör ganó cinco premios en el Concurso Coral de Tolosa (España), y así consiguió la invitación para el EGP de este año. Dirigido por Mikael Wedar, este coro de Estocolmo presentó una emocionante actuación de un repertorio únicamente moderno que se presentó con verdadera destreza musical y estilo.

Después de considerar todos los aspectos relevantes de las actuaciones corales, el jurado destacó, en la ceremonia de entrega de premios de la noche, la interpretación del coro de jóvenes dirigido por Mikael Wedar como la más sobresaliente, a lo que siguió un aplauso unánime del público y de los otros competidores. Así, el Gran Premio Europeo 2014 se entregó al Sankt Jacobs Ungdomskör.

A nivel personal, después de escuchar las cuatro actuaciones de la competición, me sorprendió ser testigo del nivel de pericia profesional de cada uno de los coros, que a su vez representaban las mejores tradiciones corales del mundo. De hecho, esta competición fue una exhibición ejemplar de los principales valores del canto coral que rara vez pueden experimentarse en el transcurso de certámenes más tradicionales (ni siquiera por los expertos acostumbrados a las interpretaciones de la más alta calidad). Resulta interesante sin excepción el hecho de que el repertorio elegido por todos los conjuntos vocales contenía obras que mostraban una amplia variedad de elementos vanguardistas, como la declamación, la imitación de sonidos, el discurso, los gritos y otros elementos vocales. Sin embargo, estos «efectos especiales» corales no eclipsaron la presencia general de valores musicales incuestionables de todos los coros y su claro entendimiento de las normas tradicionales del canto coral. Debido al alto número de cantantes formados en solitario, todos los coros contaban con maravillosas voces e invitaron a sus oyentes a un viaje a través de los exquisitos reinos del sonido.

Gracias al arduo trabajo de la junta artística y del equipo organizativo del Gran Premio Europeo de Canto Coral, la competición de este año ha supuesto una verdadera ocasión festiva tanto para los conjuntos participantes como para la ciudad de Debrecen. Sinceramente espero que estos coros de primera categoría pronto sean llamados a la escena de los conciertos

internacionales, y que —como parte de su futura serie de conciertos— pronto vuelvan a la ciudad de Debrecen.

Dra. Zsuzanna Zsoltné Szesztay: experta educadora musical y profesora de violín en la Escuela de Música "Zoltán Kodály" de Debrecen (Hungría), también formadora de profesores en la Facultad de Música de la Universidad de Debrecen. Estudió en Budapest y Pécs con nombres destacados de la música húngara. Sus intereses incluyen el solfeo, el entrenamiento de la voz y la música de cámara y de orquesta. Entre sus reconocimientos profesionales se cuentan el Premio Apáczai Csere János y el Premio al Logro de toda una vida «Zathureczky Ede» por su promoción de la práctica educativa. También ha sido asistente entusiasta y activa de las competiciones de coros de Debrecen desde 1975. Durante muchos años, ayudó a su marido, el director Zsolt Szesztay, a dirigir el Coro Femenino Lajos Bárdos de Debrecen, que ganó numerosos premios en distintas competiciones y festivales. Además, entrega el Premio Especial al Director «In Memoriam Zsolt Szesztay» del Concurso Coral Béla Bartók desde 2010. Correo electrónico: info@bbcc.hu

*Traducido del inglés por Alberto Sesmero González, España
Revisado por Carmen Torrijos, España ●*

Un Concurso Artístico de Directores Corales en Homenaje a Boris Tevlin (p 24)

Nelly Souslova, Administración de los Programas Educativos y Creativos de la Oficina para Festivales, Competencias y Eventos Especiales del Conservatorio de Moscú

Cada año en todo el mundo se celebran muchos festivales y competencia corales de diferentes niveles: para coros de niños o adultos, profesionales o aficionados. Los mejores grupos de cantantes reciben un muy merecido reconocimiento por su participación en estos eventos con sus directores. Las glorias del arte coral sólo pueden ser alcanzadas con el arduo trabajo diario del director junto con su equipo durante muchos, muchos años. Al escuchar las ejecuciones de los coros, el jurado realmente evalúa el trabajo de los directores, como en cualquier programa de competencia, aunque las habilidades del maestro tanto como las de los coristas se presentan en una unidad indisoluble.

Además hay otros factores importantes – económicos, sociales, culturales. Planteémonos lo siguiente: ¿qué tan a menudo el destino ofrece a un director coral novato las circunstancias ideales para desarrollar su talento? Difícilmente podamos dar una respuesta positiva. Es extremadamente difícil para un joven director organizar un nuevo equipo cuando hay tantos coros famosos con años de experiencia, tradición y premios. A pesar del cambio de generaciones de directores en estos grupos, la espera es bastante larga. Y alcanzar el reconocimiento del talento por parte del público es de vital importancia para que los jóvenes tengan una oportunidad de desarrollarse profesionalmente en el inicio de sus carreras.

Es esta contradicción lo que inició la idea en el Conservatorio de Moscú de establecer un nuevo formato de competencia. En marzo de 2014 se organizó la Primera Competencia Internacional Boris Tevlin de Directores Corales. Entre los participantes había jóvenes maestros, recién graduados y estudiantes de conservatorios de diferentes países. La competencia estaba estructurada como una tradicional aula de clases de dirección coral. Los competidores

tenían que mostrar su conocimiento de las partituras corales con acompañamiento de piano; así como también hacer la demostración de un ensayo coral, con la participación del Coro de Cámara del Conservatorio de Moscú. Al trabajar con el mismo grupo (uno de los mejores de Moscú), todos los competidores estaban en igualdad de condiciones.

Esta agrupación merece una mención especial. El Coro de Cámara del Conservatorio de Moscú fue fundado en 1995 por Boris Tevlin. Bajo su dirección, el coro alcanzó reconocimiento mundial, recibió gran cantidad de prestigiosos premios y ejecutó numerosos estrenos. En 2012, cuando el gran maestro falleció, sus discípulos y seguidores decidieron bautizar la competencia con el nombre del profesor. Fue el sueño de su vida establecer un concurso profesional de jóvenes directores, y fueron sus ideas creativas las que se convirtieron en el fundamento de los términos de la competencia.

12 Boris Tevlin tuvo siempre una cuidadosa actitud respecto a los clásicos, pero al mismo tiempo, también promovía consistente y ferozmente la música contemporánea. “Prefiero evitar los caminos muy transitados, y las técnicas musicales y de composición han cambiado sustancialmente los últimos sesenta años y debemos ser capaces de ejecutarlas” – así explicó su gran interés por el nuevo repertorio. Muchas obras corales modernas fueron presentadas por primera vez bajo su dirección, y varias de ellas fueron escritas especialmente para sus coros.

Los organizadores del concurso trataron de impregnar el programa de la competencia con esta síntesis orgánica de tradición e innovación. A los participantes les fue requerido presentar tanto obras clásicas de Brahms, Verdi, Taneyev y Stravinsky, como obras corales de compositores de la talla de Agafonnikov, Barkauskas, Gubaidulina, Evgrafov, Kikta, Schnittke, Miskinis y Shchedrin. Estos últimos son nombres de nuestros compositores contemporáneos, y varios de ellos pudieron asistir a la competencia.

Impedido de presidir el jurado por razones de salud, el compositor Rodion Shchedrin envió sus cálidos saludos. Por petición suya, el presidente del jurado fue el maestro ruso Lev Kontorovich – director artístico y director en jefe del gran coro académico “Masters of Choral Singing”, conocido también como uno de los mejores grupos de Rusia.

El compositor lituano y director coral Vytautas Miskinis fue uno de los miembros del jurado junto con representantes de otros países: Angela Morales (Costa Rica), Theodora Pavlovich (Bulgaria), Cao Tongyi (China) y Gulmira Kuttybadamova (Kazakhstan). Cabe destacar que muchos de estos músicos estudiaron con el Profesor Tevlin y son los herederos y sucesores directos de su escuela.

En los inicios de la carrera de Boris Tevlin, las sutilezas de la dirección coral le fueron reveladas por Alexander Sveshnikov, durante los estudios de postgrado. Luego, Tevlin dirigió el Coro Académico Estatal Sveshnikov. Y continuó aprendiendo, como él decía, a sus estudiantes. Boris Tevlin exigía la más grande precisión y disciplina de los futuros maestros. Quizás esa es la razón por la cual sus discípulos son codiciados y contratados en todo el mundo. Él se mantuvo en contacto con la mayoría de ellos y nunca se negó a darles una mano. Adoraba admitir que los jóvenes son los que aportan la inspiración y el ímpetu para el arte. Y los graduados de ayer - ya maduros, sabios y con experiencia profesional - ocuparon los muy merecidos lugares en el panel calificador de la competencia.

Además de los dos coros mencionados, Tevlin estuvo a la cabeza de un gran número de agrupaciones a lo largo de los años,

incluyendo el Coro de Jóvenes y Estudiantes de Moscú, el Coro Mixto de Directores y Maestros, y el Coro Ruso-Americano. El compositor Alexander Tchaikovsky dijo: “Todos los coros que él ha dirigido o dirige, tienen una precisión tonal absoluta, perfecta. Muy limpia. Probablemente, para él es una de las bases más importantes del arte coral”. Esta atención tan enfocada en la afinación, que es esencial en la ejecución de música moderna muy compleja, fue uno de los criterios de evaluación de la presentación de los competidores. Y por supuesto, la expresión de los gestos de dirección, la profundidad de la revelación de la imagen artística y la habilidad de obtener el sonido deseado de parte de los cantantes – a los participantes de la Primera Competencia Internacional de Directores Corales Boris Tevlin les fue requerido mostrar todas estas habilidades.

A pesar de que la competencia fue llevada a cabo por primera vez, el Comité Organizador recibió más de cincuenta postulaciones de participación provenientes de Rusia, China, Vietnam, Polonia, Suecia, Bielorrusia, Ucrania, Uzbekistán y Kazakstán. Sólo 29 competidores fueron seleccionados para participar en la primera ronda. 13 participantes pasaron a la segunda ronda y sólo 8 lograron llegar a las finales. Además de los representantes de diferentes escuelas nacionales, uno de los más emocionantes y serios duelos tuvo lugar entre los competidores de dos de los grandes centros culturales de Rusia – Moscú y San Petersburgo. El resultado final arrojó como ganador a la participante de San Petersburgo - Alexandra Makarova, y la decisión del jurado coincidió con la opinión del público. Su manera de dirigir fue incuestionable, profunda y profesional.

El Segundo lugar fue otorgado a un egresado del Conservatorio de Moscú - Gleb Kardasevich. El tercer lugar fue compartido entre Maria Chelmakina de Moscú y Wang Chao de China. Se otorgaron diplomas a otros tres participantes rusos y a Justina Helminska de Polonia. El programa en las finales incluía una presentación especial. Cada participante debía dirigir una composición, elegida luego de la segunda ronda, de entre un gran número de obras contemporáneas que habían sido anunciadas con anterioridad. El coro debía ensayarlas todas con antelación, por supuesto. Pero los participantes debían realizar su propia interpretación y conseguir de sus cantantes ese sonido que coincidiera con su concepto; y todo esto debía lograrse en apenas un ensayo corto de 15 minutos. Al final de la tercera ronda, estas obras fueron incluidas en el programa del concierto de la gala final, en el cual los finalistas fueron llevados al escenario del famoso Gran Salón del Conservatorio de Moscú.

Este evento fue una verdadera celebración del arte coral. Los medios de comunicación rusos cubrieron ampliamente el concurso en sus reportes. Los periodistas se interesaron tanto en la opinión de los participantes como en la de la exigente audiencia, y literalmente atacaron a los miembros del jurado en las conferencias de prensa. Semejante interés por una competencia de maestros corales no es coincidencia. Los asuntos relacionados al desarrollo del arte coral en la Rusia moderna, son manejados personalmente por la Suplente del Primer Ministro Olga Golodets. Las mayores fuerzas del país fueron reunidas bajo su patrocinio, y también la Sociedad Coral de Todos los Rusos (All-Russian Choral Society -ARCS) fue restablecida. Esta organización tuvo una larga y exitosa actividad en tiempos soviéticos, pero dejó de existir. La ARCS revivió ahora junto con sus actividades gracias al alto nivel de interés por parte del gobierno.

La Sociedad Coral de Todos los Rusos fue presidida por el renombrado director Valery Gergiev. La sociedad rusa espera que el resurgimiento de la ARCS marque el inicio de una nueva época de interés nacional por el canto coral.

La profesión de la dirección coral ha ganado una especial importancia en estas condiciones. Y el Conservatorio de Moscú asegura una experiencia única y de tradición en la educación de jóvenes maestros corales. El presidente del Comité Organizador de la Primera Competencia Internacional de Directores Corales Boris Tevlin – el Rector del Conservatorio de Moscú Alexander Sokolov, expresó su deseo de que la competencia sea llevada a cabo con regularidad. Incluso ahora una periodicidad de tres años está siendo considerada. El Conservatorio de Moscú tiene todas las condiciones para hacer esto. La organización de la competencia es manejada por la Administración de los Programas Educativos y Creativos, presidida por Ksenia Bonduryanskaya. Las tradiciones corales establecidas por el Profesor Tevlin son cuidadosamente preservadas por sus colegas en el Departamento del Arte Coral Moderno. La escuela de Boris Tevlin continúa viviendo en el sonido del Coro de Cámara creado por él. Este equipo es ahora guiado por su discípulo y sucesor, el Decano de la Facultad de Estudiantes Extranjeros, Alexander Solovyev. Fue su talento como organizador lo que lo llevó a juntar los esfuerzos de muchas personas para celebrar una competencia internacional de maestros corales y de esta manera, materializar el sueño del Profesor Tevlin.

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

Festival Coral Internacional CantaRode Festival 2014 (p 26) Fanny Eijdem

El primer festival coral CantaRode despertó gran interés internacional, cuando comenzó, con un concierto el viernes 13 de junio de 2014, en la agradable atmósfera de la Iglesia de Abadía de Rolduc en Kerkrade, Países Bajos. Los conjuntos de Musica Sacra International de Marktoberdorf (Alemania) estuvieron en escena y dieron una grata sorpresa en el concierto de apertura. Músicos y cantantes de Marruecos, Líbano, India y Francia encantaron al auditorio y ganaron su atención.

No debe sorprendernos que precisamente en Kerkrade haya surgido la iniciativa de organizar un festival internacional para coros de cámara. Kerkrade y sus áreas circundantes son ricas en coros. A menudo se ofrecen allí interpretaciones de alto nivel y muchos coros con larga tradición gozan del título „Real“. A nivel internacional Kerkrade tiene un rol significativo, realiza intercambios con otros grupos musicales y cuenta con talentosos cantantes solistas y directores capaces de desarrollar sus carreras en todo el mundo.

Los promotores de CantaRode desean alentar el canto coral. Uno de los objetivos es también el de acrecentar los intercambios culturales internacionales. Estos objetivos se llevarán a cabo a través de la organización de conciertos de alta calidad y se enriquecerán por un concurso internacional para coros de cámara. CantaRode, además, comenzó recientemente un programa de educación para niños, llamado CantaYoung. El festival de CantaRode es reconocido internacionalmente por Choral Festival Network

Ciudad de la Música

Kerkrade es conocida, más allá de sus límites, como una ciudad de música, cultura y atracciones. Sus numerosas sociedades musicales, sus galerías de arte y sus rasgos culturales específicos forman el caldo de cultivo para la rica y variada vida cultural de la ciudad. Kerkrade es la anfitriona de dos festivales de música

que atraen la atención nacional e internacional: la Competencia Mundial de Música WMC para vientos y el Festival Orlando de música de cámara. Más de 20,000 músicos visitan Kerkrade en cada edición del WMC, y tocan para 550.000 visitantes y amantes de la música. La ciudad de Kerkrade apunta a organizar el evento musical CantaRode cada dos años (para la Ascensión), y reunir coros de todo el mundo para ofrecer su alto nivel en música coral.

Kerkrade es conocido no sólo por la música. En los años recientes también ha ganado reputación como una ciudad de atracciones. Kerkrade tiene un amplio espectro de actividades y atracciones turísticas. Los GaiaZOO, Centro de Descubrimiento Continium y Abadía Rolduc han puesto la ciudad sobre el mapa. Finalmente el castillo Kasteel Erenstein (del siglo XVIII) es otro lugar encantador que vale la pena visitar.

Kerkrade, ciudad fronteriza

Lo hermosa que es la región de Limburg es algo que se observa una vez más cuando se presenta en toda su diversidad. Sin embargo, esta cautivante área es sólo una parte de una región más amplia, que se extiende en todo su contorno hacia las vecinas Bélgica y Alemania. Además de la diversidad de atracciones recreacionales, históricas y culturales de Limburg, Bélgica y Alemania están a sólo un paso, con importantes poblaciones y ciudades como Aquisgrán, Hasselt y Liège.

Su posición internacional y su belleza, las ciudades y pueblos con una rica historia y tradición, pero en particular la actividad cultural de la población, que desarrolla una gran vida social, son rasgos típicos de Limburg.

Abadía Rolduc

Todos los cantantes se hospedan en la Abadía Rolduc, fundada en el siglo XII. La Abadía Rolduc combina la histórica tradición de hospitalidad monástica con un servicio contemporáneo. La modesta atmósfera de tranquilidad hace de la Abadía Rolduc un lugar único e inspirador para los participantes de Cantarote. Pernoctar en la Abadía Rolduc significa encontrarse en tierras históricas. El imponente complejo de la abadía fue fundado en 1104. La religión, la cultura, la ciencia y la hospitalidad han ido de la mano desde el siglo XII. Pruebas de esta rica tradición todavía pueden ser encontradas en la maravillosa abadía, la cripta Románica, la biblioteca Rococó del siglo XVIII y los elegantes claustros, proporcionando una atmósfera que no puede compararse con ningún otro lugar.

Programa 2014

Luego del Concierto de Apertura, los vecinos se reunieron para cantar en la plaza del mercado de Kerkrade el sábado. Un equipo profesional de entretenimiento fue asistido por un coro ocasional de 65 voluntarios de coros locales. Por la noche los invitados disfrutaron del concierto internacional a cargo del Coro de Cámara Limburg/Países Bajos, Cantando/Bélgica y Cantabile/Alemania. El concierto se completó con el estreno mundial de la impresionante obra *Avé* de Rudi Tas a la memoria de Dolf Rabus y Monique Lessene.

Después de una Conferencia - mesa redonda con participantes internacionales sobre la posición de los festivales de coro en Europa el domingo por la mañana, la primera edición de CantaRode concluyó con una interpretación a cargo de CantaYoung. Una iniciativa para poner a los niños en contacto con la música. ¡Durante el concierto los niños experimentaron por primera vez el significado de hacer música en conjunto, sobre un escenario, y delante de un auditorio, una experiencia grande y emocionante!

Detalles sobre la próxima edición de CantaRode 2015 pueden encontrarse en el sitio web www.cantarode.nl

Fanny Eijdem es una mente enérgica, creativa con una pasión por el lenguaje. Después de una carrera de 34 años en el fondo de pensiones más grande del mundo, se encuentra actualmente vinculada y preocupada por el arte, la cultura y la música en el sentido más amplio de la palabra. Desde el principio de este año Fanny forma parte de la Junta Directiva de CantaRode, responsable de RRPP y comunicación. Fanny se esfuerza por colocar al Festival Internacional de Coros CantaRode así como su ciudad Kerkrade en el calendario musical internacional. Correo electrónico: rjmeijdem@home.nl



14

Traducido del inglés por Ariel vertzman, Argentina
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

La expansión constante del canto a cappella australiano (p 28)

Amelia Alder

El canto *a cappella* contemporáneo está en alza internacionalmente y en Australia incluso ha puesto las cosas del revés. No solo se crean nuevos grupos cada día en todo el mundo, sino que también han comenzado a romper el techo de cristal y a llegar al mercado de la música comercial. El rápido crecimiento de los grupos *a cappella* en Australia está despertando el entusiasmo de toda la comunidad y sirve de inspiración tanto a grupos ya establecidos como a los recién creados para trabajar con más ahínco y así lograr llevar la escena local al siguiente nivel.

Australia es la patria de diversos grupos *a cappella* ganadores de certámenes internacionales, como The Idea of North, Suade, Coco's Lunch y The Australian Voices, que durante las últimas dos décadas han sido pioneros de distintos estilos contemporáneos de canto. Tan solo unos pocos grupos internacionales incluyeron Australia como parte de su gira durante esos años, y este aislamiento geográfico limitó las oportunidades de la audiencia local para ver una gran variedad de grupos *a cappella* mundiales. A su vez, retrasó el desarrollo de la siguiente generación de cantantes *a cappella* australianos, pero esto ha comenzado a cambiar en los últimos años. La situación nacional del canto *a cappella* alcanza ahora nuevas marcas gracias al apoyo de Vocal Australia.

Vocal Australia es una organización nacional de canto *a cappella* contemporáneo creada hace cinco años. Se dedica a proporcionar formación, actividades y recursos a cantantes de todo el país a través de comunidades, tanto online como presenciales. Basada en asociaciones similares como CASA y Vocal Asia, Vocal Australia ha llevado a cabo eventos de gran éxito, como por ejemplo el festival GET VOCAL, los campeonatos nacionales de canto *a cappella* AUS-ACA, así como talleres y exhibiciones habituales. Dichos eventos han servido de apoyo al crecimiento masivo de la participación de los cantantes en el canto *a cappella* contemporáneo durante los últimos años y, a través del fomento en los grupos de la colaboración, el apoyo y el mutuo aprendizaje, la comunidad ahora destaca no solo en cantidad, sino también en calidad.

Como ocurre con la mayoría de las historias de éxito, lo que a un espectador externo podría parecerle un triunfo logrado de la noche a la mañana ha llevado en realidad muchas décadas. A lo largo de los años, se han creado organizaciones de canto *a cappella* contemporáneo, como la Contemporary A Cappella Society of America, Vocal Asia, European Vocal Association, el UK Vocal Festival y el African A Cappella, para proporcionar a los grupos un lugar donde encontrar oportunidades para actuar, colaborar y aprender de los mejores artistas y especialistas en sus respectivas localidades, regiones y países; una clave importante para el desarrollo de la comunidad, tanto local como internacionalmente. Estos avances han desembocado en la aparición de nuevos festivales *a cappella* por todo el mundo, la expansión de campeonatos nacionales gracias a este nuevo y creciente interés y un aumento sin precedentes del número de cantantes *a cappella*.

Vista la evolución de la situación del canto *a cappella*, no es una sorpresa que los productores de cine y televisión hayan tomado nota. La llegada de *GLEE*, de la cadena Fox, el show de televisión *The Sing Off*, de la NBC (100% *a cappella*), y la taquillera *Pitch Perfect* (pronto se estrenará *Pitch Perfect 2*) han centrado la atención en el canto *a cappella*, presentándolo en una posición privilegiada, tanto en la gran pantalla como en nuestro salón. Este reciente auge ha mostrado el mundo del canto *a cappella* a los medios de comunicación y a la población en general como jamás se había visto antes y ha servido de inspiración a jóvenes cantantes de todo el mundo para unirse a grupos vocales escolares y universitarios.

Existen algunos motivos clave que han hecho que el canto *a cappella* esté expandiéndose por todo el mundo. El primero y más importante es que los instrumentos musicales pueden costar desde solo 2 dólares hasta la friolera de 2 millones de dólares, pero existe un instrumento que es gratis para todos: la voz y el cuerpo humanos. Todos los extraños y maravillosos sonidos que se pueden lograr están al alcance inmediato de cualquiera. Además de proporcionar un fórum para desarrollar valiosas capacidades como músico, el canto *a cappella* también ofrece algo que solo unas pocas formas de música aportan: inclusión y accesibilidad total y sin límites. No hay barreras para participar. No cuesta nada empezar, solo hace falta tiempo y pasión. Todo lo que se necesita es quedar con unos cuantos amigos y comenzar a cantar. Más específicamente, el repertorio popular que se emplea en el canto *a cappella* contemporáneo ha llamado la atención de muchos cantantes. Algunos sienten que tienen la capacidad de conectar mejor con canciones actuales y contemporáneas, ya que normalmente son más relevantes para sus vidas e intereses musicales. Su pasión está abriendo las puertas para que los cantantes y el público conozcan una gran variedad de estilos y también para promover el crecimiento de su compromiso con la música y su pasión por cantar.

Antes de los últimos avances tecnológicos mundiales, los grupos australianos no eran conscientes del desarrollo y de la calidad de los conciertos contemporáneos *a cappella* a lo largo y ancho del mundo. Sin embargo, con el uso generalizado de Internet, los antes aislados cantantes australianos ahora pueden mantenerse actualizados viendo actuaciones de grupos internacionales en YouTube, descargando sus álbumes y siguiendo el progreso de sus grupos favoritos a través de las redes sociales y en sus páginas web. Los grupos también pueden acceder ahora a un incontable número de vídeos demostrativos en YouTube o en formato DVD para mejorar una habilidad vocal específica, como por ejemplo la percusión vocal o el *beatbox*, ambas muy populares en el mundo *a cappella*. Esto también ha ayudado a grupos australianos, como Suade, a ganar fans de forma internacional, dándoles así la oportunidad de ampliar los destinos de su gira mundial.

La tecnología ha visto crecer la escena *a cappella* australiana hasta el punto de que los mejores grupos del mundo pueden crearse un mercado en Australia antes de que lleguen a nuestras costas. Con un colectivo de fans australianos ya preparado y con ganas de verlos actuar, los grupos internacionales ahora pueden justificar como viables sus giras en el otro extremo del mundo. Un ejemplo perfecto es el de las superestrellas del canto *a cappella* estadounidenses Pentatonix, que vendieron todas las entradas de sus conciertos para su primera gira australiana en tan solo unos pocos minutos; algo que no habría sido posible hace 10 años.

En Internet se puede acceder a un gran número de innovadores discos recopilatorios *a cappella*, como SING, GET VOCAL y BOCA por nombrar algunos, así que son muchas las opciones para presentar a los cantantes una gran variedad de estilos. Ya que el canto *a cappella* no es un género en sí mismo, sino que más bien entronca con una larga tradición de estilos de música debido a su formato, siempre hay algo para todos los gustos. Escuche las canciones de los mejores grupos *a cappella* del mundo, incluyendo Take 6 y Naturally 7 (jazz), Fork y The House Jacks (rock), The Kings' Singers y The Swingle Singers (de tendencias clásicas) y los Musical Island Boys y Vocal Spectrum (*barbershop*) para descubrir sonidos nuevos e interesantes.

También puede aprender más sobre los grupos *a cappella* actuales prestando apoyo a las comunidades y organizaciones *a cappella* locales acudiendo a sus eventos, para que ellos puedan a su vez seguir apoyando a los cantantes. ¡Entre en internet, elija algún arreglo para su grupo y pruébelo! Deke Sharon, productora vocal de *The Sing Off* (de la NBC) y *Pitch Perfect*, tiene un catálogo inmenso de arreglos *a cappella* en una gran variedad de estilos, voces y niveles de dificultad, idóneos para comenzar su grupo.

El canto *a cappella* contemporáneo está en auge no solo en Australia, sino también en todo el mundo. No querrá quedarse atrás cuando invada su escuela, universidad, comunidad y las conversaciones con sus amigos. La revolución australiana está teniendo lugar en este preciso instante y es el momento idóneo para unirse a una comunidad *a cappella* y ser parte de la historia del proceso. *A cappella*: ¡anímate y saca voz!

Amelia Alder es la directora y cofundadora de Vocal Australia (www.vocalaustralia.com) y es una educadora musical, artista, directora y cautivadora presentadora muy enérgica y que cuenta con gran experiencia. Después de haber hecho largas giras por todo el mundo durante los últimos 20 años con grupos *a cappella* de éxito internacional (como The Australian Voices, Young Voices of Melbourne y Vocal Folds 4, entre otros), Amelia ha regresado a Australia con una gran riqueza de conocimiento en todos los aspectos que engloba la música *a cappella* contemporánea. Correo electrónico: amelia.alder@gmail.com



Traducido del inglés por Ana Medina Martín, España
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Puerta de entrada a una experiencia de alegría El Festival Música Sacra Internacional 2014 en Marktoberdorf (p 30)

Sebastian Pflüger, manager de Musica Sacra International

Por duodécima vez tuvo lugar en Marktoberdorf, en la región del Allgäu, en el sur de Alemania, el festival MUSICA SACRA INTERNATIONAL, el encuentro musical de las religiones del mundo. Para celebrar el 25º Aniversario de este Festival de Pentecostés en Marktoberdorf, cuyo fundador y padre espiritual, Dolf Rabus, falleció el año pasado, músicos de las grandes religiones arribaron a esta reunión bajo el signo de la música. Fue el primer festival sin la presencia de Dolf Rabus, quien sin embargo fue recordado en numerosas ocasiones. Esto sucedió de forma destacada con un emocionante recordatorio en el mismo inicio de las jornadas, durante el concierto de apertura en la Academia Bávara de la Música de Marktoberdorf. El **Calmus Ensemble** de Leipzig interpretó secciones del motete *Jesús, mi alegría* de Juan Sebastián Bach, en una sala iluminada con velas, mientras se proyectaban imágenes de la vida de Dolf Rabus.

La Academia Bávara de Música de Marktoberdorf, cuyo director fundador y conductor fue Dolf Rabus durante muchos años, fue una de las sedes principales del encuentro. Allí se realizaron los conciertos más importantes y gran parte de las conferencias y talleres que acompañaron al evento; también allí se reunían los músicos y cantantes para las comidas y reuniones de camaradería de fin de jornada, después de los conciertos nocturnos.

Once ensambles de siete países y cinco religiones aceptaron este año la invitación de la Federación de Asociaciones Corales Alemanas, patrocinadora de Musica Sacra International, para participar en el festival en Marktoberdorf. A lo largo de 25 eventos compartieron sus tradiciones musicales y sus religiones con los otros músicos y con el público. Se pudieron así apreciar diversas facetas de la música cristiana; cantos polifónicos de la tradición gregoriana-ortodoxa; música de las sinagogas judías y canto de “cantores”; música musulmana de la tradición sufi de África del Norte; música y danzas Kathak del Norte de India, así como oraciones y cantos del Budismo tibetano. El afamado conjunto **Calmus Ensemble** de Leipzig estuvo invitado, ya por segunda vez en Marktoberdorf. La **Capella de la Torre**, de Alemania, un grupo que se dedica a la práctica de ejecución histórica, presentó música que se interpretó con ocasión de la boda de Martín Lutero con Katharina von Bora. “**Oche, Bassu, Contra y Mesu Oche**” son los términos que designan los registros vocales de la antigua forma de canto del coro sardo, que trajo el cuarteto masculino **Tenores di Bitti Remunnu ‘e Locu**, de la isla de Cerdeña, en el Mar Mediterráneo. El **Ensemble Chants Sacrés Gitans en Provence** presentó –por momentos muy vivos, por momentos muy melancólicos– cantos espirituales de la tradición de los gitanos del sur de Francia y del norte de España. Cantantes de todas las religiones y niveles sociales de su país reúne el **Coro Fayha**, del Líbano, bajo la dirección de Barkev Taslakian. A pesar de todas las dificultades sociales y políticas en su país, el coro demostró de forma impresionante en Música Sacra International que todo esto era posible. Los cantantes del **Coro Iberisi**, todos jóvenes georgianos que viven en Munich, se han fijado el objetivo de dar a conocer la polifonía georgiana fuera de su patria, como parte del Patrimonio Cultural del Mundo. La música judía estuvo presente en Musica Sacra International a través del **Coro Sinagogal de Leipzig**, así como de la “Cantora” **Mimi Sheffer**, acompañada por **Mirlan Kasymaliev**. Como representante del Islam, el **Ensemble Rouh**, de la ciudad marroquí de Menkes,

trajo al Allgäu música de las hermandades sufíes de Gnawa y Aissaoua. Los monjes del monasterio tibetano **Rabten Choeling**, sobre el lago de Ginebra, en Suiza, permitieron tomar parte a los presentes de sus rituales de oraciones y cánticos. Con tabla, sitar y cantos, **Subrata Manna**, **Supratik Sengupta** y **Sudokshina Manna Chatterjee**, de Calcuta, brindaron una introducción a la antigua tradición indostánica del norte de la India, y la danzarina **Sohini Debnath** relató, a través de sus danzas **Kathak**, historias de la vida de, entre otros, Shiva y Vishnu.

Musica Sacra International persigue dos importantes objetivos: por un lado lograr el encuentro entre los músicos de las religiones, conocerse y hacer posible el aprender los unos de los otros; y por otro propiciar entre la gente del Allgäu y mucho más allá, la discusión con otras religiones y culturas y, en consecuencia, favorecer también la reflexión sobre la propia religión. “Cuanto más sepa sobre el otro, tanto más abiertamente puedo tratar con él”, era el credo de Dolf Rabus. En este sentido, Musica Sacra International quisiera ofrecer su propio aporte a un mayor respeto y tolerancia mutuos y a un mundo más pacífico. Para iniciar en esta filosofía a personas jóvenes, el festival organiza programas escolares propios bajo el significativo título de “Tolerancia hace escuela”. Con el apoyo de películas seleccionadas, música en vivo de los conjuntos participantes y discusiones, se presentan las religiones ante jóvenes de todos los niveles escolares. Un aspecto fundamental del festival es, en este sentido, que todos los músicos permanezcan en Marktoberdorf durante la totalidad de las representaciones. De esta manera, surge una comunidad interreligiosa por un lapso determinado de tiempo que posibilita un encuentro intensivo entre las personas. Todos los conciertos en las iglesias y salas, mezquitas y sinagogas son ofrecidos, en lo posible, por varios conjuntos de distintas religiones.

La idea de Musica Sacra International hace ya varios años que está dando frutos en otros lugares. Inmediatamente después del festival en Marktoberdorf, Musica Sacra International sale de gira con una parte de los ensambles. Este año estaban en el programa conciertos en común por parte de los grupos de la India, Marruecos, Francia y el Líbano en el Rin-Pala-tinado (Verano de Cultura en el Rin-Palatinado), en los Países Bajos (Concierto Inaugural del Primer Festival Coral Cantarote Kerkrade) y en Bélgica (Festival Musica Sacra en Chimay). Pero todavía más allá, otros organizadores de festivales se dejaron inspirar en Marktoberdorf para hacer festivales propios. Así, en noviembre de 2012, se concretó el primer Festival Musica Sacra en San Juan, Argentina. Desde 2011 existen las *Sacrées Journées en Estrasburgo, Francia, que en 2014 celebran su tercera edición.*

El maestro de Musica Sacra International de este año, Rev. Dr. Olav Fykse Tveit, Secretario General del Consejo Ecuménico de las Iglesias, en Ginebra, calificó a Musica Sacra International y su oferta de riqueza musical de muchas tradiciones de creencias como “una señal de esperanza en un mundo intranquilo. Aun más, abre la puerta hacia una experiencia de alegría, porque esta se encuentra en el corazón de la práctica musical. La alegría no puede ser impuesta o creada artificialmente; ha de disponerse un lugar al que pueda llegar el espíritu de la alegría. Entonces, cuando nos podemos alegrar en comunión, unidos por la belleza de la música y la alegría por la experiencia de una ejecución conjunta, algo sucede. Nuestros corazones son tocados por un fuego celestial.”

Los desarrollos actuales en muchos países del mundo nos muestran cuán permanentemente importantes son aun hoy en día pequeñas señales como las de Musica Sacra International.

Juegos Corales Mundiales: ¡27.000 cantantes se reunieron en Riga este verano! (p 34)

Christian Ljunggren, director artístico de los Juegos Corales Mundiales

Los 8vos Juegos Corales Mundiales, organizados por INTERKULTUR y la Fundación Riga 2014, tuvieron lugar en Riga entre el 9 y 19 de julio. Literalmente, estuvo representado todo el mundo coral. Los coros llegaron en avión -aunque también en autobús o en barco, en algunos casos- a la hermosa capital de Letonia, para unirse en el canto. 73 naciones estuvieron representadas en los 460 coros y el número total de cantantes fue, increíblemente, de 27.000.

Todos llegaron a una de las mayores naciones corales del mundo, un país donde la música coral tiene un lugar especial en la mente de todos los ciudadanos. Este encuentro entre el mundo coral y los coros de Letonia fue, tal vez, más evidente durante el gran evento en Mezaparks, en el mayor escenario al aire libre de Letonia. Los anfitriones letones habían organizado una versión de su propio y tradicional festival de la canción, ¡con 10.000 cantantes en el escenario, en combinación con 5000 cantantes internacionales que representaban al mundo! En esta ocasión, el premio “Coro Mundial de la Paz”, recientemente creado, fue entregado a los tres países bálticos por su tradición de cantar, que se manifiesta especialmente en su festival de la canción. Los embajadores de Estonia y Lituania, y el Ministro de Cultura de Letonia, recibieron el premio de manos del presidente de INTERKULTUR, Sr. Günter Titsch.

Pero, por supuesto, el evento le brindó a los coros, fundamentalmente, la oportunidad de competir en diferentes categorías, según el tipo de coro o el estilo de música que realizaban. “La participación es el más alto honor”: este es un principio “sagrado” que deben reconocer todos los coros en todos los festivales de INTERKULTUR y, especialmente, en los Juegos Corales Mundiales. Esto significa que las ceremonias de premiación toman mucho tiempo. Pero, por lo general, eso no tiene importancia, ¡porque el ambiente es siempre muy emocionante! Cuando todos los coros en una categoría tienen sus premios, se anuncia al campeón. Todo el coro se precipita en el escenario -en su mayoría llorando y gritando de alegría-, se iza la bandera de la nación ganadora y suena el himno nacional. El país anfitrión estuvo representado por seis campeones, seguidos por Sudáfrica, con cinco campeones. Otros países premiados como campeones fueron Austria, Dinamarca, China, Filipinas, Finlandia, Holanda, Hong Kong (RAE de China), Hungría, Indonesia, Rumania, Rusia, Sri Lanka y Venezuela.

Más de 80 expertos corales y profesores de música coral de todo el mundo se reunieron en Riga. Ellos tenían muchas tareas diferentes. Por supuesto, la mayoría tenía la difícil tarea de ser jueces en las diversas competiciones. Algunos días, eso podía significar tener reuniones del jurado casi hasta la medianoche. Muchos de ellos aparecieron en seminarios y talleres. Aquí solo mencionaremos algunos de los más destacados. Los conjuntos vocales *King's Singers* y *The Real Group* hicieron varios conciertos y talleres muy populares. Hubo tres compositores especialmente invitados que se presentaron en los talleres y por la música en diferentes conciertos: Morten Lauridsen, Javier Busto y Eriks Ešņvalds. Ešņvalds había escrito “My song”, canción oficial de los Juegos Corales Mundiales 2014, con texto de Rabindranath Tagore.

Los Juegos Corales Mundiales se dividen en dos partes. En los mediodías se reúne el Consejo Coral Mundial. Esta vez estuvieron representados 43 países y el evento principal de la reunión consistió en el simposio “El colorido mundo de la música coral”. Los miembros del Consejo habían enviado informes acerca de la relación entre la música étnica y la música coral en sus respectivos países, y esto fue presentado en un valioso documento, tanto para profesores como para coros.

Los Juegos Corales Mundiales fueron el mayor evento internacional del año en “Riga 2014 - Capital Europea de la Cultura”, y podría ser para la ciudad la mejor manera de demostrar su trascendencia cultural y la importancia de la paz mundial, por haber estado todo el mundo representado en este gran evento. Esto es lo que solo la música coral puede lograr en un mundo que, para muchos de nosotros, por el momento parece inseguro y lleno de conflictos.

Traducido del inglés por Javier Perotti (Argentina)

Revisado por Juan Casabellas (Argentina) ●

Ars Choralis 2014

Simposio Internacional sobre la Ciencia Coral - Arte Coral, Canto y Voz

24-26 de abril, Zagreb, Croacia (p 36)

Branko Stark, director coral y compositor

La capital de Croacia, Zagreb, que ya acogió dos simposios previos, se convirtió de nuevo en anfitriona este año acogiendo el International Scientific Symposium on Chorusology Ars Choralis sobre arte coral, canto y voz, organizado por la Asociación de Directores Corales Croatas (HUZ). ¿Por qué lo organizamos? Nuestra visión y objetivo son el aunar la música coral y la ciencia más fuertemente y de manera más eficiente de lo que se ha hecho hasta ahora. Nuestro Simposio pretende contribuir a la mejora internacional de la música coral y se ve a sí mismo como un complemento de otros simposios. Queremos estimular la investigación y conseguir que los científicos obtengan más información sobre el arte coral así como ofrecerles una plataforma en la que presenten sus resultados.

Para ello, hemos creado tres cosas: El nuevo término Ciencia Coral, que representa la ciencia multidisciplinar del arte coral, el simposio Ars Choralis, y el Instituto Coral Internacional, el cual publicará una revista científica online sobre la Ciencia Coral, llamada *Arschor@lis*. También hemos presentado a los miembros del consejo editorial internacional de la revista. Ellos son: Johan Sundberg (Suecia), Christian Herbst (Austria), David Howard (Reino Unido), Kenneth Bozeman (EE.UU.), Branko Stark (Croacia), Thomas Caplin (Noruega), Santa Večerina (Croacia), Harald Jers (Alemania), Filipa La (Portugal), Per-Ake Lindestad (Suecia) y otros más.

Las categorías temáticas del simposio fueron: el Coro/Director Coral; Pedagogía Coral; Dirección/Interpretación; Composición/Análisis/Hermenéutica; Desempeño Vocal/Estilística Vocal; Voz Hablada; Ciencia/Voz/Oído; Ciencia/Música; Pedagogía Musical/Educación, Música Sacra, Música/Medios/Tecnología y otros.

El Simposio fue dedicado al famoso compositor croata Ivan Zajc, que falleció hace un siglo exactamente. El invitado de honor fue Marvin Keenze, un famoso profesor de canto de EE.UU. Otros ponentes invitados fueron Johan Sundberg (Suecia), Thomas Caplin (Noruega), Kittiporn Tantrarungroj (Tailandia), Lisa Popeil (EE.UU.), Christian Herbst (Austria), Kenneth Bozeman (EE.UU.), y otros más. El resultado: 35 oradores de 12 países y 39 conferencias y talleres. El folleto con el programa completo se puede descargar en nuestra página web.

La Asociación de Directores Corales Croatas también entregó varios títulos y condecoraciones durante el simposio. Marvin Keenze fue galardonado con el Premio de la Asociación de Directores Corales Croatas, por el trabajo de toda una vida en el campo de la pedagogía vocal. A la Dra. Santa Večerina (Croacia) también le fue otorgado el mismo premio por su trabajo en el campo de la foniatría. Cynthia Hanzel-Bakić (EE.UU./Croacia), y Lisa Popeil (EE.UU.), fueron galardonadas con la Plaque Sergije Rainis por sus logros en el campo del arte vocal y la pedagogía vocal. Además se otorgaron, por primera vez, nuevos premios al trabajo científico y de investigación relacionado con la Ciencia Coral. Los premios fueron otorgados a Kenneth Bozeman, Filipa La, David Howard, Per-Åke Lindestad, Christian Herbst, y Rozina Palić-Jelavić. Ivana Jelinčić y Zrinka Šimunović recibieron el título profesional Maestra Mentor of The Croatian Choral Directors Association por haber logrado consistentemente resultados de alto nivel artístico como directoras de coro.

Durante la tarde del segundo día del simposio se celebró un concierto solemne. Los principales artistas fueron coros croatas seleccionados, junto con otros oradores invitados y todos ellos deleitaron al público cantando, tocando y dirigiendo, mostrando a la audiencia que los científicos pueden ser excelentes músicos, al igual que los músicos pueden ser excelentes científicos. Al final del concierto, como ya viene siendo tradición, el público y los artistas cantaron la conocida canción coral *We Move the World* (Nosotros movemos el mundo).

Aquellos que participaron en el evento volvieron a afirmar que este simposio se ha convertido en una gran fuerza internacional para directores de coro, cantantes y el resto de personas que de alguna manera tienen conexión con el mundo del arte coral, el canto o la voz.

Este simposio, al igual que los otros dos que le precedieron, ha permitido escuchar nuevas e interesantes conferencias que pueden aportar nuevos conocimientos a directores de coro y cantantes, ya que el arte coral, basado mayoritariamente en elementos

subjetivos, sólo puede progresar si se le aportan elementos objetivos o científicos. El próximo simposio, que será la cuarta edición, se celebrará del 31 de marzo al 2 de abril de 2016. Puede encontrar toda la información sobre las ediciones pasadas y futuras del simposio en nuestra página web, www.choralcroatia.com

Branko Stark (1954), compositor, director y profesor de canto, es profesor en la *Arts Academy* (Universidad de Split-Croacia). Ha escrito más de doscientas composiciones, por las cuales ha recibido numerosos premios. Enseña a cantantes, directores corales, compositores, actores, terapeutas del habla, fonetistas y conferenciantes y también se involucra en la rehabilitación vocal. Stark ha participado en más de treinta simposios científicos y ha acudido como profesor invitado a numerosas facultades de Croacia y el extranjero. Sus especialidades son la teoría y práctica de la voz, la estilística vocal y estilística expresiva en el canto y el discurso, la hermenéutica y los trabajos publicados sobre estos temas. Da conferencias, e imparte seminarios, clases magistrales y talleres por todo el mundo (Argentina, China, Eslovenia, Dinamarca, Francia, Reino Unido, EE.UU, Corea, Sudáfrica, Irán, Malasia, Indonesia, Tailandia, Sri Lanka, India, Hong Kong, Singapur, Brunei, Letonia). Stark es también un prestigioso juez en diversas competiciones corales internacionales (Croacia, Alemania, Italia, Austria, China, Indonesia, Malasia, Sri Lanka, Japón, Corea). Es presidente de la Asociación de Directores Corales Croatas, jefe de la *Vocal Academy*, miembro del consejo Internacional de *World Choir Games* y consejero para Croacia en la *International Federation for Choral Music*. Correo electrónico: info@choralcroatia.com



Traducido del inglés por Alaitz Lozano, Argentina
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Festival Mundus Cantat

Coros en la playa de blancas arenas del Mar Báltico (p 38)

Magdalena Łaszcz, gerente de relaciones públicas y mercadeo del Festival Mundus Cantat

La décima edición del festival internacional de coros *Mundus Cantat* 2014 se celebró del 11 al 26 de mayo de 2014 en Sopot, Polonia del Norte. La edición de jubileo fue celebrada mediante presentaciones numerosas y singulares que obtuvieron una amplia y encantadora recepción por el público local. Coros provenientes de países como Japón, Brasil, Ucrania, Suecia, Rusia, República Checa, Alemania y Polonia tomaron parte en esta edición especial del festival *Mundus Cantat*. Los organizadores convidaron a dos invitados especiales muy carismáticos para hacer de éste un evento aún más memorable: XCor de Venezuela – una banda que se apoya en su técnica vocal, quienes por sus exóticos arreglos en ritmo de salsa, pop, bolero y merengue se han ganado de manera absoluta el corazón del público- y la Tuna Universitaria Derecho de Córdoba – un grupo espectacular de estudiantes españoles que ejecutan serenatas andaluzas llevando sus vestuarios tradicionales-, levantaron pasiones en parte significativa de la asistencia femenina.

La ceremonia inaugural fue el comienzo oficial del décimo

Mundus Cantat. Durante la gala, el comité organizador tuvo la oportunidad de sacar conclusiones de los diez años de actividad del festival. Todas las personas que co-organizaron, apoyaron, auspiciaron y han simpatizado con el festival fueron honradas. La parte artística de la gala comenzó con el resonar del antiguo himno polaco *Gaude Mater Polonia* ejecutado por las voces unidas de *Gaia Philharmonic Choir* de Tokio, *Academic University* de Gdańsk y el coro *Mundus Cantat*. Luego presentaron la obra *Cantate Domino* dirigida por su compositor– Ko Matsushita. Esta hermosa composición fue dedicada por Matsushita a Japón, luego de sufrir éste el tsunami de 2011. Los coros que cantaron el *Cantate Domino* en el concierto de la gala inaugural lo dedicaron a Ucrania y Venezuela, quienes comienzan su lucha por la libertad y la observancia de los derechos humanos. La pieza final del concierto fue la etérea *Tē Deum* de Marc Antoine Charpentier. Los coros la presentaron acompañados de la Orquesta Filarmónica de Cámara Polaca de Sopot y solistas de la Academia de Música local.

De manera tradicional, una colorida Parade de Coros atravesó el célebre paseo polaco – la calle “Héroes de Monte Cassino”. Una procesión cantada atrajo la atención de numerosos turistas que llegaron a Sopot. La parade finalizó con un concierto en el *Concert Bowl*, donde todos los integrantes participaron.

Las audiciones para el festival se celebraron en la iglesia *Star of the Sea* localizada en el centro de la ciudad. Los coros compitieron en tres categorías musicales: música sacra; música secular; góspel, jazz y *spirituals* y tres categorías por edades: coros de niños y jóvenes, académicos y de adultos.

También hubo una audición especial en una categoría especial – ‘el canto de un ave’. Las canciones referentes a aves y a la naturaleza en general, fueron grabadas y publicadas en un disco compacto auspiciado por la *Polish Birds Association*, quien además auspició esta categoría.

Los participantes para este año presentaron un nivel excepcionalmente alto y el jurado tuvo grandes problemas para favorecer al mejor de los mejores. El jurado fue compuesto por expertos internacionales: prof. Anna Fiebig (Polonia), prof. Jae-Joon Lee (Corea del Sur), prof. Milan Kolena (Eslovaquia), prof. Andrea Angelini (Italia), prof. Waldemar Górski (Polonia), y el presidente del jurado, prof. Marcin Tomczak (Polonia). El jurado seleccionó a los cinco mejores coros para luchar por el premio *Grand Prix*: *Gaia Philharmonic Choir* (Tokio, Japón), *Gloria Children's Choir* (Zhytomyr, Ucrania), *Risbergska Liceum Vocal Ensemble* (Örebro, Suecia), *Prima Vista Youth Choir* (Kirovohrad, Ucrania) and *Supra Vocalis Ensemble* (Gdańsk, Polonia).

El 24 de mayo, luego del concierto final, todo estaba claro. Sin embargo, antes de saber quién sería el gran ganador del Décimo Festival Internacional de Coros *Mundus Cantat*, los participantes tuvieron la oportunidad de relajarse mientras escuchaban canciones de amor españolas. La Tuna Universitaria Derecho de Córdoba hizo a la audiencia sentirse como en una noche romántica en Andalucía. Los invitados especiales presentaron serenatas populares del sur de España e invitaron al público a bailar con ellos. Durante la siguiente parte de la gala final, el vicecalde de Sopot agradeció a los organizadores por los diez años de gran trabajo y entregó, como premio, una estatuilla a la directora del festival, Joanna Stankowska. Hubo otra sorpresa especialmente preparada para la directora- todos pudieron ver en una pantalla una emotiva tarjeta musical con saludos y felicitaciones de los coros que pasaron por Sopot durante estos diez años. Luego de que la parte oficial terminó, pudimos saber lo que ocurrió con el mejor coro de la edición *jubilee*. Como resultado de las sesiones tormentosas del jurado, el *Grand Prix*

y la estatuilla *Sopot Seagull* fue para el *Gaia Philharmonic Choir* de Tokio. Varios premios fueron entregados también a los coros ucranianos— Prima Vista y Gloria. *Supra Vocalis Ensemble* de Polonia fue galardonado en la categoría de música sacra, mientras que el coro de niños de Zhytomyr fue el mejor en la categoría de aves.

Luego que los resultados fueron anunciados, la audiencia tuvo el placer de escuchar a todos los coros galardonados. La presentación de la banda vocal XCor fue el verdadero remate. El carismático grupo a cappella venezolano atrajo al público, que se volvió verdaderamente loco esa noche. El coro brasileño enseñó a los ganadores japoneses cómo bailar salsa, mientras los chicos del coro de niños ruso compartieron espontáneamente sus banderas con las chicas ucranianas. El concierto de la gala final se convirtió en una verdadera fiesta. Cuando todo el mundo pensaba que era el final, los coros Mundus Cantat y Cantilena entraron en el escenario y cantaron el éxito más popular de este año — “Happy”. El líder del grupo XCor, Alejandro Level, se convirtió en una versión mejorada de Pharell Williams. Luego de todas estas emociones, todos los coros participaron en la fiesta de despedida en el *Pick&Roll Club* en Sopot. ¡Así es como celebramos el festival *Mundus Cantat!*

La undécima edición del Festival Internacional de Coros *Mundus Cantat* se celebrará del 20 al 25 de mayo de 2015. ¡No se lo puede perder! ¡Venga y sienta el ambiente de una gran familia coral!

Información: www.munduscantat.pl

*Traducido del español por Rev. Julio González-Paniagua, EE. UU.
Revisado por Juan Casabellas, Argentina* ●

Choral Technique

Las cosas que pudieron (no) haber sido dichas¹ Una digresión sobre el texto en la comprensión de la música renacentista (p 41)

Manuel Oviedo-Vélez, director de coro

Al acercarse a la música del Renacimiento, es posible observar una conexión estrecha entre la música y la letra presentada por esta. Los madrigales, por ejemplo, expresan el texto en sonidos; las palabras son descritas musicalmente, no solo en las melodías individuales de cada voz, sino también por medio de la atmósfera que todas ellas crean juntas. Esta relación cercana es útil para ayudar a la comprensión en ambas direcciones: la letra dirige el significado y la intención de la música, y, de manera similar, con frecuencia la música ofrece algunas pistas sobre lo que quiere decir el texto. Sin embargo, no es posible afirmar que el mensaje de un madrigal pueda entenderse completamente, lo cual sucede no solo por el tiempo que seguramente ha impactado en el lenguaje, sino también porque con frecuencia los compositores preferían esconder algunas de sus ideas, dado que posiblemente no debían ser explícitamente presentadas.

Este texto hará un pequeño recorrido por algunas obras

renacentistas con el propósito de ilustrar algunos mecanismos que los compositores utilizaron para sortear aquellos mensajes que no se debían decir. El texto comenzará con una referencia a las canciones inglesas, para luego continuar con el repertorio francés y español. No hay duda de que hay más ejemplos interesantes en otros idiomas, pero la selección se ciñe al repertorio que hemos trabajado de cerca en el Ensemble Vocal El Grilo, el cual se encuentra a mi cargo. Antes de continuar, quisiera explicitar también que este no es un texto completo o terminado, sino que por el contrario se trata de una reseña que quisiéramos compartir de la misma manera en que nos hemos divertido jugando con palabras y música que ya tienen más de cuatrocientos años de historia. Además, esta reflexión se puede aplicar seguramente a cualquier música coral.

La ambigüedad propia del lenguaje tiene un lugar importante en todo esto, y de allí que siempre sea necesario considerarla. Es frecuente encontrar textos que no son fáciles de entender, y si se asume lo más obvio respecto del significado de cada palabra, el resultado puede ser aún más confuso. Lo anterior puede convertirse en un verdadero reto si no se es hablante nativo del idioma en el cual el madrigal está escrito, o incluso en el idioma del cual se es nativo, cuando resultan expresiones difíciles de descifrar. Un buen ejemplo de lo anterior es el famoso ballet *Now is the month of maying* de Thomas Morley, cuyo principio describe cuán felices son los chicos con sus chicas jugando sobre el pasto verde. El texto continúa con una referencia a las ninfas, figura frecuentemente utilizada para describir a una bella joven, y finalmente aparece la propuesta que clarifica de qué se trata todo este asunto: “Decid ninfas hermosas, ¡jugaremos ‘barley-break?’”, un juego usado en la literatura de la época con connotaciones sexuales. No importa lo desprevenido que sea el acercamiento a la obra, las pistas son suficientes para saber que hay algo oculto.

Otro buen ejemplo de ambigüedad, tan frecuente en la música inglesa, puede encontrarse en *Of all the birds* de John Bartlet. En esta canción, se describe un gorrión con características humanas y sin realmente dejar saber si se trata de un hombre o de una mujer. Phillip, un nombre inicialmente masculino, parece contradecir el uso frecuente de pronombres femeninos. Asimismo, la letra describe todas las virtudes de la criatura, pero con tantas referencias a labios y lenguas que cantan, chirrean y arman aspaviento, que resulta difícil creer que esta canción habla seriamente de la descripción de un ave particularmente talentosa.

Antes de abandonar Inglaterra, aún hay una obra que merece ser considerada, habida cuenta del afecto tan diferente que presenta. De las referencias a la muerte que se pueden encontrar en la música sobre amor de Renacimiento, el final mismo de *Weep oh mine eyes* de John Bennet es realmente intrigante. La pregunta se dirige de manera particular a la tercera de Picardía, que resulta realmente curiosa en el final, siempre doloroso, de una historia de amor. No puedo dejar de pensar en que, cuando era estudiante, mis profesores se referían con frecuencia a los dos significados que tenía la muerte en el Renacimiento, no solo el final de la vida, sino también el éxtasis al cual conduce el amor. Esta pequeña sorpresa que Bennet guarda para el final parece en efecto dar cuenta de la relevancia del segundo significado mencionado.

Y a través de Picardía, este recorrido por dobles sentidos se dirige hacia Francia, donde más de aquello que no podría decirse fue en efecto dicho. Incluso si los franceses se expresan con menos limitaciones de las que se observan respecto de los ingleses, tan dados a presentar lo indecible so capa de “pájaros y abejas”, todavía es necesario hacer uso de un par de estrategias para expresar el mensaje que el compositor quería transmitir.

Los rumores generan curiosidad y los franceses son conscientes de esto. Al afirmar que hay algo interesante para decir,

1 El presente artículo está dedicado a mi estimada maestra Cecilia Espinosa A., quien de hecho se encargó de llevarme a través de este recorrido, siempre preservando la curiosidad y la emoción de un niño.

incluso si ellos no estuvieran dispuestos a decirlo, despiertan inmediatamente interés. Este es el caso de Pierre Certon con su *chanson Je ne l'ose dire*. La letra dice algo como: "En nuestra ciudad hay un hombre, que de su mujer está celoso, él no está celoso sin causa, pero él es todo un cornudo." Lo que aquí resulta intrigante es que puesto que el coro insiste en que hay algo que no se atreverían a decir, el secreto no parece ser la falta de fidelidad que ya ha sido gritada con tanta claridad. Así, lo único que resulta son preguntas que recaen sobre quien escribió la letra, sobre el compositor, los coristas o incluso el director mismo, quienes posiblemente hicieron aquello que todavía permanece en secreto. En este caso no es solo la forma encantadora en que las voces juegan, sino también la idea de un secreto escondido, lo que hace esta canción tan interesante y divertida de cantar. ¿Todavía queda algo oculto? Bien, quizá se trata de uno de esos secretos que nunca serán revelados.

Hay una pequeña curiosidad del lenguaje que siempre ha llamado mi atención: de la misma etimología de *besar* en español, resultan las palabras *beijar* en portugués, *baciare* en italiano y *baiser* en francés. Sin embargo, la evolución de la misma etimología llegó en francés a algo más que dar un simple beso. Lo anterior da lugar a la pregunta sobre cuántas veces, pretendiendo que solo un beso estaba sobre la mesa, el verdadero mensaje iba más lejos. Un hermoso ejemplo de lo anterior es *Petite nymphe folastre* de Clément Janequin. Esta *chanson* se dirige dulcemente a una ninfa que debe aplacar a un hombre besándolo mil veces al día. Bueno, aquí la pregunta es si se trata de un beso en el sentido francés.

Del mismo compositor, *Le chant de l'alouette* es un reto interesante en el cual la música nos ayudó a descifrar el contenido del texto. La obra comienza con una mujer que parece haber dormido demasiado: "Es de día, levántate y escucha la alondra". Luego de lo anterior, Janequin crea una atmósfera a partir de tres textos que, al mejor estilo de un motete politextual, suceden de manera simultánea: 1) "Es de día"; 2) "Pequeña", refiriéndose bien a la alondra, bien a la mujer; 3) "¿Qué te dice dios?". Después de una transición creada con onomatopeyas, la respuesta a la última pregunta parece repuntar: "¡Que matemosa a ese falso y celoso cornudo!". Y sería justo decir que de todos los improprios, los anteriores resultan ser los menores con los cuales se describe a un hombre que no había sido mencionado. Sin embargo, todos estos insultos y expresiones suceden al mismo tiempo, matizados no solo por la polifonía, sino también por la pluralidad de textos: las sopranos son enfáticas en la respuesta, el hombre no debe vivir más para que la mujer pueda disfrutar; las altos reflexionan sobre el cucú, como ave, pero también con el doble sentido francés de un "hombre cornudo"; ambos, tenores y bajos, sugieren algunas ideas para completar la tarea. Al final, el cual suelo referir a los cantantes como una catarsis terapéutica de cualquier sentimiento que tengan pendiente por expresar, no solo el texto sino también las reiteraciones de notas permiten concluir que algo emocionalmente fuerte está sucediendo. Con todo, luego de todo este maravilloso alboroto cuyos textos serían difíciles de discernir para una audiencia desprevenida, resulta una oda a la diversión y el placer, la cual señala que es imperativo disfrutar o, de otra manera, vas a morir; presumiblemente de alguna de las dos muertes que ya hemos referido en la época del Renacimiento.

Por último, con respecto al repertorio español, es posible encontrar estrategias adicionales que utilizaron tanto compositores como poetas. Primero, *Dale si le das*, obra incluida en el Cancionero de Palacio, es un ejemplo interesante. En esta canción, la rima es interrumpida y, en lugar de la palabra que se podría predecir según los versos anteriores, se introduce un nuevo elemento que evita aquello que no debería decirse:

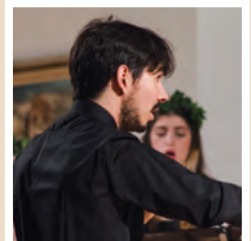
*Otra mozuela de buen rejo
Mostrado me había su pende... [pende-jo]
Con qu'ella se pendaba.*

Si la rima se completara canónicamente, el resultado sería bastante distinto de aquel que efectivamente se canta. Puesto que un oyente atento esperaría una palabra que rimara con *rejo*, comprendería perfectamente el contenido poco pudoroso: *pendejo*. Además, *pende* y *pendaba* son en sí mismos vocablos que no tienen un significado aparente en español contemporáneo; quizá el juego de palabras suponía que aquellos de la audiencia que no comprendieron la rima, tomarían la palabra por algo familiar como "piene" y "peinaba", por ejemplo. En cada estrofa de la canción hay tanto un doble sentido como una solución semejante, aunque debo confesar que el significado de la totalidad del juego de palabras no nos resulta hoy evidente.

Corten espadas afiladas, lenguas malas. Esta dramática canción española es una buena ilustración de hasta qué punto era fuerte la reacción renacentista respecto de aquellas cosas que no se debían decir. En el texto, una persona dice que ha sido acusada de dormir con la "niña virgo", y luego le pide a Dios, en el más devoto latín, que lo libre de estas lenguas dolosas. Sin duda se trata de otro misterio que nunca será resuelto, pues queda por saber si lo malvado de las lenguas es haber inventado lo que no era cierto, o haber dicho lo que no se debía decir.

En realidad estoy convencido de que el poder para conmovir que tiene la música coral se puede fortalecer con el conocimiento que tanto el director como los cantantes tienen acerca del significado de la obra. Al respecto, cada palabra es importante y puede revelar una clave que aporta a la comprensión global. Incluso el sonido de una palabra puede haber sido deliberadamente escogido, como es el caso de Janequin en el caso de la alondra, quien al interrumpir la orden de "¡Escucha la alondra!" parece reproducir el canto del ave. Sin embargo, el significado de una obra musical siempre es plural: todas las metáforas creadas por la persona que escribió la letra; el mensaje entendido y escogido por el compositor, que a su vez es potenciado por la música; las ideas que eran comunes durante el Renacimiento y que bien por falta de documentación o de ilustración hoy nos resultan lejanas; el significado del que se apropia el director, aquel que transmite al coro y finalmente el que recibe el público, sin que sea posible asegurar la unidad entre todos los anteriores. No obstante, es necesario admitir que el significado prístino, como si fuera posible identificarlo, no es tan importante como interpretar la música con un significado. De otra manera, la música resulta vacía, sin intención. Incluso la conciencia de la dificultad para entender, y también de la posible existencia de mensajes escondidos, enriquece la música para que ésta conmueva a la audiencia y para que el coro se divierta.

Manuel Oviedo-Vélez comenzó su pregrado en derecho en 2000 y dos años más tarde comenzó su pregrado en música con énfasis en dirección coral, como pupilo de la Maestra Cecilia Espinosa Arango. En 2006, creó el ensamble vocal "El Grilo", con el cual ha presentado música fundamentalmente de los períodos renacentista y barroco. En 2012, terminó su doctorado en Teoría del Derecho, y desde entonces ha sido profesor de la Escuela de Derecho de la Universidad EAFIT, y al tiempo ha continuado a cargo de "El Grilo" y como cantante del coro del Departamento de Música de la misma Universidad. Correo electrónico: moviedo@eafit.edu.co



Dmitry Smirnov, un compositor moderno de San Petersburgo (p 45)

Alexandra Makarova, directora coral

Los conciertos corales de Dmitry Smirnov son la clave de su estilo único. El género que más distingue al autor es el del coro a capela. En este artículo sus conciertos corales nos servirán como excusa para desvelar las características de su estilo único, que está abriendo una nueva vía en la composición coral. Desde 1982 hasta 2007, Smirnov creó nueve conciertos corales (siete para coros mixtos y dos para voces femeninas):

Él, que aceptó el mundo, concierto para orador y coro mixto a capela que acompaña a los versos de Alexander Blok (1982); *El nacimiento de un ala*, concierto para coro mixto a capela que acompaña a los versos de Yunna Moritz, Arseny Tarkovsky y Boris Pasternak (1982-1997), *Concierto para coro que acompaña a versos de Nikolai Nekrasov* (1983); *Anunciación*, concierto para coro femenino a capela que acompaña a versos de Peyo Javorov (1983); *Insomnio*, concierto para coro mixto a capela que acompaña a versos de Marina Tsvetaeva (1986); *Nací en '94, nací en '92...*, concierto para coro mixto a capela que acompaña a versos de Osip Mandelstam (1988-89); *Urna de ciprés*, concierto para coro mixto a capela que acompaña a versos de Innokenty Annensky (1990); *Laudamus Te*, concierto para coro femenino o infantil (1998); *canciones de Nabokov*, concierto para contralto (*mezzosoprano*), coro mixto y viola que acompaña a versos de Vladimir Nabokov (2006).

Todos estos conciertos son ciclos que tienen de cuatro a diez partes y una estructura interna dramática. Todas las partes de cada obra son miniaturas corales con la base dramática de la composición que contienen de dos a tres líneas intercomunicadas. Este tipo de creación es similar en todos los conciertos del compositor y apareció por primera vez en sus primeras obras, entre 1982 y 1984. En sus obras, Smirnov musicaliza la poesía rusa de varios periodos y autores, desde el poeta Nekrasov (mediados del siglo XIX) hasta *canciones de Nabokov*, los poemas del conocido escritor ruso Vladimir Nabokov, que surgen a partir de mediados del siglo XX. Sin embargo, las obras más importantes muestran la poesía de principios del siglo XX, la “Edad de Plata” de la poesía rusa. El compositor musicaliza las letras de Alexander Blok, Marina Tsvetaeva, Innokenty Annensky, Osip Mandelstam y Anna Akhmatova, y trata, además, de recrear el estilo de cada poeta. En consecuencia, en las obras de Smirnov, el concierto de coro a capela es una especie de espejo en el que se reflejan las características únicas de su lenguaje musical y su desarrollo.

Una de las características distintivas del compositor es hacer de lo multidimensional el principal atributo de la música coral. El autor rechaza la organización tradicional del espacio musical en las composiciones corales que consta de dos dimensiones (horizontal y vertical) y pretende formar un nuevo sistema coordinado con tres dimensiones (la horizontal, la vertical y la profunda).

Al añadir la profundidad a la textura musical, el compositor busca provocar la exploración simultánea de áreas remotas. Trata de rodear a la audiencia con sonidos procedentes de distintos puntos en el espacio y ampliar la influencia que estos tienen. Con el fin de desarrollar este objetivo, Smirnov creó una especie de “herramientas espaciales” que consistían en tres tipos de técnica: técnica de reverberación, técnica aleatoria y técnica estereofónica.

1. Técnica de reverberación

Esta técnica tiene la base en el efecto de la *persistencia del sonido que reverbera*, que se parece a la resonancia natural en la acústica de una gran catedral o sala de conciertos. Este efecto es uno de los atributos más claros y reconocibles del estilo del compositor. Puede incluso encontrarse en sus primeras obras y podríamos seguirle la pista en todas sus etapas musicales.

La persistencia del sonido que reverbera puede representarse en la *estratificación de los acordes que reverberan* o en la *permanencia del sonido*.

La *estratificación de los acordes que reverberan* es una imposición momentánea de los sonidos melódicos o distintas series armónicas que forman una nueva sonoridad politonal. La imposición sucesiva de sonidos melódicos crea en ocasiones agrupamientos en racimo.

La *permanencia del sonido* es el rápido reflejo de sonidos melódicos aislados con tonos agudos en las voces agudas que es similar al eco natural de alta frecuencia.

2. Técnica aleatoria

El uso de determinadas técnicas aleatorias en música coral ofrece la posibilidad de crear en una textura de orden estricto un área de variación natural. Las técnicas aleatorias en las obras de Smirnov se representan en etapas de ritmo y melodía unidas a series, que con frecuencia se utilizan en la parte final de las obras corales y sucesiones aleatorias. Las series se encuentran por primera vez en sus primeras obras (1981-83). Se presentan como series de estructuras melódicas con intervalos de tiempo de entrada ordenados. El compositor utiliza habitualmente estas estructuras al final de una obra como una especie de *morendo*.

Las sucesiones aleatorias en las piezas corales de Smirnov son un ejemplo clásico del uso de una técnica aleatoria determinada, en la que la forma musical es determinada pero la textura es indeterminada.

Las sucesiones forman, normalmente, estructuras interválicas o motivos breves (4-5 notas). El ritmo, la dinámica, la articulación y la velocidad son indeterminados, pero la textura, el tono y el timbre son determinados.

Una sucesión de textura flexible o espacio de “respiración” crea la base de toda la composición. En este prototipo aparecen elementos de la pieza futura.

3. Técnica estereofónica

Smirnov utiliza con frecuencia una técnica estereofónica en las sonoridades del coro doble o en los cantos antifonales de dos partes distintas de un coro. Es posible que el efecto estereofónico implique utilizar un solo tipo de material musical que suena desde dos fuentes de sonido situadas a cierta distancia.

El desarrollo continuo de una sola frase musical con diferentes grupos de cantantes que entran de forma alternativa crea la sensación de que la fuente de uno de los sonidos se ha movido en el espacio.

La profundidad como característica de la textura coral no es solo un rasgo distintivo del estilo de Smirnov, sino que presagia una nueva dirección en el desarrollo de la música coral.

El término ‘profundidad’ para describir una composición coral también tiene otro significado, distinto del tradicional, que se creó en el contexto de las composiciones minimalistas de principios del siglo XX. La principal diferencia reside en la relación entre profundidad y melodía.

La melodía es el aspecto más importante en la música coral de Smirnov. Las líneas, esbozos y sucesiones pueden reproducir una polifonía fascinante de la vida que cambia, fluye y no tiene fin. De esta forma, mantener la linealidad se vuelve condición

indispensable al trabajar con el aspecto de la profundidad. La síntesis entre profundidad y melodía posibilita que ambas se enriquezcan. La melodía toma una forma especial y la profundidad adquiere dinámica. La adhesión de la dimensión profunda sin que se pierda la conexión con los sonidos en la melodía es el rasgo principal del método de Smirnov.

Hay tres niveles de interconexión entre melodía y profundidad:

1. Melodía de acordes
2. Melodía espacial
3. Melodía espacial con intercambio interno de voces

1. Melodía de acordes

En las primeras obras del compositor, la melodía tiene una estructura monofónica tradicional. Sin embargo, en los primeros conciertos de mediados de los años ochenta aparece un nuevo tipo de melodía, la *melodía monorrítmica de acordes*.

La *melodía monorrítmica de acordes* es una melodía que crece hasta llegar a ser una sucesión de texturas, un movimiento de acordes que repite una línea melódica y ofrece una forma espacial.

2. Melodía espacial

La *melodía espacial* es una polifonía, principal sucesión de la textura, que se organiza de forma lineal y que consta de material temático estrictamente ordenado y de estructuras musicales derivadas que comparten una identidad entonativa con el material temático.

Este tipo de melodía apareció por primera vez en sus obras de finales de los ochenta.

3. Melodía espacial con intercambio interno de voces

La *melodía espacial con intercambio interno de voces* es el tipo de textura coral más *complicado*.

En esta sucesión de texturas las melodías subsidiarias están muy bien desarrolladas, rítmica y melódicamente. Como resultado, las melodías comienzan a competir con el material temático y parece que intenten destruir el todo.

Smirnov es único entre los compositores corales rusos modernos. La investigación sobre sus obras corales da la oportunidad de comprender la profundidad y la belleza de su lenguaje musical y de observar el desarrollo del arte coral moderno de Rusia.

Biografía del compositor

Dmitry Smirnov nació en Leningrado en 1952. En 1975 se graduó en Dirección Coral en el Conservatorio de Leningrado, donde fue discípulo de A. V. Mikhailov. En 1978 se graduó en Dirección de Ópera y Sinfonía, donde tuvo como profesor a Edouard Grikurov. Smirnov completó sus estudios de posgrado en 1980. Ese mismo año comenzó a trabajar en la facultad de dirección coral de la Escuela de Música Rimsky-Korsakov en San Petersburgo y más tarde en el Conservatorio. Durante más de 15 años fue el director titular del Coro Femenino de la Escuela de Música de San Petersburgo que lleva el nombre de Nikolai Rimsky-Korsakov. En 1987 comenzó a formar parte de la Unión de Compositores de San Petersburgo. Los reconocidos compositores Valery Gavrilin, Sergei Banevich y Alexander Knajfel fueron los que recomendaron a Smirnov para que se sumara a la Unión. Desde 1980 las composiciones corales de este autor han formado parte del repertorio de conciertos de muchos coros de Rusia y de otros países como, por ejemplo, el Coro de Cámara de LegeArtis (dirigido por Boris Abalyan), el Coro de Cámara de San Petersburgo (dirigido por Nikolai Kornev), el Coro del Conservatorio Estatal de San Petersburgo (dirigido por Valery Uspensky), el Coro a Capela Estatal de San Petersburgo (dirigido

por Vladislav Chernushenko), el Coro del Conservatorio Estatal de Moscú, el Coro Femenino de la Escuela de Música Rimsky-Korsakov de San Petersburgo (dirigido por Sergei Ekimov), y el Coro de Niños de la Radio de San Petersburgo (dirigido por Stanislav Gribkov). Algunos coros procedentes de España, Inglaterra, Suecia, Hungría, Alemania y República Checa también representan su música.

Smirnov no es solo un compositor coral, también ha compuesto música instrumental y vocal para representaciones teatrales. Entre 1985 y 1987 compuso una ópera basada en *Yerma*, la obra teatral de Federico García Lorca. En 1990, compuso la ópera de cámara "La pequeña vendedora de fósforos" junto con el compositor Sergei Banevich. Los autores ganaron el Primer Premio en el Concurso Internacional de Ópera Infantil y la ópera se representó en la ciudad polaca de Lodz en 1993. Ese mismo año, Smirnov ganó un concurso de composición en Tolosa, España, con dos obras corales: *Avaiur* y *Lo Harcainguria*.

En los años noventa el compositor se acercó a la música sacra de distintos tiempos y religiones. En 1993 escribió *Plegarias*, texto basado en vísperas y liturgia ortodoxa rusa, y en 1998 compuso un concierto para coro femenino, *Tebe poem* (Laudamus Te). Durante los primeros años de la siguiente década, compuso dos grandes obras *Litaniae Lauretanae* y *Doleful Blisses of the Virgin* (dichas dolientes de la Virgen), ambas inspiradas en la imagen de la Virgen María. *Litaniae Lauretanae* se escribió en 2000 basada en una plegaria católica a la Virgen que se grabó por primera vez en el monasterio de Loreto, en Italia. La obra es para coros mixtos a capela y contraltos. El fresco coral *Doleful Blisses of the Virgin* se creó en 2001. Esta monumental composición está basada en el texto de poemas apócrifos ruso-cristianos, que son parte del folclore espiritual ruso. *Frescos* se compuso para un solo en voz femenina, saxofón soprano y coro mixto. Durante su actuación la voz y el saxofón mantienen un diálogo y el coro canta en un estilo similar al del canto Strochnoi, cántico folclórico en la Iglesia Ortodoxa Rusa Medieval.

Alexandra Makarova es una joven directora coral procedente de San Petersburgo, Rusia. Durante los últimos cinco años ha trabajado con varios coros en Rusia y en otros países y ha participado en diversas competiciones. Desde 2007 es la directora titular del Coro de Cámara Festino y en 2013 fundó el Coro de Cámara de la Universidad Politécnica de San Petersburgo. En la actualidad, Alexandra está preparando su diploma de posgrado en el Conservatorio Estatal de San Petersburgo. La línea principal de su investigación es el arte coral moderno del compositor Dmitry Smirnov, con referencia a las características principales de sus obras y a la evolución de su estilo. Correo electrónico: makarena@mail.ru



Traducido del inglés al español por Tania Filgueira, España.
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Łukaszewski es un compositor que emplea creativas aproximaciones a textos litúrgicos. Transforma técnicas del pasado en nuevas herramientas para la actualidad. Su enfoque es profundo y su producción prolífica; su música está mejor descrita en publicaciones que en las limitadas palabras que se le puedan dedicar en este espacio. Otras obras conocidas son *Two Lenten Motets* (1995), *Antiphonae* (1995-1999), y *Terra Nova et Caelum Novum* (2006).

Las creaciones musicales de Twardowski, Bembinow y Łukaszewski, capturan algo del “aura” espiritual de Tavener, Pärt y Górecki. Si bien mantienen su estilo individual, muchas de sus obras muestran una inclinación hacia la espiritualidad a través de sus elecciones de textos litúrgicos, el uso o influencia del canto llano, y el empleo del zumbido y el ostinato. Estos tres compositores han captado perfectamente el misterio y las técnicas del pasado y las han fusionado con las armonías y recursos de hoy.

Philip Copeland es Director de Actividades corales y Profesor Asociado de Música en la Samford University -Birmingham, Alabama. Sus coros frecuentemente obtienen premios en concursos internacionales y se presentan en congresos de la *American Choral Directors Association* así como de la *National Collegiate Choral Organization*. En Samford, imparte clases de Dirección, Dicción, y Educación musical. El Dr. Copeland está graduado en Educación musical y Dirección Coral en la Universidad de Mississippi, en Mississippi College y en el Southern Seminary -Louisville, KY. En Birmingham, dirige la música en la South Highland Presbyterian Church y prepara el Alabama Symphony Chorus cuando actúa con la Alabama Symphony Orchestra. Es padre de trillizas de nueve años: Catherine, Caroline, y Claire. Correo electrónico: **philip.copeland@gmail.com**



Traducido del inglés por Oscar Llobet, Argentina
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Book Reviews

Reseña de *A Dictionary for the Modern Singer*¹ de Matthew Hoch (p 59)

Por el periodista y cantante Venanzio Valdinoci

Sabemos que las voces son únicas y personales. Existen voces bajas profundas, voces agudas cortantes y voces suaves melodiosas. Cada uno de nosotros cambia el volumen, la intensidad y el ritmo de su voz de acuerdo con el contexto o las personas con quienes estamos hablando. En resumen, nuestras voces expresan quiénes somos, cuáles son nuestros pensamientos e intenciones y cómo nos sentimos. Entonces, ¿cómo logramos una voz hermosa? ¿Cómo registramos todos los conceptos que surgen durante nuestra primera lección de canto: voz de cabeza o falsete, voz de pecho, *portamento*, voz redondeada, entre otros?

Adquirir una técnica vocal correcta, tanto para cantar como para hablar, requiere tiempo y compromiso, pero un conocimiento teórico apropiado facilita mucho el proceso de aprendizaje. ¿Cómo dominamos el arte de respirar? ¿Qué es el “apoyo respiratorio”?

Muchas de las respuestas a estas preguntas se pueden encontrar en el libro de Matthew Hoch, *A Dictionary for the Modern Singer*. Es un texto variado y de gran alcance que enseña a utilizar la voz correctamente, ya que incluye ilustraciones y cuadros explicativos de la anatomía específica de órganos y sistemas involucrados en el proceso adecuado de fonación. El autor es profesor pasante de voz en la Universidad de Auburn, donde enseña vocalización aplicada y dicción e imparte un seminario lírico. Consiguió su licenciatura en música, *summa cum laude*, en la Universidad de Ithaca y obtuvo títulos superiores en tres especialidades: desempeño vocal, educación musical y teoría musical.

Los consejos alentadores a la par que reconfortantes de la sección “Los diez pasos del cantante hacia el bienestar”, supervisados por Karen Wicklund, nos brindan ideas e información para mantener una buena salud y no solo mejorar nuestro canto sino también alcanzar el equilibrio adecuado entre mente y cuerpo. En la actualidad, Karen imparte talleres de formación para lograr el certificado en especialistas en voz para el canto (SVS, *singing voice specialists*) en Chicago, Kalamazoo y Arizona.

¿Qué repertorio se adapta mejor a nuestra voz, edad, gustos musicales y contexto en el que preferimos cantar? John Nix es profesor asociado de voz y pedagogía vocal en la Universidad de Texas en San Antonio (UTSA), coordinador del Área Vocal durante los años académicos 2011 a 2014 y director fundador del Centro Nacional de la Voz y el Habla en Denver. Su visión nos brinda una mirada clara acerca de las distintas categorías que deberían considerarse cuando se estudia esta forma de arte. Sus comentarios pueden encontrarse en el capítulo “Criterio para la selección del repertorio”.

En “Diez consejos para aprovechar al máximo el tiempo entre lecciones”, Dean Southern menciona los pasos a seguir de manera sistemática para lograr resultados concretos. Como barítono, Southern ha cantado ópera, oratorio y recitales a lo largo de los Estados Unidos y Europa, inclusive en el Salón de Recitales Joan y Sanford L. Weill del Carnegie Hall de Nueva York, en el Centro John F. Kennedy para las Artes Escénicas de Washington D. C. y en el Festival de los Dos Mundos en Spoleto, Italia. El éxito en el canto, como casi todo esfuerzo que vale la pena, depende de la disciplina individual, el sacrificio personal y el trabajo duro. En el libro *Vocal Wisdom*, se cita al legendario pedagogo Giovanni Battista Lamperti:

La frase “Conócete a ti mismo” se aplica al cantante más que a cualquier otra profesión, porque para cantar bien, cuerpo, alma y mente tienen que estar sintonizados. Lo único que uno puede aprender de los otros es a respirar lenta y profundamente, a pronunciar correcta y distintivamente, y a escuchar intensa y cuidadosamente. La coordinación de estos tres factores debe venir de ti mismo. Conócete.

*A Dictionary for the Modern Singer*¹
ISBN: 9780810886551, \$44.95 – hardback
Rowman & Littlefield
<https://rowman.com/ISBN/9780810886551>

Traducido del inglés por Maria Emilia Porfiri, Argentina
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

1 Diccionario para el cantante moderno, aún sin traducción al español.

Reseña de Fundamentos de un canto bello: Un enfoque cenestésico en tres fases¹ (p 60) Karen Tillotson Bauer

Escrita por Tobin Sparfeld, director coral y profesor

La autora, Karen Tillotson Bauer, ha impartido clases de canto y educación vocal durante más de treinta años y actualmente ejerce como profesora en la Universidad de North Park en Chicago, Illinois. Es también la expresidenta de la división de la Asociación Nacional de Profesores de Canto en Chicago. En su libro, Bauer se inspira en su amplia experiencia y describe sus esfuerzos en el desarrollo de una técnica vocal práctica para el canto clásico.

Tal y como indica el título, el libro de Bauer se centra en los aspectos cenestésicos del canto, exponiendo en detalle las sensaciones y pasos físicos para lograr una técnica vocal de *bel canto* apropiada. Este libro no contiene ilustraciones anatómicas ni diagramas de la laringe, y sus lectores tampoco van a encontrar ningún enlace a archivos de sonido que sirvan de ejemplo. En lugar de eso, hay descripciones textuales de los pasos necesarios para cantar de forma saludable y eficiente. Sin llegar a constituirse como un manual independiente que trace las líneas de la educación vocal/coral, puede ser un recurso muy valioso.

El libro se estructura en tres partes. La primera ofrece un panorama general del proceso que Bauer propone para cantar de manera saludable (que también consta de tres fases) además del tema de la postura correcta a la hora de cantar. Más que centrarse meramente en la posición de la cabeza y los hombros, Bauer define como buena postura el ejercicio de alineamiento total del cuerpo. En este breve apartado se aconseja al cantante que experimente la sensación de ese alineamiento colocándose de pie contra la pared, que sea consciente de la curvatura natural de la espalda contra dicha pared y se aleje después de ella mientras permanece en la misma posición.

En la segunda parte Bauer describe su proceso de tres fases al cantar, referido en el libro como “triple A”, esto es, “apertura corporal”, “apertura gutural y resonancia” y “articulación frontal”. La apertura corporal hace referencia a la sensación de respirar adecuadamente. Más que “apoyo” respiratorio, Bauer prefiere términos menos ambiguos como “control” o “gestión” de la respiración. A lo largo de su carrera como docente ha podido comprobar que la mayoría de los cantantes —incluso los de nivel más avanzado— no tienen claros los conceptos del proceso respiratorio. Durante la inhalación deberían sentir que los músculos estiran el torso hacia fuera en lugar de empujarlo. Se describen varios conceptos de utilidad, tales como la idea de que los músculos que intervienen en la exhalación son los mismos que en la inhalación. Otro truco sugiere hacer una breve respiración extra al final de cada inhalación para evitar el “hooking” o cierre inmediato de la laringe inmediatamente después de inspirar.

La apertura gutural hace referencia a la preparación del cuerpo para producir un sonido resonante. El proceso de Bauer propone imaginar un bostezo durante la inhalación para bajar la laringe, y relajar la lengua y la mandíbula a fin de usar solamente los músculos imprescindibles en la producción del sonido. Bauer describe brevemente el papel de la faringe y la boca en la consecución de un sonido resonante. Después de cada capítulo los estudiantes encontrarán ejercicios que les ayudarán a familiarizarse con las sensaciones de cada fase.

La tercera fase del proceso, la articulación frontal, está relacionada con la resonancia y la dicción. Bauer evita el término “impostación frontal”, el cual, aunque prestigioso en el mundo

de la educación vocal durante muchos años, puede inducir al error y resultar contraproducente en algunas ocasiones. Siempre y cuando el cantante muestre una buena apertura vocal y gutural, podrá utilizar la parte frontal de la boca para articular claramente las vocales y consonantes. Es durante esta fase cuando el cantante debería empezar a centrarse en el tono que está produciendo. Bauer incluye una descripción de la forma de la boca, los labios y la lengua para las cinco vocales puras. También hay una interesante sugerencia para pasar inmediatamente de una consonante que interrumpe el flujo del aire (p, t, k, etc.) a una vocal. A menudo, la entonación coral se resiente durante estos momentos tan cruciales en los que el cantante no logra efectuar la transición de las consonantes a las vocales abiertas y resonantes.

Los capítulos restantes tratan sobre las bases del registro, la extensión de la tesitura, el canto *legato* y la musicalidad. Bauer describe una técnica enfocada a cantar en doble registro (“pesado” y “liviano”), señalando que en las mujeres las transiciones ocurren en la parte más baja de sus registros vocales y en la más alta en los hombres. Las técnicas para perfeccionar y armonizar ambos registros se abordan por separado para hombres y mujeres. Curiosamente, Bauer presenta el canto *staccato* como una de las últimas técnicas de la lista (bastante más tarde que el *legato*), adoptando un enfoque distinto a otros métodos educativos.

Aunque no trata un tema fácil de expresar en palabras, *Fundamentos de un canto bello* está escrito de manera directa y clara. El nivel de lectura es adecuado tanto para universitarios como para adolescentes más jóvenes. El libro hace uso de una terminología acorde al discurso moderno investigativo y ofrece una minuciosa explicación de los motivos por los que Bauer utiliza ciertos términos (“cuestiones” vocales más que “problemas”). También brinda una breve pero comprensible introducción al Alfabeto Fonético Internacional y la oportunidad de poder aplicar los ejercicios vocales tanto a la configuración vocal como a la coral.

Si bien resulta provechoso para profesores de canto y útil como lectura obligatoria para estudiantes, *Fundamentos de un canto bello* no puede considerarse un recurso completo de educación vocal, ya que no cubre temas como la anatomía de la laringe, la clasificación vocal, la terminología del AFI, la formación vocal avanzada o la literatura vocal. Sin embargo, sus efectivos y orientativos ejercicios y sus claras descripciones de cómo corregir los errores vocales más comunes hacen de este libro un valioso compañero para aquel que trabaje con cantantes de todas las edades. ●

Antiguo miembro del Coro de Niños de St. Louis, **Tobin Sparfeld** ha recorrido el mundo de oeste a este, entre Vancouver, Columbia Británica y Moscú, Rusia. También ha cantado con el Seraphic Fire y la Santa Fe Desert Chorale. Tobin ha trabajado con coros de todas las edades, como Ayudante de Dirección Musical para el Coro de Niños de Miami, y como Director Adjunto para los Coros de Niños de St. Louis. También ha enseñado en el Principia College, y ha sido Director de Actividades Corales en la Universidad de Millersville, en Pensilvania. Ha sido igualmente ayudante de dirección para la Civic Chorale de Greater Miami (área metropolitana de Miami). Tobin obtuvo su DMA (doctorado en música) en Dirección por la Universidad de Miami en la ciudad de Coral Gables, donde estudió junto a Jo-Michael Scheibe y Joshua Habermann. También ha obtenido el Artist Teacher Diploma del Instituto CME que dirige Doreen Rao. Actualmente es jefe de la División Musical del Los Angeles Mission College, perteneciente al Los Angeles Community College District. Correo electrónico: **tobin.sparfeld@gmail.com**



1 The Essentials of Beautiful Singing: a Three-Step Kinesthetic Approach, aún sin traducción al español.

Selección del crítico (p 62)

T. J. Harper, DMA

Luz y amor: nuevas obras vocales para el Ensemble Sonux
Instrumentistas participantes: Stefan Kuchel, saxófono;
Cuarteto Sirius: Fung Chen Hwei, violín; Gregor Hübner,
violín; Ron Lawrence, viola; Jeremy Harman, cello
Hans-Joachim Lustig, director
Rondeau Production GmbH – Petersstraße 39-41 – 04109
Leipzig
(2013; 62' 08")

28

El nombre del Ensemble Sonux es un híbrido entre los vocablos *sonus* (sonido) y *lux* (luz). Este coro masculino, proveniente del norte de Alemania, está compuesto de tenores y bajos del Chorknaben Uetersen dirigido por Hans-Joachim Lustig. Aunque el repertorio interpretativo de este grupo abarca todos los períodos y géneros, este CD está dedicado a composiciones modernas específicamente escritas y arregladas para el Ensemble Sonux. *Luz y amor: nuevas obras vocales para el Ensemble Sonux* es una colección de composiciones y arreglos de estreno mundial. Casi todas las obras de esta grabación fueron escritas específicamente para la agrupación. La característica distintiva de este CD es que cada selección, incluyendo una nueva interpretación de *Cinco canciones de amor hebreas* de Eric Whitacre, constituye una primicia. En la lucha constante por programar nueva música para coros masculinos, esta grabación es imprescindible. Cada selección alude a la sutil relación entre la luz y el amor como concepto.

La dominante característica vocal de este CD es definida por su vitalidad juvenil, que se logra en gran medida bajo la dirección de Lustig. El tono coral es cálido, lleno y a la vez sensual y maduro. Se puede corroborar la profundidad del sonido en cada selección a través del alto nivel de manejo vocal demostrado en cada cantor. Lustig establece un claro concepto del entendimiento textual y de la fortaleza interpretativa a lo largo del CD sin degenerarse en falsos sentimentalismos y seriedad.

A primera vista, *Luz y amor* es un recorrido ecléctico a través de remembranzas de paisajes sónicos familiares. En una investigación más profunda, el oyente es obligado a comprender orgánicamente cómo estos dos elementos definen la experiencia humana. Existe una hermosa simetría en las selecciones de apertura y clausura de *Luz y amor* y todas las obras le hablan directamente al poder ilimitado e incorruptible del amor visto a través de los ojos de los jóvenes. De esta manera, no es sorpresa que el Ensemble Sonux esté capacitado para proporcionar una representación auténtica capaz de comunicar las delicadas dimensiones de la luz y el amor.

La canción de comienzo, *Luz, mi luz* de Vytautas Miškinis (nacido en 1954) con texto de Rabindranath Tagore, es luminiscente. *Vi la eternidad* de Paul Mealor (nacido en 1975) con texto de Henry Vaughan, es celestial e introspectivo. En las anotaciones del álbum, Holger Haushahn afirma que *Hacia la luz*, del compositor letón Uģis Prauliņš (nacido en 1957), “habla sobre los diferentes niveles del despertar: de la ilusión a la verdad, de la oscuridad a la luz, de la muerte a la vida eterna.” Con texto de Brhadaranyaka Upanisad, ésta es la poderosa expresión de una travesía universal definida por la esperanza. *Luz sagrada* de Ola Gjielo (nacido en 1978) con texto de George Herbert retrata las manifestaciones de la luz percibida: poderosa, danzante, tenue,

intermitente.

Charles Anthony Silvestri escribió el poema epónimo *Luz y amor* para esta grabación de estreno, el cual fue musicalizado dos veces. El primero por Tobias Forster (nacido en 1973) y el segundo por Alwin Michael Schronen (nacido en 1965). Estas dos composiciones son visiones diametralmente similares del texto de Silvestri. Silvestri afirma que él “une la brecha entre los dos conceptos así como la luz blanca es dispersada por un prisma.” El saxofonista Stephan Kuchel se muestra extraordinario a lo largo de este CD. Existe una calidez en el arreglo para voces masculinas de *Cinco canciones de amor hebreas* de Eric Whitacre (nacido en 1970) con texto de Hila Plitmann. La musicalización por Aleksandar S. Vujić (nacido en 1945) del texto anónimo *Dù bist mîn*, está cuidadosamente compuesta con un soporte simétrico e interrumpido por disonancias en deliberado contraste con el sentimiento del texto. *Fragmente aus dem Hohelied des Salomons* (Fragmentos del Cantar de los Cantares) de Gregor Hübner (nacido en 1967) contiene múltiples estrofas de la *Canción de Salomón*. Influenciada por la naturaleza improvisadora del jazz, esta obra destaca las habilidades virtuosas del Cuarteto Sirius sin perder de vista su relación con la intimidad del texto. Esta obra puede describirse como un sueño vívido. Los cuatro movimientos o fragmentos de esta serie de canciones expresan la esencia del amor floreciente, desde el sentimiento de urgencia y esperanza del primer movimiento; la nostalgia física y anticipación del segundo movimiento; la turbulencia y pasión del tercer movimiento; y finalmente la alegría infinita y exuberancia del cuarto y quinto movimientos.

Luz y amor: nuevas obras vocales para el Ensemble Sonux es una recopilación de las grabaciones realizadas entre noviembre de 2012 y mayo de 2013 en la Katholischen Kirche Uetersen en Wedel, Alemania. Este edificio de principios del siglo XX provee una acústica sorprendentemente honesta, la cual ilumina la fortaleza del ensamble y la virtuosa colaboración con Stephan Kuchel y el Cuarteto Sirius.

Información: <http://goo.gl/dcAJMs>

T. J. Harper es Director de Actividades Corales y supervisa el currículo de la Educación Musical Secundaria en el Providence College de Providence, Rhode Island. Dirige los tres conjuntos corales de la universidad y está a cargo de los cursos de dirección, métodos corales de secundaria, dirección aplicada y voz aplicada. Harper obtuvo el Doctorado en Arte Musical en la Universidad del Sur de California en la que se graduó con mención honorífica. Sus intereses le han conducido a investigar la influencia nazi en la música coral alemana y la música de Hugo Distler. Su tesis doctoral titulada *Hugo Distler y el movimiento de renovación en la Alemania nazi* se centra en la yuxtaposición de las creencias personales de Distler y sus obligaciones políticas y profesionales con el partido nazi. Harper también ha contribuido como autor en la reciente publicación *Student Engagement in Higher Education: Theoretical Perspectives and Practical Approaches for Diverse Populations* (Routledge). Correo electrónico: harper.tj@gmail.com



Traducido del inglés por Diana Ho, Venezuela
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●