



ICB

International Choral Bulletin

Textos españoles

President's Column (s. 5)

Queridos amigos,

El Comité Ejecutivo y la Junta Directiva de la Federación Internacional para la Música Coral se reunieron en Pécs, Hungría, este pasado mes de julio. En el orden del día había temas tan importantes como el futuro de la FIMC o las posibles oportunidades para nuestros miembros, así como una restitución de la forma de operar de la Federación. ¡Ha sido MUY emocionante!

Nuevos miembros de la Junta: Primero incorporamos a un nuevo miembro a la Junta. Nombrado por las Juntas de las tres organizaciones corales en América Latina, Oscar Escalada se ha involucrado estrechamente con la música coral a nivel internacional desde que yo tengo memoria. Es un compositor, director y administrador muy conocido. Sin ir más lejos, el año pasado fue miembro del Comité Artístico del 10º Simposio Mundial de la Música Coral en Seúl (Corea del Sur). Además, desempeña funciones como Presidente de la exitosa organización America Cantat, y actualmente trabaja con la FIMC y con la ACDA, Miembro Fundador de la FIMC, para organizar y producir el próximo America Cantat, que tendrá lugar en Nassau, Bahamas, del 21 al 31 de agosto de 2016. Oscar cuenta con una extraordinaria ética del trabajo y tiene el apoyo de importantes colaboradores de su región. Nos sentimos honrados de tenerlo con nosotros.

Planificación a 10 años: La Junta ha creado un plan con vistas a 10 años que se centra en los objetivos originales que forman, en primer lugar, a la FIMC; el apoyo de nuestros Miembros Fundadores (MF) en todos los aspectos y facetas de la música coral internacional. La FIMC funciona para encontrar y desarrollar nuevas oportunidades para nuestros MF, con la intención de que las aprovechen al máximo para ampliar las posibilidades de su membresía. Por ejemplo, la nueva *IFCM World Choral Expo 2015* se celebrará en Macao, China, el próximo noviembre; la amplia labor de *IFCM Conductors Without Borders* en África, América del Norte y del Sur, así como la región asiática del Pacífico Sur, además de la segunda iteración del *IFCM World Youth Forum*, que tendrá lugar el año que viene en el festival America Cantat. Todos estos proyectos se han podido desarrollar gracias a la colaboración de nuestros miembros fundadores. Esperamos que estos proyectos actúen en calidad de "semillas", que tomarán nuestros miembros fundadores para sus propios miembros.

Nuevo modelo de operaciones: Tras la re-escritura de nuestros Estatutos y Reglamentos el año pasado en la Asamblea General, se estableció un cambio importante en nuestro modelo de operaciones. Denominado como el Nuevo Modelo de Operaciones, este permitirá la retención de un ya incorporado y robusto modelo artístico. Sin embargo, este nuevo modelo estipula lo siguiente:

- Supresión integral de la dependencia de la financiación gubernamental.
- Distribución de las responsabilidades administrativas de forma lateral, es decir, no se centrarán en un único Secretario General o Director Ejecutivo.
- Un Comité Laboral.
- Un nuevo formato de generación de fondos e ingresos, garantizando un flujo constante de fondos operativos.

Sin ánimo de lucro: Hace dos años creamos la FIMC - EE.UU como una organización sin ánimo de lucro paralela, con el sólo propósito de recaudar fondos para la FIMC. Una junta directiva americana se encarga de administrar la organización y el presidente de dicha organización es, además, el presidente de la FIMC. Esto garantiza continuidad y transparencia.

Varias oficinas: Trabajamos para instalar nuestras oficinas en cinco continentes. En la actualidad contamos con oficinas temporales en Europa y Asia, lo que permitirá crear una buena base para los futuros cambios de liderazgo, con lo que todo ello conlleva, cuando la atención está puesta en otro país.

Una dirección más pequeña; Hemos desarrollado un comité ejecutivo (ExCom) y Junta Directiva mucho más pequeños y condensados (anteriormente 7/40, ahora 5/14). Esto hace que sea posible tomar decisiones con mayor rapidez y mantener una cierta flexibilidad. Se cubren los gastos de cada miembro al que se le pidió ser una parte importante de la administración del proyecto o proyectos.

Aún hay mucho más que guardaré para el siguiente editorial.

Estoy muy emocionado por nuestro futuro. Yo lo veo como un reflejo del pasado, que construido sobre una nueva estructura sostenible nos conducirá a un futuro brillante y progresista. Hay muchas personas que ya están involucradas en la música coral mundial. Sé uno de ellos... ¡Involúcrate en la "Nueva FIMC"!

Michael J Anderson, Presidente

Traducido del inglés por Tamara Jiménez, España, Revisado por Carmen Torrijos, España ●

El equipo del BCI se complace en informar a sus lectores que el Dr. Michael J. Anderson ha obtenido el rango de Professor en el Departamento de Música y Colegio de Arquitectura, Diseño y Artes de la Universidad de Chicago. ¡Enhorabuena!

Dossier: Dirección de coros y acústica coral: fenómenos y dependencias

Dirección de coros y acústica coral: fenómenos y dependencias (p 7)

Introducción

Muchos directores de coro coinciden plenamente en que la calidad de un coro a menudo depende de la calidad de su director. Es evidente que, por este motivo, los directores tienen que mostrar diversidad y versatilidad en un gran número de áreas; además, el éxito de su trabajo aumenta cada vez que se tienen en cuenta los aspectos corales más importantes. Se podría nombrar una larga lista de habilidades necesarias. Un aspecto que no se suele tener en cuenta es la acústica. La música se basa irrefutablemente en las leyes de la física. Por lo tanto, los conocimientos sobre las leyes naturales acústicas pueden ayudar al director de coro a comprender distintos contextos y extraer de ellos valiosas consecuencias musicales. En la mayoría de los casos, si no se tienen estos conocimientos de base, la solución a los problemas se basaría en la experiencia personal o en la intuición. Este artículo intenta ejemplificar de manera clara cómo los músicos pueden aprovechar los conocimientos sobre acústica de forma sistemática.

Física objetiva y evaluación subjetiva

Los cantantes y profesores de canto dan por sobrentendidos muchos términos como "frecuencia", "armónico" y "resonancia". Proceden originariamente del repertorio de términos de la física y otorgan un carácter fundado a la práctica del canto, que de lo contrario, sería más bien intuitiva. Sin embargo, si uno se guía a modo de ejemplo por los debates sobre la valoración de la entonación del canto y su evaluación estética, se tienen a menudo distintos puntos de vista, e incluso también discusiones. Todo ello se debe frecuentemente al distinto uso de los términos acústicos, además de a la falta de criterios de valoración objetivos. En la acústica, como parte de la física, los términos están definidos claramente y, por lo tanto, pueden suponer una ayuda para los músicos. Además, los métodos de análisis acústico ofrecen la posibilidad de desarrollar criterios objetivos que constituyen un complemento óptimo y necesario para la experiencia de canto y habilidades pedagógicas. Después de varios siglos de estudio de la acústica de la voz, en los últimos años ha sido posible una investigación de la acústica coral más profunda mediante el desarrollo técnico de sistemas de medida y programas de análisis, así como de amplio conocimiento técnico necesario en canto, dirección de coro, psicoacústica, física, procesamiento de señales, metrología y acústica arquitectónica.

Consideración acústica del canto

Se puede ilustrar la acústica de producción del canto muy simplemente de la siguiente manera: los pulmones facilitan la energía para que en la laringe se produzca la fuente de sonido elemental. El tracto vocal, situado justo encima, actúa como filtro y forma, según la posición del mismo, los sonidos naturales con distintos volúmenes. En los labios existe todavía otro filtro en lo que se refiere a la emisión de resonancia, que de nuevo modifica el sonido. Mediante las cualidades acústicas de la expansión de la resonancia, así como de la acústica arquitectónica, en cada lugar el sonido llegará más o menos modificado. La última variación tiene lugar en el oído y la transmisión neuronal al cerebro como sonido percibido por el oyente. Los distintos aspectos de esta larga cadena de sucesos y cambios del sonido se deberían poner a contraluz en este artículo y sobreponerse en la relación práctica coral.

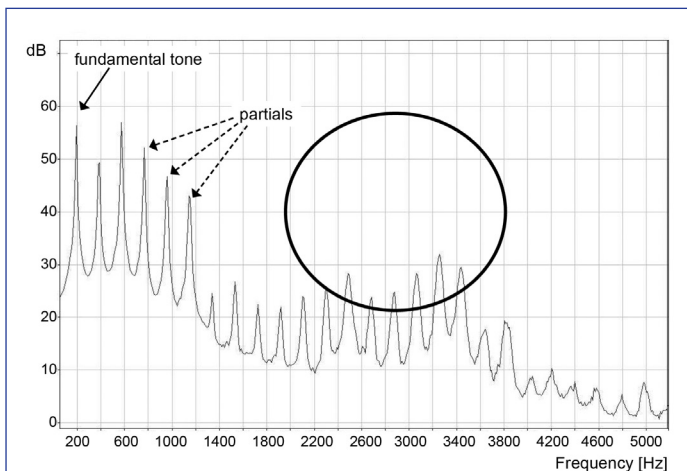
Producción del sonido

Desde el punto de vista acústico, el tono generado por un instrumento o por la voz se compone de un gran número de parciales armónicos, o simplemente armónicos, con distintos volúmenes. La frecuencia del tono fundamental, que es idéntica a la de los intervalos del armónico, determina la altura del tono percibido. La proporción de los volúmenes de los armónicos por separado, también llamada espectro, repercute en la percepción de los distintos timbres. Por ello, cuando escuchamos los mismos tonos fundamentales podemos diferenciar que los emiten distintos instrumentos, es decir, que son distintos timbres.

2
Profesor Harald Jers

Sonido vocal

La voz hablada y cantada se compone, tanto fonética como acústicamente, de vocales y consonantes principalmente. En la gráfica adjunta se presenta un análisis espectral de una vocal que aclara cómo se presenta la distribución de las frecuencias en este sonido.

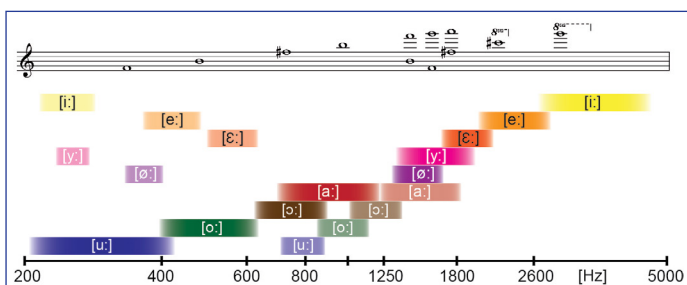


Vocal "a" en un tono: tono fundamental con armónicos en el que se aprecia mucha energía en el rango de frecuencias graves

Las vocales son las principales portadoras del sonido y son responsables de un sonido vocal bonito y de la intensidad. El análisis espectral muestra el tono fundamental con numerosos armónicos. La potencia del sonido vocal, y por tanto de la voz, se encuentran en el rango de frecuencias más grave.

Formantes vocales

Aquellos rangos de frecuencias en los que los sonidos naturales muestran volúmenes especialmente fuertes se denominan formantes. Para cada vocal existe una serie de formantes característicos que son necesarios para la percepción de ese timbre y se llaman formantes vocales. Existen distintos formantes numerados de la frecuencia más grave a la más aguda. Los primeros dos formantes son decisivos y suficientes para la percepción acústica de una vocal y su comprensibilidad. El resto de formantes más agudos caracterizan más bien el timbre y la forma particular de articular del hablante o cantante. Los formantes vocales varían incluso de una persona a otra, y también entre mujeres, hombres y niños, mejor dicho, entre distintos timbres. Para algunas vocales, las combinaciones de ambos formantes vocales son específicas y se representan en el siguiente diagrama a partir de los formantes proporcionados:



Formantes vocales (1 y 2) en el canto (los más importantes están representados con colores más opacos)

Cuando se canta, se amplifican aquellos armónicos que se encuentran en el ámbito de los correspondientes formantes vocales. Por lo tanto, en el coro la educación vocal determina de forma decisiva la entonación dentro de la voz grupal, es decir, lograr que los formantes vocales sean tan similares como sea posible. Cuando se cantan intervalos o acordes en coro, los armónicos y formantes vocales idénticos son decisivos para una buena entonación.

Aspectos de la fonación

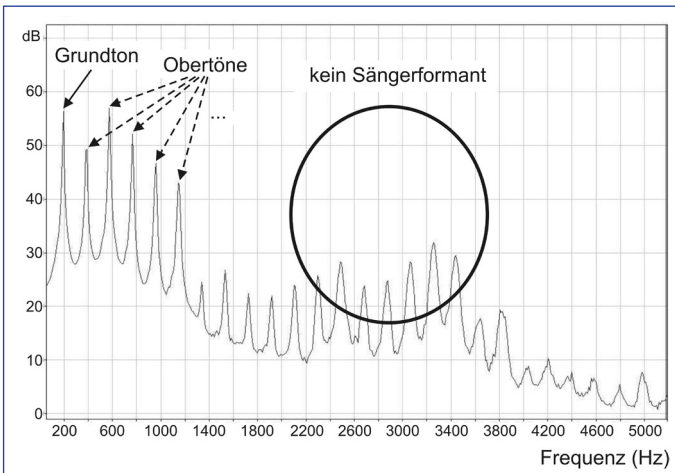
Cada cambio anatómico de la posición de la lengua, el velo del paladar, la laringe, la apertura de la boca y la mandíbula inferior conlleva variaciones del tracto vocal. Dichas variaciones se producen ante incidentes fonéticos y, a la hora de hablar, suceden muy rápidamente. Algunos de los aspectos relevantes en la fonación, como la posición de la voz, la resistencia, el volumen, el ajuste vocal, el refuerzo del sonido y los armónicos de la voz pueden manifestarse mediante estos enfoques acústicos y utilizarse detalladamente.

Ajuste vocal

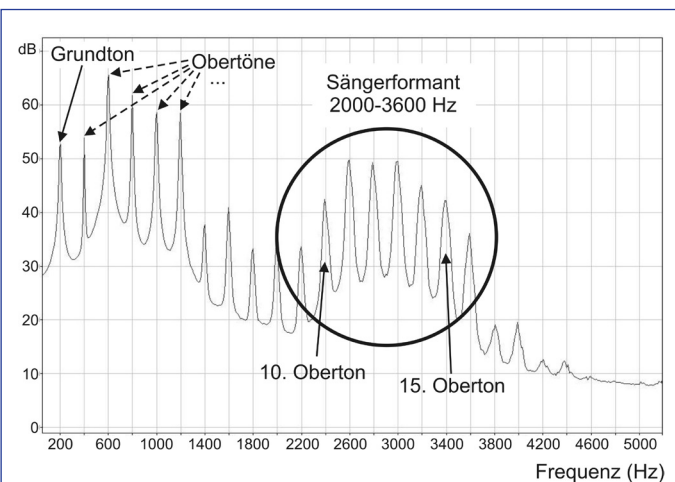
A modo de ejemplo, en la fonación se aspira mediante los denominados ajustes vocales a fusionar las vocales más fuertes y aportar a la voz un color básico uniforme, independientemente del timbre vocal. Desde el punto de vista acústico, el primer formante vocal depende mucho de la posición de la mandíbula y el segundo de la posición de la lengua principalmente. El ajuste vocal se realiza por medio de variaciones de la posición de la mandíbula y la lengua, ya sea al mismo tiempo o independientemente una de otra. Por lo tanto, se presentan también distintos enfoques de la fonación que se basan en cambios en la posición de la mandíbula y/o la lengua y tienen como objetivo un balance de inteligibilidad vocal y uniformidad de la voz. Ya que este control separado requiere mucha práctica, es un largo proceso de aprendizaje del que se habla a menudo en clases de canto o en fonación vocal.

Formante del canto

La fuerza de la voz del cantante no solo es interesante desde el punto de vista del solista sino también cuando se canta en coro. En este contexto, el rango de frecuencias entre 2 000 y 4 000 Hz adquiere especial importancia. Este rango, también llamado "formante del canto", designa el claro aumento del volumen de los armónicos en esta frecuencia. En relación directa con el formante del canto se encuentra el término de "posición vocal", que se trata de un importante objetivo en el ámbito de la fonación, puesto que mediante una mejora de la posición vocal se logra un refuerzo de los armónicos similar al aumento del formante del canto.



Espectro de un tono cantado (la bemol, frecuencia del tono fundamental de 200 Hz) sobre la vocal "a"
Sin haber recibido clases de fonación/canto

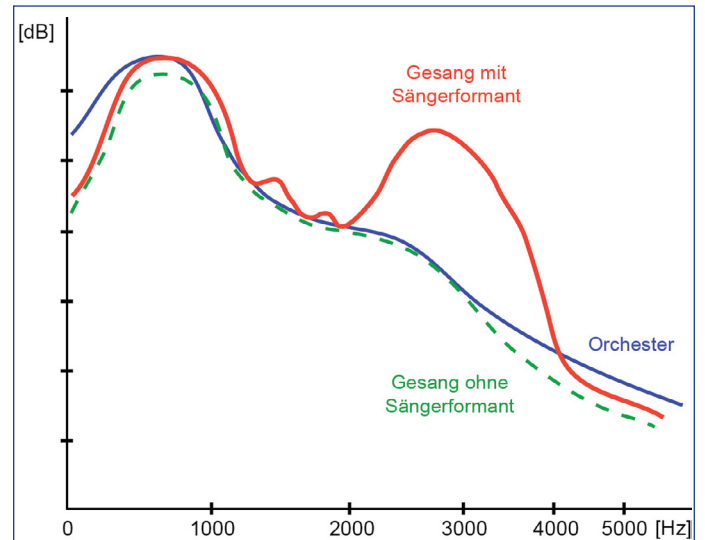


Espectro de un tono cantado (la bemol, frecuencia del tono fundamental de 200 Hz) sobre la vocal "a"
Habiendo recibido clases de fonación/canto

En las gráficas adjuntas se puede ver claramente el aumento de los armónicos 10-15 en un tono cantado con formante del canto en comparación a sin formante del canto. El aprendizaje del formante del canto y la posición vocal asociada también pueden tener importancia si se aplican a la música coral. La posición de la voz puede aportar gran brillantez, comprensibilidad del texto y audibilidad. Por otra parte, permite un rango dinámico más alto en comparación con el esfuerzo relativamente bajo del cantante, lo que hace que el canto sea sonoro y natural.

En el siguiente gráfico se presentan los espectros promedio de una orquesta y de un cantante. Se puede ver sobre un gran rango de frecuencias que la voz es menos fuerte que la orquesta. Solo en el rango de frecuencias desde aproximadamente los 2 000 hasta cerca de los 3 200 Hz los armónicos son más fuertes que la orquesta. Por ello, un cantante es difícil de escuchar entre tantos instrumentos por lo general, especialmente en este rango de frecuencias en el que el oído limita los armónicos para percibir la altura del tono fundamental. Como los intervalos entre los armónicos son equidistantes y equivalen a la frecuencia del tono fundamental, el oído puede clasificar la altura del tono inequívocamente. En el canto coral a menudo se da la situación en la que el cantante que ha recibido clases de canto ya es capaz de cantar con formante del canto. De este modo, se le podrá escuchar por encima de la media del coro. Junto al objetivo generalizado de los directores de coro de "limitar" a los cantantes con mejor formación para así obligarles a cantar con menos formantes del

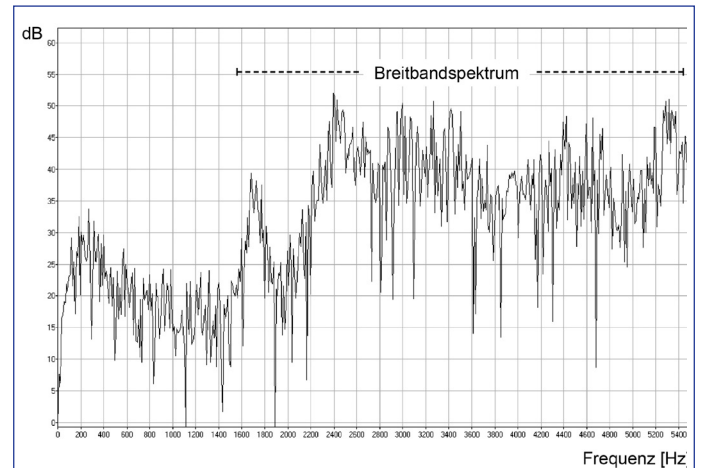
canto, existe además otra estrategia más eficaz pero algo más costosa, que consiste en que el resto de cantantes se inicien en el canto con formantes del canto. La ventaja de este método es un rango notablemente más dinámico del coro y un sonido conjunto más claro, flexible y fresco.



Formante del canto de un cantante con orquesta
(Sacado de ncvs.org)

Consonantes: sordas y sonoras

Al contrario que con las vocales y sus sonidos de unión, las consonantes sordas se forman sin la participación de las cuerdas vocales y generadas principalmente mediante la fricción y refracción de corrientes de aire por las vías de articulación. Mediante esta producción de sonido átona, también no periódica, poseen una de todas las frecuencias del amplio espectro, que por lo general presenta una energía principal en el rango de frecuencias más alto de hasta cerca de 12 000 Hz.



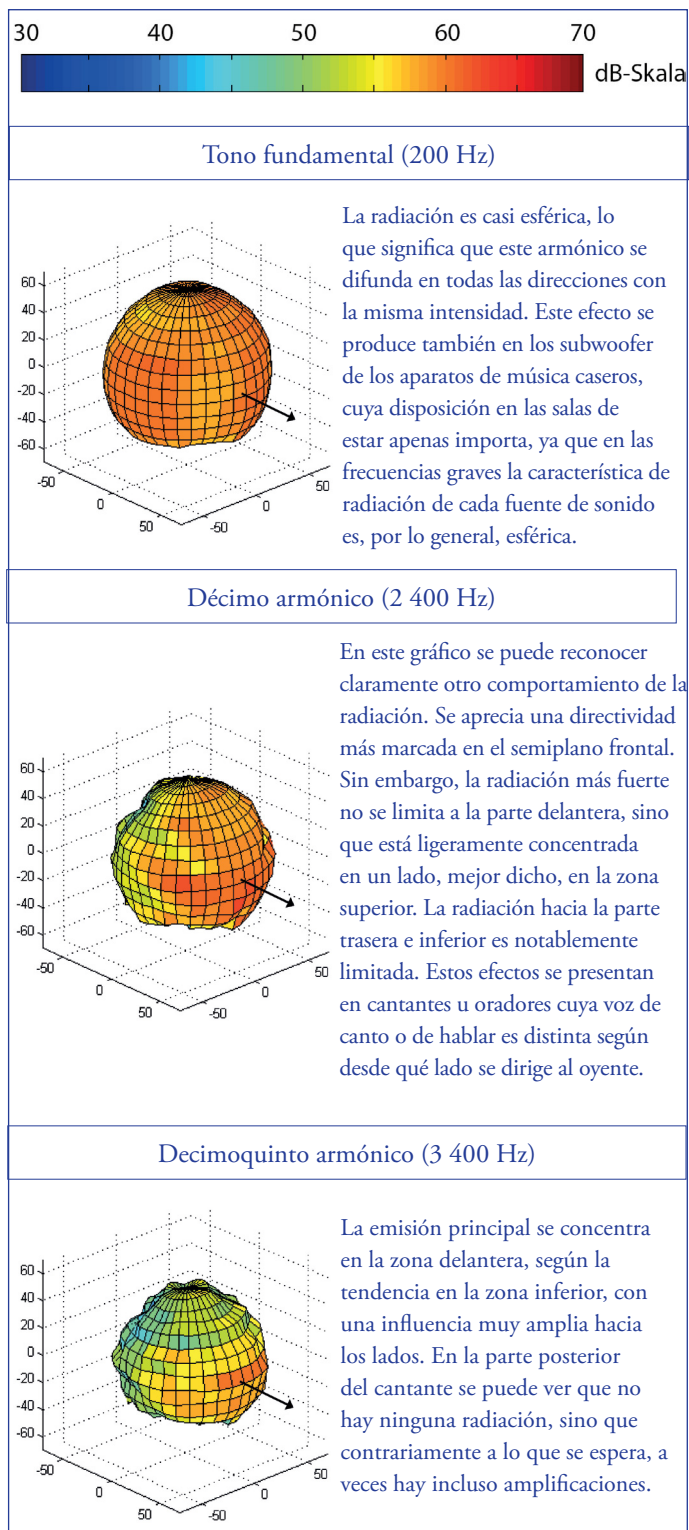
Consonante sorda "sch": la energía predomina en el rango de frecuencias más alto

En las consonantes y timbres sonoros existen formas mixtas de formas de onda periódicas y no periódicas en las que se superponen las mismas proporciones. En una melodía cantada, junto con el desarrollo del tono fundamental y los cambios armónicos correspondientes, también según el texto, aparecen muchos y variados cambios del espectro que con el tiempo reproducen el desarrollo espectral. Por lo tanto, las consonantes dividen y estructuran los tonos vocales de forma lógica.

Mediante la amplia sugerencia de frecuencia en el oído y la alta energía, las consonantes se perciben por lo general muy fuertemente. Esto explica también el fenómeno que tiene lugar en la práctica coral por el que consonantes que no suenan exactamente igual se perciben claramente y también se considera que molestan. Un refuerzo de las consonantes seguramente aclararía este problema a los coristas aficionados, pero llevaría a un desequilibrado balance de volumen con las vocales. Puesto que la energía de las consonantes ya es, de por sí, bastante alta, basta una articulación normal de las consonantes que suenan simultáneamente, lo que se puede conseguir a través de la sensibilización de los cantantes del coro, además de la respectiva precisión por parte del director.

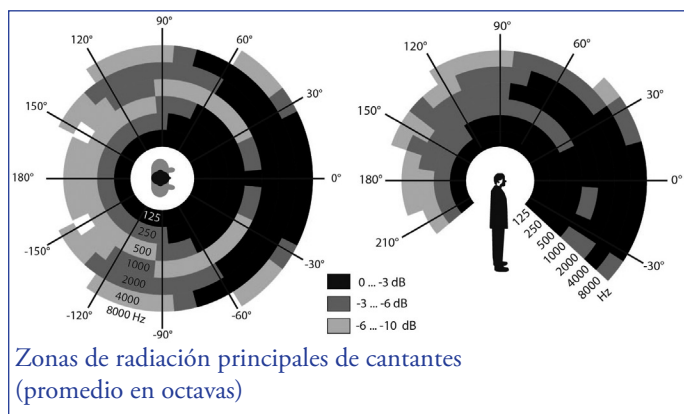
La radiación de sonido de los cantantes

Junto con la calidad y el sonido de la voz de canto, la radiación de sonido de los cantantes de coro es importante para los oyentes en la sala de ensayos o de concierto. El motivo principal es la forma en la que el cantante emite el sonido y en qué direcciones se expande la radiación y con qué intensidad. El llamado “diagrama de radiación” señala una característica del cantante que solo depende de la geometría corporal y las propiedades de absorción y reflexión acústicas del cuerpo. A través de los labios, nariz, orejas, cabeza, hombros y todo el tronco superior el sonido se flexiona, refleja o absorbe de forma distinta para cada frecuencia. Cada frecuencia de un tono cantado, es decir, cada correspondiente tono fundamental y sus sendos armónicos, tiene como resultado una radiación distinta, como se puede ver en algunos gráficos mencionados a continuación a modo de ejemplo. Los gráficos retratados muestran diagramas de esferas que describen el comportamiento del sonido alrededor del cantante. Se trata de una representación de la presión sonora en decibelios (dB), una magnitud física que corresponde a la sonoridad aproximada que percibe el oyente. La intensidad de la radiación se representa tanto por la discrepancia de las esferas como por las distintas tonalidades: el rojo significa una fuerte radiación, el azul una radiación limitada. La dirección en la que mira el cantante se indica mediante una flecha. A modo de ejemplo, aquí está representada la radiación de tres armónicos de los espectros mencionados anteriormente.



La radiación aquí representada para tres armónicos también se manifiesta en los otros armónicos del espectro de canto y repercute, según la intensidad del armónico, en todo el sonido. Especialmente en el campo de los formantes del canto reforzados entre 2 000 y 3 600 Hz se registran claras direccionalidades. Cuando más orientada hacia el frente es la direccionalidad, más sonoro y sólido percibe el oyente el tono. Esto pone de relieve, una vez más, la considerable importancia del formante del canto.

Una representación óptica de esta radiación se indica mediante las dos gráficas siguientes sobre la característica de la radiación en dos niveles, proyección horizontal y vista lateral. Los datos de frecuencias describen la frecuencia media de los respectivos valores dentro de una octava. Las áreas muestran las principales zonas de radiación de la voz de canto: las áreas en gris oscuro muestran una disminución en comparación con el nivel más alto de 0 a -3 dB, las zonas grises de -3 a -6 y las gris claro de -6 a -10 dB. Las zonas sin marcar tienen un descenso del nivel mayor de -10 dB.



Consecuencias para la práctica coral y del canto

La radiación del cantante se puede resumir como sigue: en frecuencias graves de 80-500 Hz, la radiación es casi esférica. Para estas frecuencias es también importante el control del cantante. En frecuencias medias de entre 500-2 000 Hz la emisión principal está orientada fundamentalmente hacia delante; en frecuencias algo más altas, la radiación es más fuerte hacia arriba a la derecha, y hacia la izquierda y atrás para la radiación reducida. Sin embargo, en la parte posterior del cantante existe un máximo local debido a la interferencia constructiva. En frecuencias altas de 2 000-5 000 Hz se emite, además de la fuerte radiación hacia delante, una gran parte de la energía hacia la derecha y la izquierda; la radiación disminuye en gran medida hacia atrás.

Para lograr un gran volumen de sonido para un solista o cantante de coro, la situación en la sala de conciertos y con respecto a la orquesta tiene una importancia especial. Para que la energía orientada a los lados, hacia arriba y hacia atrás no se pierda, las paredes reflectantes bien dispuestas son de vital importancia. En una situación de concierto en la práctica coral, los investigadores han descubierto también consecuencias:

- Los armónicos en vocales poseen cada uno distintas propiedades de emisión, mediante las que el sonido en distintas direcciones se percibe como distintos timbres.
- La posición del cantante puede utilizarse incluso como medio artístico para poner en práctica las ideas tonales del director del coro.

- Debe tenerse especialmente en cuenta la posición de los cantantes vecinos, que pueden modificar en gran medida el timbre sonoro.
- Las consonantes tienen, debido a su alta frecuencia, una sólida direccionalidad; sin embargo, pueden atenuarse en gran medida a través de grandes distancias u obstáculos.
- Las paredes reflectantes deben situarse a una altura suficiente detrás del coro, y además la energía relativamente alta de la radiación hacia atrás debe utilizarse y reflectarse hacia delante.
- Una distancia mayor entre los cantantes sirve para un mayor despliegue de sonido en vez de una absorción por parte de los cantantes contiguos.
- También debería haber suficiente espacio entre las filas del coro.
- El escenario también debería estar situado lo suficientemente alto para que el sonido ligeramente orientado hacia abajo no desaparezca en la ropa de las filas anteriores.

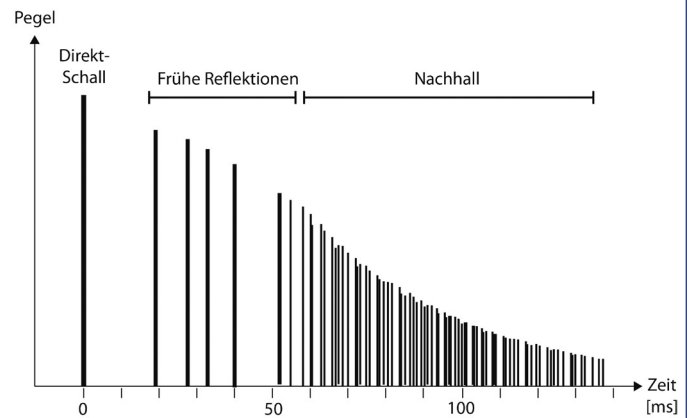
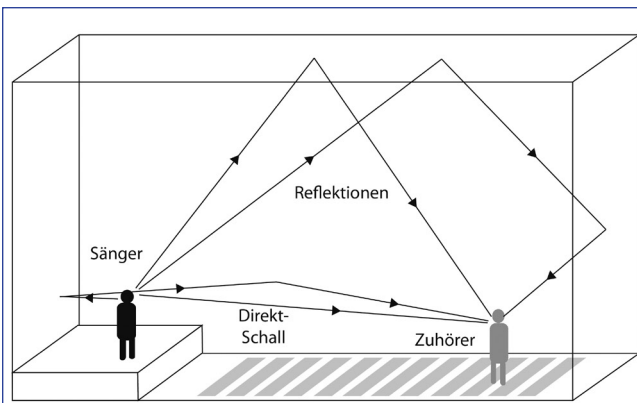
Expansión del sonido

El canto de un cantante del coro, es decir, la forma de onda descrita anteriormente, se extiende en forma de onda esférica. Por lo tanto, está sujeta a las leyes de ondas mecánicas. Cuando golpea contra un obstáculo, se pueden mencionar brevemente los tres fenómenos más importantes que tienen lugar:

- 1. Reflexión:** Las ondas sonoras se reflejan cuando chocan contra grandes obstáculos, el ángulo de reflexión corresponde al ángulo de incidencia.
- 2. Absorción:** Al encontrarse con un obstáculo, la absorción hace que la energía de la onda de sonido disminuya. Esta reducción de energía es muy diferente según las distintas frecuencias y depende de las propiedades acústicas del obstáculo.
- 3. Difracción:** Las ondas sonoras pueden experimentar también una desviación de la dirección de propagación debido al choque contra un obstáculo. Este particular fenómeno igualmente depende en gran medida de la frecuencia y repercute en distinto grado según la proporción de la longitud de onda y el tamaño del obstáculo.

Acústica arquitectónica

Basándonos en las leyes de propagación del sonido, en las salas de concierto, iglesias y otras salas de música especiales, la acústica se manifiesta de una determinada manera. Este resultado acústico depende de la situación de la fuente de sonido (por ejemplo, el coro) y el receptor del sonido (por ejemplo, el público). El esquema de esta acústica arquitectónica se explicará brevemente mediante las siguientes imágenes: el sonido de un cantante de coro se transmite en primer lugar a través del aire directamente a un oyente del público. Se producen más ondas sonoras ligeramente difuminadas por una reflexión contra el techo, la pared o el suelo. Estas son las primeras reflexiones. Dado que el sonido se puede reflejar varias veces, el sonido del cantante de coro llega al oyente también notablemente difuminado; el conjunto de estos sucesos de sonido se conoce como reverberación. Según lo rápido que se pierda la energía del sonido en la habitación, mayor es la longitud de la reverberación.



Propagación del sonido y distribución de la energía en el espacio

La acústica de una sala se rige principalmente por cuatro aspectos: el tamaño de la habitación, su forma, las propiedades acústicas de las superficies y la situación de las fuentes de sonido:

1. **Tamaño de la habitación:** Las habitaciones grandes tienen mucho tiempo de reverberación, que se minimiza mediante las superficies absorbentes. Debido a las grandes distancias, la energía del sonido y la sonoridad percibida por el oyente disminuyen significativamente. Además, debido a la relativamente lenta velocidad del sonido (el sonido viaja a aproximadamente 34 m por cada 1/10 de segundo) se pueden dar varios tiempos de escucha entre el sonido original y las distintas reflexiones. Esto conlleva distorsiones y molestas superposiciones. Incluso en los espacios más pequeños la inteligibilidad se puede ver notablemente afectada por reflexiones inoportunas.
2. **Forma:** Las formas de habitación más propicias son aquellas en las que el sonido llega al oyente directamente, sin reflexiones que lo refuercen o debiliten. Esto ayuda al oyente a asociar cuál es la fuente de sonido. En muchas iglesias a menudo hay numerosas superficies redondas en las que el sonido se refleja de todos los lados hacia el centro, por ejemplo, en el coro de la iglesia, bóvedas o una capilla. Se producen así a menudo incómodas interferencias o retrasos que molestan al oyente.
3. **Propiedades acústicas de la superficie:** Las superficies duras y lisas reflejan muy bien el sonido, por lo que la energía de una onda sonora tarda mucho en degradarse, lo que causa tiempos de reverberación largos y que las iglesias sean consideradas a menudo ruidosas. Las superficies porosas y a menudo llamadas poco reflectantes, como por ejemplo la tela, absorben el sonido. La acústica de una habitación está determinada principalmente por el tipo y distribución de estas superficies. La presencia de personas afecta a la acústica de la habitación también por absorción. Las salas pueden verse significativamente alteradas si se cambian estas superficies. Los materiales suaves y porosos, como por ejemplo bancos tapizados, hacen que una iglesia ruidosa sea tranquila.

4. **Situación de las fuentes de sonido:** Las fuentes de sonido se refuerzan cuando están situadas directamente enfrente de una superficie reflectante. Cuanto más lejos esté la fuente de sonido de la pared, más débil se volverá por la reflexión y mayor será la diferencia de reproducción de la reflexión frente al sonido directo. Por lo tanto, el volumen, la presencia y la transparencia de la música pueden variar por la posición de las fuentes de sonido y las paredes.

Coro y sala

Otro aspecto importante es la relación entre el coro y la sala. Es necesario distinguir la audibilidad de los cantantes del coro en el escenario de la percepción que tiene el oyente del sonido en el público; ambas dependen de la acústica de la sala. Vienen determinadas como sistema acústico por las propiedades geométricas y acústicas de las paredes, el techo, el suelo o los obstáculos más grandes de la sala de ensayo o concierto. El diagrama de radiación descrito anteriormente de los cantantes y las distintas posiciones del coro en el escenario tienen por lo tanto un gran impacto no solo en la audibilidad de los cantantes entre sí, sino también en cómo los oyentes perciben el sonido. Cada cantante es una fuente de sonido cuyo sonido se puede reflejar en el sistema acústico o también difractarse contra los objetos. Este comportamiento es altamente dependiente de la frecuencia y determina la distribución de energía en la habitación. En términos generales, se diferencia el área alrededor del cantante del área que está a mayor distancia según cómo de alto sea el sonido directo del cantante, es decir la fracción que se transmite directamente al público.

En una sala con mucha reverberación y muchas reflexiones en las zonas donde se juntan las paredes, el campo cercano alrededor de cada cantante es bastante pequeño, es decir, los cantantes ya están levemente distanciados de sus compañeros de canto en el campo lejano. Esto significa que el cantante, independientemente de su posición en el escenario, tendrá una sensación auditiva

similar del coro al completo y la colocación tendrá menos influencia en la audibilidad. Del mismo modo, los cambios en la formación del coro serán inapreciables para la audiencia. Seguro que cada coro ha tenido al menos una vez la sensación de que en una iglesia “desprotegida” es mucho más complicado localizar la voz de otro cantante entre las distintas voces. En una sala “seca” con menos reverberación, el campo cercano es notablemente mayor y la colocación y la formación en el coro, es decir, la distancia de los cantantes entre sí, pueden influir en la audibilidad de los cantantes. El hecho de que los cantantes se escuchen mejor entre ellos también provoca un mejor resultado final para el oyente.

Disposición del coro: Formación – Colocación – Distancia

En la colocación del coro se pueden diferenciar fundamentalmente tres aspectos distintos:

1. Con la **colocación** nos referimos normalmente a la disposición de los cantantes dentro de una misma voz. Existen distintos enfoques y filosofías. Algunos directores de coro recomiendan que los cantantes con un timbre y volumen similar estén situados, a ser posible, uno junto a otro. Otros directores tratan de evitar este posicionamiento y alternan distintos sonidos y timbres, para que se genere un efecto de ajuste y el conjunto de las voces se alinee un poco. Aquí debemos tener en cuenta que normalmente es muy difícil que las voces con el mismo timbre puedan percibir las otras voces. Si no prestamos atención, esto puede tener consecuencias poco favorables para la entonación o el balance del volumen. Los criterios sociales e interpersonales son, sin

duda, una razón importante más para la formación del coro, que ahora abordaremos con mayor detalle.

2. La **formación** se refiere a la colocación de las distintas voces. En este sentido, muchos países tienen tradiciones que sin duda han surgido, en gran parte, de la literatura sobre canto. Además, intervienen aspectos prácticos, como el tamaño de los cantantes y, en relación con esto, el poder ver bien al director. El espacio que ocupa cada voz también hace que nos decantemos por una formación u otra. La tabla que está a continuación refleja tres formaciones bastante habituales y sus ventajas y desventajas.
3. A menudo se pasa por alto la **distancia** entre los cantantes del coro. En primer lugar, la distancia repercute en el volumen de un cantante en relación con el resto del coro. Algunos balances de volumen son favorables para el coro y otros no; depende en gran medida del espacio en el que nos encontremos. Por otro lado, la distancia puede aportar un desarrollo del sonido al oyente distinto del que se quiere proyectar.

Formación	Ventajas	Desventajas	Esquema de la formación
Formación en bloque	Sonido a menudo más fuerte que en la formación en filas. De utilidad para obras polifónicas.	Los cantantes de los márgenes pueden tener problemas para escuchar a otros cantantes de su misma voz. Los cantantes situados en medio de una voz pueden tener problemas para distinguir la voz propia de cada cantante en su mismo grupo.	SSSAAATTTBBBB SSSAAATTTBBBB SSSAAATTTBBBB SSSAAATTTBBBB Director
Formación en filas	Especialmente indicada para música homofónica, para percibir adecuadamente las entradas y el balance de cada voz.	Algunas voces están muy alejadas de los propios cantantes.	TTTTTTBBBBBB TTTTTTBBBBBB SSSSSAAAAAA SSSSSAAAAAA Director
De base mixta (en cuartetos SATB)	Promueve la confianza en uno mismo. El público percibe las voces más mezcladas y a menudo más fuerte. Los cantantes pueden percibir muy fácilmente las otras voces; muchas veces mejora la afinación.	Se requiere de práctica previa. Los cantantes deben ser experimentados. Los cantantes pueden sentirse "solos" a veces. Es difícil para el director de coro dirigir a grupos individuales.	SATBSATBSATB BTASBTASBTAS SATBSATBSATB BTASBTASBTAS Director

Ventajas y desventajas de las formaciones de coro habituales

La acústica de un coro en una sala es el resultado, desde el punto de vista acústico, de la producción de sonido de cada cantante, la radiación, la acústica de la sala y la posición de los coristas en la misma. Por lo tanto, se puede afirmar que, en resumen, la formación del coro y su colocación son un medio artístico para llevar a cabo un concepto sonoro que cada director de coro puede establecer deliberadamente y para lo que debe tomar una decisión. La formación de los coros ya no es un hecho dado al que el director debe adaptarse.

Audición y percepción

La música llega al oído del oyente en el público a través de una trayectoria bastante complicada a través de la sala. Según la posición, las impresiones pueden ser bastante diferentes. El oído representa un filtro adicional que será interpretado por el cerebro y que el oyente percibirá finalmente como sonido. Por otra parte, cabe mencionar que la capacidad auditiva también tiene una influencia importante sobre la percepción del sonido del coro. Con la edad disminuye la capacidad auditiva asociada a las frecuencias agudas, lo que significa que las consonantes se escucharán más débiles y posiblemente no se comprenda bien el sentido de lo que se canta, aunque las vocales todavía se escuchan fuertes.

La grabación de coros

Las anteriormente mencionadas formaciones y colocaciones son significativas de manera decisiva para un coro que esté en una sala y el oyente del público. En el caso de la grabación tanto de una actuación en directo como en un estudio, se aplican otras reglas, ya que los oídos de los oyentes en el público están situados más lejos y los micrófonos principales y, en caso de ser necesarios, secundarios están notablemente más cerca. Así se eliminan las notables influencias de las paredes laterales y sus propiedades de reflexión y se dispone un sistema acústico diferente.

Resumen

La acústica de un coro es un complejo sistema de muchos parámetros que interactúan entre ellos. Además del sonido puro producido a través de la laringe y el filtro del tracto vocal, la voz humana continúa experimentando una radiación que varía según las distintas frecuencias a través del diagrama de radiación. Por otra parte, la posición en el escenario o la posición de los propios cantantes en el coro influye en la radiación; además, la capacidad de los coristas de escucharse unos a otros se ve afectada significativamente tanto por la posición entre ellos como por el espacio que los rodea. Para que el sonido se expanda en la habitación, los parámetros de la acústica arquitectónica y sus propiedades acústicas son decisivos. La percepción del sonido por parte del oyente actúa como un filtro adicional para las leyes acústicas, además de atribuírsele un juicio subjetivo.

Traducido del alemán por Ana Medina, España

Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Harald Jers es director y profesor de dirección de coro en la Musikhochschule de Mannheim. Lleva a cabo cursos de dirección y talleres internacionales en distintos conservatorios superiores y academias de música europeas. Es también jurado de competiciones corales y de composición, así como ponente en academias de música internacionales y congresos especializados. La combinación de distintas disciplinas supone un símbolo característico de su trabajo como director, algunas de ellas basadas en sus títulos universitarios en Dirección, Conservatorio Superior en la especialidad de Canto, Música Sacra y Física. Su amplio trasfondo de conocimiento musical gracias a su investigación intensiva en el ámbito de la acústica coral y arquitectónica le sirve para lograr mejoras en la calidad de sonido del coro, para llevar a cabo una metodología de ensayos más eficaz y para optimizar la disposición de la orquesta y el coro. Con su coro de cámara CONSONO ha ganado numerosos certámenes de coros internacionales, lo que tiene su origen en su intenso trabajo en el sonido coral. Correo electrónico: harald.jers@gmx.de



Dos mundos unidos en la Federación Internacional para la Música Coral (p 17)

Prólogo

Formar parte de la Federación Internacional para la Música Coral ha permitido que dos músicos de dos hemisferios diferentes, completos extraños, colaboren juntos en un proyecto. No hace mucho, el escritor de este artículo tuvo que dejar su plan inicial al empezar su doctorado en etnomusicología en la Universidad de Otago (Nueva Zelanda).

El proyecto comenzó cuando Ulrich Krämer, de Alemania, disfrutaba de sus vacaciones de verano en 2012. Como planeaba pasar este tiempo en Indonesia, contactó con cuatro miembros de la FIMC de ese país, el escritor incluido. El 28 de agosto de 2012, nos conocimos en Salatiga, en la provincia de Java Central, y hablamos sobre posibles ideas para una colaboración en 2014. Esta reunión dio lugar a un concierto conjunto que incorporaba una típica pieza coral navideña de Alemania y algunos villancicos. Posteriormente, a principios de 2014, Ulrich se puso en contacto con el escritor y le propuso interpretar el *Oratorio de Navidad (Weihnachtsoratorium)* de Johann Sebastian Bach. Esta composición coral a gran escala fue seleccionada por tres razones: 1) la temática encaja con la temporada navideña; 2) no es muy complicada y resulta interesante 3) se compone de distintas cantatas que pueden seleccionarse e interpretarse por separado. El coro y la orquesta del departamento de música de Satya Wacana participaron como intérpretes en este intenso debate a principios de 2014.

Este artículo está enfocado a describir este proyecto conjunto y sus beneficios, además de presentar los proyectos de colaboración que se pueden gestar entre los miembros de la FIMC, con el objetivo de incrementar las relaciones y el entendimiento entre culturas, especialmente en todo lo relacionado con el desarrollo de los coros.

El concierto del *Oratorio de Navidad*

No es fácil enfrentarse a las diferencias culturales. Por ejemplo, la preparación, la iniciativa, la disciplina y el compromiso se han convertido en barreras culturales que interrumpían el desarrollo de los ensayos. Durante las primeras dos semanas de ensayo (a mediados de noviembre de 2014), Ulrich se dio cuenta de que no se habían añadido a las partituras unas instrucciones muy importantes sobre los golpes de arco de la sección de cuerdas. Aún peor, algunos de los intérpretes de esa sección ni siquiera tenían las partituras. En otros momentos del ensayo, Ulrich detectó dos problemas básicos: 1) la tardanza y 2) la falta de responsabilidad entre los cantantes y los intérpretes. Sin embargo, él, los cantantes y los intérpretes terminaron aprendiendo a adaptarse los unos a los otros. Este proceso de aprendizaje ayudó, con el tiempo, a que todos disfrutaran de las diferencias culturales, y por consiguiente, los ensayos fueron mejor.

El concierto se celebró de forma consecutiva en tres iglesias en distintas ciudades. El primero fue en Gereja Bethel Indonesia (la Iglesia Betel de Indonesia) en Hasanudin, Salatiga, el 4 de diciembre de 2014, mientras que los otros dos se celebraron en Gereja Isa Almasih (Iglesia de Jesucristo) en Pringgading, Semarang, el 5 de diciembre de 2014, y en Gereja Protestan Indonesia Bagian Barat (Iglesia Protestante al oeste de Indonesia), en Jakarta, el 9 de diciembre de 2014. Los primeros dos lugares se sitúan en Java Central, mientras que el último es la capital de Indonesia. El concierto, con 4 solistas, 40 cantantes y 30 músicos, recibió una respuesta entusiasta del público.

Durante el primer concierto el mayor problema fue la acústica de la iglesia. Ulrich reconoció que no pudo escuchar el coro en el concierto. Además, los cantantes se centraron demasiado en la partitura, pues era su primer concierto. El Segundo concierto en Semarang transcurrió bastante mejor. No obstante, el sonido de la fuerte lluvia y el hecho de que la iglesia no estaba insonorizada fueron dos factores en contra del buen transcurso del concierto. La actuación con más éxito fue la última, celebrada en Jakarta. Aunque la iglesia, construida el 24 de agosto de 1839, no tenía una aclimatación adecuada, tenía la mejor acústica de las tres. La iglesia, que podía albergar 300 personas, estaba llena durante este último concierto. El público estaba formado por ciudadanos locales y miembros de la embajada de Alemania. Aunque Ulrich y los intérpretes sufrieron el calor, se las arreglaron para deleitar al público durante la hora y media de concierto. Unos de los factores que contribuyeron al éxito de esta tarde de concierto fue la excelente interpretación de los solistas, Jollies Dicky Firman (tenor), Elvira Hoesein Radia (mezzosoprano), Eriyani Tenga Lunga (soprano), and Felix Avianto (bajo). La audiencia concedió a los intérpretes una gran ovación en pie al final de la serie de conciertos.

El departamento de música de Satya Wacana, y en particular su coro y su orquesta, han sido beneficiarios de, al menos, tres cosas: la oportunidad de aprender e interpretar de primera mano música de estilo Barroco, la oportunidad de aprender y practicar la dicción alemana y la disciplina.

El decano de la Facultad de Artes Escénicas de Satya Wacana también expresó su gratitud y el deseo de que este proyecto pueda realizarse con mayor frecuencia en el futuro. Se puede disfrutar de la interpretación del departamento de música de Satya Wacana, dirigido por Ulrich Krämer, en YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=oKX9XpVrGvw>

Oportunidades de cooperación entre miembros de la FIMC

Este proyecto conjunto es solo uno de los ejemplos de colaboración positiva que se pueden llevar a cabo entre miembros de la FIMC. Ulrich y el departamento de música de Satya Wacana han tenido éxito al conseguir el apoyo de la Carus Publishing Company y la Embajada de Alemania en Indonesia. Hay muchas otras oportunidades para colaboraciones futuras; por ejemplo, celebrar talleres o seminarios musicales, impartir clases magistrales de voz, dirección coral y salud coral en escuelas de primaria y secundaria o universidades, componer música juntos o llevar a cabo proyectos de investigación conjunta y publicación. Por una parte, el músico organizador puede proporcionar alojamiento al músico invitado, además de planear, preparar y dirigir el evento. Por otra parte, el músico invitado puede asumir los gastos de desplazamiento, incluyendo todos los trámites. Esta cooperación se tiene que dar más a menudo entre los miembros de la FIMC, pues elimina todos los problemas burocráticos, y en muchos sentidos, es una iniciativa más auténtica. La FIMC es una institución que puede proporcionar recomendaciones y sugerencias a sus miembros para organizar los eventos y financiar becas. La FIMC puede proporcionar materiales para formación y, seguramente, también partituras.

11

Ulrich Krämer asistió al Conservatorio de Heidelberg-Mannheim. Estudió dirección coral con Johannes Uhle y Frieder Bernius, y dirección orquestal con Peter Braschkat en ese mismo conservatorio. Ulrich fue el fundador y el director del coro de adolescentes *Rhythm and Joy*, del coro masculino *EFG-Singers*, y de los proyectos coral y orquestal de la Firstwald Protestant High School en Mössingen.



Agastya Rama Listya obtuvo su grado en teoría musical y composición en el Instituto de las Artes de Yogyakarta (Indonesia). Posteriormente estudió un máster en música sacra y dirección coral en el Luther Seminary y en St. Olaf College, en Minnesota (Estados Unidos). Durante este tiempo, Agastya ha estado terminando su doctorado en etnomusicología en la Universidad de Otago, en Nueva Zelanda. Agastya fue el fundador y el director de la agrupación vocal *Lentera Kasih* y del *Satya Wacana Vocal Consort*. Además de ser director vocal en activo, Agastya es compositor de música coral. Correo electrónico: agastya123@yahoo.com



Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España

Revisado por María Zugazabeitia, España ●

Foro FIMC para jóvenes gestores culturales (p 19) Presentado por la Asociación Americana de Directores Corales Agosto 15-31, 2016 Nassau, Bahamas

El mundo está lleno de músicos, y por lo tanto está lleno de eventos musicales a pequeña, mediana y gran escala. Para poder realizar estos eventos de manera exitosa se necesita tener en cuenta muchos aspectos en las áreas de producción, manejo de escena, comunicaciones, relaciones públicas, consecución de recursos, finanzas, compromiso de la comunidad, entre otras. La Federación Internacional para la Música Coral (FIMC) y la Asociación Americana de Directores Corales (ACDA) han diseñado cuidadosamente un programa de formación para jóvenes gestores entre 18 y 30 años que quieran aprender y desarrollar sus habilidades en la realización de eventos internacionales; de esta manera podrán regresar a sus países de origen con las herramientas necesarias para organizar festivales y eventos musicales de todo tipo.

Los candidatos que sean seleccionados para participar del programa podrán beneficiarse de cursos e intercambios virtuales dos meses antes de conocerse en Nassau, en el Festival América Cantat 8, donde recibirán capacitaciones prácticas. Estos jóvenes formarán parte del equipo organizador del Festival y tendrán labores de responsabilidades en las diferentes oficinas del Festival bajo la tutoría de dos instructores y varios líderes del mundo en gestión cultural. Estas sesiones prácticas completan el entrenamiento teórico que han recibido en los meses anteriores a la realización del Festival.

La Asociación Americana de Directores Corales proveerá alojamiento y alimentación en las Bahamas para todos los participantes seleccionados, quienes sólo deberán cubrir el pasaje aéreo desde y hacia Bahamas. Por favor tenga en cuenta que todas las actividades del Foro FIMC para jóvenes gestores culturales se realizarán en inglés, y por lo tanto se requiere el dominio de dicho idioma.

Si usted tiene entre 18 y 30 años y está interesado en tener una carrera en el campo de la gestión cultural y la realización de eventos, puede inscribirse para participar de esta experiencia única que le dará no solamente el entrenamiento práctico y teórico sino que constituye una oportunidad para encontrarse con jóvenes gestores culturales de todo el mundo, creando una sólida red de contactos para el trabajo colaborativo.

Las inscripciones estarán abiertas entre el 1ero de octubre de 2015 y el 15 de enero de 2016 en la página web del Festival, america-cantat.org. La inscripción tiene un costo de 30 dólares americanos que puede pagarse a través de la plataforma PayPal. Para mayor información por favor contacte a la Directora del Foro María Catalina Prieto en el correo electrónico mcprieto@gmail.com

Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Nordklang16, del 3 al 7 de agosto de 2016 en Turku, Finlandia (p 22)

Los preparativos para el festival Nordklang16 se encuentran en su máximo apogeo

¿Qué es Nordklang?

La Nordisk Korforum (NKF), organización coordinadora de las asociaciones corales nórdicas y miembro fundador de la FIMC, es la responsable del festival Nordklang y, como tal, la encargada de otorgar, por turnos, a la asociación nórdica a la que corresponda la tarea de organizar dicho festival. Nordklang es el evento formativo para cantantes más importante de los países nórdicos, se celebra cada tres años y tiene lugar en uno de los países nórdicos. El festival reúne a cantores de todos los países nórdicos para cantar, aprender y establecer vínculos profesionales y personales. Los organizadores esperan que acudan más de mil cantantes a la edición del festival que se celebrará en Turku en 2016. Será la XVI edición y su organización está en manos de la Asociación de Músicos Amateur de Finlandia y la asociación regional del suroeste. El presidente del comité organizador es el Sr. Harri Lindblom, presidente de la asociación regional FAMA. Nordklang se está organizando en estrecha colaboración con Konfer, oficina de congresos local, la Congregación de la Catedral de Turku, que permitirá al festival el acceso a la Catedral, así como con la propia ciudad de Turku. Además, también la Nordisk Korforum colabora estrechamente en la organización del festival.

Nordklang16 también ha encargado una obra coral al compositor Jaakko Mäntyjärvi que será estrenada en el concierto de clausura.

Sirkku

Viitanen-Vanamo

secretaria de Nordklang16

Además, nos complace anunciar que la Sra. Jennu Haukio, esposa del Presidente de la República de Finlandia, es uno de los principales apoyos del festival.

El director artístico de Nordklang16 es el Sr. Kari Turunen, un reconocido director, profesor e investigador que se describe a sí mismo de esta manera: “Me considero director por encima de todo. Combino la dirección coral con algo de investigación y enseñanza. Adoro la música coral y estoy encantado de estar involucrado en un evento en el que participarán tantos cantores, se escucharán tantísimos estilos diferentes de música coral y se reunirán tantas personas que comparten mi amor por la música”.

La cantidad de talleres es maravillosa; habrá talleres prácticamente para todos los gustos. La programación está publicada en la página web de Nordklang16 desde mediados de septiembre (www.nordklang.fi). Como el festival está dirigido a todo tipo de cantor, no importa si cantas en un coro mixto, masculino, femenino o juvenil, ya que habrá actividades para todo tipo de coro. Los talleres están clasificados por colores según el grado de preparación que requieren los cantores: negro (la música es técnica, vocal y/o estilísticamente exigente y requerirá que los cantores se preparen bien), rojo (la música requerirá ciertas exigencias y los cantores tendrán que trabajar en casa antes de acudir al festival) y azul (la música no es muy exigente y un poco de preparación previa permitirá aprovechar el taller sin problema). Como dice el Sr. Turunen: “Nordklang16 no es un evento pensado exclusivamente para cantores expertos. Si tienes experiencia en el canto coral, una voz bonita, ganas de trabajar previamente en la música que se utilizará en el taller y estás dispuesto a trabajar duro, no tendrás problema”.

Programación

La programación diaria del festival es algo tradicional del Nordklang. Se comenzará el día cantando. Los talleres comenzarán a las 10 de la mañana y tendrán lugar en diferentes lugares del campus universitario de Turku. La comida se servirá en la zona de los talleres a mediodía. Los coros participantes tendrán la oportunidad de dar un concierto en la ciudad a la hora de la comida. Los talleres continuarán por la tarde, habrá descansos y terminarán a las 5 de la tarde. Por la tarde-noche tendrán lugar los conciertos y el acontecimiento más importante: la noche coral en el Caribia.

El último día de Nordklang16 los coros de los talleres tendrán la oportunidad de demostrar lo que han aprendido en los conciertos finales del festival. La gala de clausura de Nordklang16 se celebrará por la tarde-noche.

Talleres

Los talleres serán versátiles y están pensados para todo tipo de coro –mixto, femenino, masculino y juvenil. Nordklang16 tampoco se olvida de los directores: habrá un programa especial para directores.

El festival está pensado para cantar y aprender, así que los participantes tendrán una magnífica oportunidad para desafiarse a sí mismos en ambientes corales diferentes a los habituales. Para obtener una información más detallada sobre los talleres y las personas que los impartirán, visita www.nordklang.fi.

En la categoría de coros mixtos hay tres subcategorías: sonidos clásicos, sonidos rítmicos y sonidos nuevos.

En la subcategoría de sonidos clásicos, tendrás la oportunidad de cantar música antigua con Þorgerður Ingólfssdóttir, de Islandia; obras románticas para coros mixtos con Carsten Seyer-Hansen, de Dinamarca; Ópera con Elin Persson, de Noruega; música de *Long live Shakespeare!*, compuesta para textos de William Shakespeare, con Jani Sivén, de Finlandia; y música folclórica con Ilona Korhonen, de Finlandia.

En la subcategoría de sonidos rítmicos, se trabajará jazz con el especialista en jazz vocal Jesper Holm, de Dinamarca, y pop con Line Groth, también de Dinamarca. El ritmo será la parte esencial de sus talleres.

Nordklang16 ofrece una oportunidad muy especial para los cantores con la subcategoría de sonidos nuevos: podrán trabajar con la música de los compositores corales más “de moda”, incluso trabajar con el propio compositor en dos de los talleres.

El compositor Pärt Uusberg, de Estonia, y el compositor-director Vaclavas Augustinas, de Lituania, llevarán a los cantores en un tour por su propia música.

Uno de los directores letones más importantes, Romans Vanags, se encargará de dirigir la música de Eriks Ešenvalds, compositor que está revolucionando la música coral. Dani Juris, uno de los jóvenes directores finlandeses más destacados, será el encargado de acercar a los cantores la música de Jaakko Mäntyjärvi, uno de los compositores de música coral más famosos del mundo.

Habrará dos talleres para coros juveniles. En uno de estos talleres (para coros jóvenes SATB) se cantarán madrigales de Monteverdi, tanto versiones originales como arreglos, y música pop de Coldplay, Mew y Björk. Los arreglos pertenecen a Timo Lehtovaara, director y pedagogo finlandés que estará a cargo del taller. El segundo taller (para coros jóvenes SSAA) se llama “Música sin fronteras”. Como su propio nombre indica, en este taller la música no tendrá fronteras, y se trabajarán obras de folclore de distintas partes del mundo, desde la antigüedad hasta nuestros días, mezclándolas con movimiento y canto *yoik*. Susanna Lindmark, compositora y directora del coro femenino *Artic Light*, guiará a los cantores en este taller tan creativo, en el que se permitirá a los participantes aportar su propia creatividad al coro para explorar diferentes maneras de crear música y expresión visual en conjunto.

El coro femenino trabajará con música rítmica finlandesa con Kaija Viitasalo, de Finlandia. Kaija Viitasalo, directora y educadora musical, es especialmente conocida por su trabajo con la nueva música rítmica

finlandesa para coros femeninos, también llamada “jazz étnico”. En este tipo de música, el folclore finlandés y la poesía moderna se funden con los ritmos y armonías de la música jazz.

También habrá un taller para cantores de coro masculino. Además, se prevé la organización de más actividades para este tipo de coro.

Y por último, aunque no por ello menos importante, la subcategoría para directores, que será impartida por Kari Tutunen y Thomas Caplin. Este taller contará con conferencias, debates, demostraciones, trabajo de observación en otros talleres corales y, por supuesto, ofrecerá la oportunidad de conocer a nuevos colegas. Es un perfecto comienzo para una nueva temporada. Ven con tu coro, deja que los cantores se inspiren en los talleres, actúa a la hora de la comida y obtén nuevas ideas en el taller para directores.

Todos los talleres se impartirán en inglés.

Turku

Turku, la ciudad que albergará el festival, tiene mucho que ofrecer a los participantes. La ciudad fue fundada en el siglo XIII y siempre ha sido un importante núcleo cultural dentro de Finlandia. La Catedral de Turku, consagrada en 1300, será uno de los escenarios de Nordklang16. Turku cuenta con numerosos monumentos y lugares para visitar y disfrutar a lo largo de río Aura: el Castillo de Turku situado en la boca del río guardando la ciudad, diversos museos, galerías de arte, etc. Lo ideal es llegar un día antes para poder visitar la ciudad.

¿Cómo registrarse para Nordklang16?

La inscripción anticipada comenzó en marzo de 2015. Si te inscribes durante el período de “inscripción anticipada” tendrás dos ventajas: una tarifa de participación más baja (170 €) y la oportunidad de elegir el taller que más te interese antes de que comience el segundo plazo de inscripción. El período de inscripción anticipada finaliza el 31 de octubre de 2015. El período de inscripción normal comienza el 1 de noviembre de 2015 y la tarifa es de 190 €. El precio incluye comidas, materiales para los talleres, libro de canciones Nordklang16, programa de bolsillo y acceso a los conciertos (algunos serán de pago). El software de inscripción de Nordklang16 te dará toda la información cuando te inscribas.

Sirkku Viitanen-Vanamo, secretaria del grupo organizador de Nordklang16, que tendrá lugar en Turku en 2016. Ha trabajado mucho y muchos años en las asociaciones corales de Finlandia. Es una corista apasionada con un gran interés por el trabajo de las asociaciones en la música coral. Su primer puesto importante fue el de tesorera de su coro, el coro mixto *Kulkuset* –el coro mixto más antiguo de la ciudad de Turku (Finlandia). Mientras trabajaba en la junta directiva del coro se unió a la asociación regional de FAMA, Asociación de Músicos Amateur de Finlandia. Pronto fue elegida secretaria y más tarde presidenta de la asociación regional. El trabajo regional se convirtió en nacional cuando se ganó un puesto en la junta directiva de FAMA. Además, dirige el comité de relaciones internacionales de FAMA. Actualmente, es la presidenta de *Kulkuset* y gestiona todos los eventos y giras del coro, así como la comunicación interna y externa y las cuestiones diarias de la agrupación. Es secretaria y tesorera de la asociación regional de FAMA y forma parte de la junta directiva y ejecutiva de la Asociación de Coros Mixtos de Finlandia. Viitanen-Vanamo también ha estado involucrada en la organización de numerosos e importantes eventos llevados a cabo por FAMA, asociación que tiene como tradición organizar festivales musicales cada cinco años. Viitanen-Vanamo fue la secretaria general del último festival musical de FAMA, celebrado en Kuopio en 2012. Como la entusiasta cantante que es, canta en *Kulkuset* y *Ensemble Vivere*, además de participar activamente en el desarrollo de repertorio de ambas agrupaciones. Durante más de 20 años ha cantado y gestionado su propia agrupación coral. Correo electrónico: info@nordklang.fi



Nordklang está preparado para las inscripciones anticipadas, así que ¡esperamos tu solicitud!

Traducido del español por María Zugazabeitia, España ●

Festival de Música de Cantonigròs a Vic 2015 (p 27)

De cómo la visita a Gales de un joven y su mirada hacia el futuro se convirtieron en uno de los festivales de música más especiales del mundo

Enclavado en lo alto de las montañas, elevado sobre la Plana de Vic, se asienta el pequeño pueblo catalán de Cantonigròs. Con sus 200 habitantes, parecería improbable que en esta localidad se gestara un Festival de Música que lleva reuniendo, desde sus comienzos en 1983, a coros y grupos de danza de todos los rincones del planeta, ofreciendo un festín de competiciones y actuaciones que traen audiencias no solo de la comunidad más cercana, sino también de mucho más lejos.

En los inicios y en la evolución continuada de este Festival ha tenido un papel central la extraordinaria determinación y visión de un hombre llamado Josep María Busquets. Cuando era adolescente, a principios de los años 50, visitó por primera vez —y no sería la última— el International Eisteddfod de Llangollen, al norte de Gales, siendo en aquella ocasión sus padres miembros del Cor Laudate, coro dirigido por Àngel Colomer, figura principal del mundo coral catalán desde la década de los 40 hasta su muerte en 2001. Busquets quedó altamente impresionado por su experiencia en Llangollen, no solo por los coros que allí escuchó, sino también por la hospitalidad de la casa donde se alojó con su familia, lo cual le abrió los ojos ante la manera en que la comunidad de Llangollen apoyaba el Festival. En alguna parte de ese mar de experiencias, una idea estaba arraigando en la mente de Busquets. Como recuerda él: "Esta experiencia me hizo sentir que nosotros tendríamos que hacer necesariamente algo parecido en Cataluña, con el fin de ayudar a compartir culturas y tradiciones entre países a través del idioma de la Música, abriendo así un diálogo de comprensión y paz".

Como relata Busquets, "para alcanzar este objetivo era necesario que un buen número de habitantes de Cantonigròs llegaran a conocer el mundo e idioma de la Música; así es que, en 1975, se fundó en el pueblo un coro llamado Orfeo de Cantonigròs. El coro, una vez que alcanzó la preparación y estaba listo para ir a Llangollen, participó en el festival de esta localidad, tanto en su edición de 1981 como en la de 1982. De esta manera, bien empapados del espíritu y metas de este Festival, empezamos a prepararnos y a organizar el Primer Festival Internacional de Música de Cantonigròs, que desde entonces ha seguido celebrándose cada año, contra todos los pronósticos que afirmaban que no sobreviviría más allá del segundo año".

Desde el principio, se incorporaron muchas de las ideas derivadas del modelo galés de Eisteddfod. El auditorio, por ejemplo, era una gran carpa donde se sentaban varios miles de personas, como en Gales, y la tradición del apoyo de la comunidad a través de la hospitalidad que tanto había impresionado al joven Busquets dio lugar a que él mismo pidiera, a muchos hogares de Cantonigròs, pueblos y ciudades lindantes, que hicieran lo mismo. El resultado fue que muchos de esos hogares abrieron posteriormente sus puertas a los coros y grupos de danza visitantes venidos de todo el mundo. Para otros trabajos hubo que reclutar una gran armada de voluntarios, y la respuesta fue enorme; muchos miembros de aquella cohorte original han seguido trabajando en el Festival hasta el día de hoy. Sin ellos, el Festival simplemente no funcionaría, y un hecho elocuente es que muchos aparcen el trabajo o las vacaciones para prestar sus servicios como voluntarios, tanto antes como después de esos cuatro días de intensa actividad de competiciones y actuaciones.

La tradición de invitar a grupos que vienen de muy lejos empezó en el primer año del Festival, con la llegada de un grupo de Filipinas, país que ha seguido enviando grupos cada año. Sin embargo, a pesar de las similitudes con Llangollen, Cantonigròs tiene otras características que le son muy particulares. No cabe duda de que la propia familia Busquets ha sido esencial en el éxito y supervivencia del Festival. Durante el mismo, los ocho hijos de Josep María Busquets y su mujer, Rosa María, tienen todos puestos clave dentro de la organización y dirección de los cuatro intensos días de mediados de julio de cada año, fechas en que tiene lugar el Festival. A menudo, están ahí también para ayudar durante el resto del año, cuando se prepara el Festival siguiente.

Esta tradición de participación familiar se ha extendido, a su vez, a los hijos y nietos de las familias originales y de los visitantes como nosotros. Mi mujer ha sido voluntaria desde los primeros días del Festival, y juntos hemos visto a nuestras dos hijas pequeñas y a sus amigas sacar un gran provecho del trabajo de organización y coordinación de los actos que hacen entre bastidores. Otros jóvenes que trabajan como guías e intérpretes ven que pueden tener que comunicarse en otro idioma o, en

ocasiones, en una mezcla de idiomas. Con ello, logran una mayor comprensión de las distintas costumbres y, como ocurre con gran facilidad entre los jóvenes, pronto descubren gran parte de lo que tienen en común; además, no pocas veces se forman amistades de larga duración.

Uno de los aspectos más humildes del Festival es ver llegar a los grupos, que, tras haber estado viajando por Europa durante tres o cuatro días apretados en un autocar sin aire acondicionado, ofrecen actuaciones sobresalientes una o incluso más veces en un mismo día. En ocasiones, algunos tienen que combatir diversos males, pero aun así no pierden la determinación de participar, si es que les es posible, lo cual honra a su grupo, su familia y su país.

Con el fin de disponer de instalaciones que estuvieran a la altura del nivel de los grupos a los que estaba atrayendo el Festival, en 2012 se anunció, con motivo del trigésimo año del Festival, el traslado al complejo de música y artes escénicas Atlàntida, en la cercana ciudad de Vic. Fue entonces cuando se cambió oficialmente el nombre del acontecimiento a *Festival Internacional de Música de Cantonigròs a Vic*. Naturalmente, esta decisión planteó muchas preguntas sobre si un Festival fundado en las zonas rurales circundantes de Cantonigròs podría preservar su legado dentro del nuevo entorno. Dotado de dos excelentes auditorios, con una programación de conciertos que incluye algunos de los intérpretes más destacados del mundo así como artistas populares locales, este prestigioso centro, que alberga una escuela de música, supuso de hecho un importante cambio de perfil para el Festival. La cálida acogida que el Ajuntament de Vic, el Atlàntida y los habitantes de la propia Vic dieron al Festival fue totalmente abrumadora, y hoy el Festival se ha convertido en un importante evento de la programación anual de la ciudad. Entretanto, la personalidad del Festival, con sus estructuras laborales de familias y voluntarios bien consolidadas, ha seguido cosechando un éxito tras otro.

En la edición de este año, que transcurrió entre el 16 y el 19 de julio, el Festival recibió la visita a Vic de un maravilloso abanico de coros y grupos de danza. Los premios correspondientes a las cinco competiciones fueron donados generosamente por la Generalitat de Catalunya, el Ajuntament de Vic, la Institutió Puig Porret y el Ajuntament de Manlleu, y el propio Festival. En todas las competiciones y conciertos nocturnos hubo actuaciones de un gran nivel. El Concierto Inaugural, acto de apertura del Festival, fue a cargo de la Jove Orquesta Nacional de Catalunya (JONC), acompañada de dos coros catalanes, Coral Càrmina y Coral Canigó, y de la soprano Ulrike Haller.

El primer premio de coros mixtos fue para la formación Palawan State University Singers de Puerto Princesa (Filipinas). Por su parte, el coro The Childrens' Jazz State Choir de Ekaterinburg (Rusia), se convirtió en uno de los más destacados del Festival, al ganar tres primeros premios en las categorías de coros mixtos de música popular, coros femeninos y coros infantiles. Este coro interpretó con tal unanimidad de estilo y carácter y a un nivel técnico tan elevado que cualquiera de sus actuaciones podría haber sido objeto de una grabación en directo. La competición de danza la ganó el sorprendente grupo catalán de danza Esbart San Martí, que, al compás de la música de la *cobla* (agrupación folclórica de origen catalán, con un bajo y diez instrumentos de viento) interpretando una partitura contemporánea de fuerza a intervalos inquietante, ofreció una actuación emotiva y dinámica que posiblemente hiciera historia en cuanto a dar vida nueva a una expresión artística catalana de gran arraigo.

Para mí, tal vez sea esta actuación la que resume el espíritu de este excepcional Festival. Nunca contento de permanecer cómodo con su formato e ideas, se niega a quedarse quieto y tiene un corazón verdaderamente palpable para los allí presentes. Visitando Gales por primera vez y poniendo aquella mirada en el futuro, ¿podría haber tenido el joven Busquets siquiera la más remota idea de lo que podría acontecer algún día? Lo que sí puede decirse es que todos aquellos con la suficiente fortuna de formar parte del Festival de Cantonigròs se ven envueltos en una experiencia que perdura mucho después del vehemente Himno del Festival, cantado por todos.

El futuro de este Festival altamente individual, que efectivamente ha abierto ese "diálogo" de paz, conocimiento y comprensión entre las personas tal como esperaban sus fundadores, parece asegurado.

Christopher Horner es un violinista inglés que ha tocado en recitales, como solista de concierto e instrumentista orquestal freelance en el Reino Unido, Europa y Sudáfrica. Fue Jefe Adjunto de Cuerdas en el Royal Welsh College of Music and Drama desde el año 2000 hasta el 2009. Combina una ajetreada agenda de presentaciones con la enseñanza del violín, es profesor de música de cámara y jurado de coros y todas las categorías instrumentales en festivales dentro del Reino Unido y en el extranjero. Ha grabado un CD de música para violín y piano de Juozas Gruodis con el pianista John Lenehan en la discográfica Discovery Music and Vision, además ha preparado una nueva edición de la sonata para violín y piano de este compositor que será publicada este año. Es miembro del jurado del Festival Internacional de Música de Cantonigròs a Vic desde el año 2013. Correo electrónico: Christopher.Horner@rwcmd.ac.uk



*Traducido del inglés por Sigfrido Martín, Francia
Revisado por Carmen Torrijos, España ●*

Programa Coral Universitario “Por mi raza cantará el espíritu” (p 30)

En la Universidad Nacional Autónoma de México, una de las más antiguas de América, tenemos un lema que nos identifica: “por mi raza hablará el espíritu”, escrito por José Vasconcelos, quien fue rector en 1920. Este lema revela la vocación humanista con que fue concebida nuestra máxima casa de estudios. Hoy, después de mucho camino andado, los que formamos parte del Programa Coral Universitario retomamos esa frase diciendo: “por mi raza cantará el espíritu”.

Como en todas las historias, el tiempo tiene que correr para dar paso al desarrollo y crecimiento. La creación de coros dentro de la UNAM inició en el año 1964 y duró alrededor de ocho años ante la falta de interés en la continuidad del proyecto. Felizmente en 1997 se retomó esta iniciativa y se invitó a los coros que existían de forma aislada dentro de la Universidad a formar parte de este nuevo programa.

La tarea de informar y convencer a las autoridades de diversas escuelas y facultades, acerca del enriquecimiento que significa esta actividad en la formación de los estudiantes, sigue siendo ardua. A pesar de lo mucho que se ha investigado y escrito sobre los beneficios de la práctica musical en general y la práctica coral en particular, en la mayoría de los espacios académicos, las autoridades piensan que no hay tiempo para ese tipo de actividades, seguimos teniendo la resistencia que propicia la ignorancia acerca de los múltiples beneficios que proporciona para la formación humana la práctica coral, que además tiene un bajo costo económico si pensamos que solamente se necesita una persona bien preparada al frente del grupo para que este comience a funcionar.

Los coros universitarios son espacios en donde los estudiantes aprenden a mirar el mundo de una forma más completa, diversa e incluyente. Gracias a ello pueden tener perspectivas que les permiten enriquecerse como individuos. La vida sensible y emocional del ser humano también precisa de formación y educación, no solo para su propio beneficio sino para el de la sociedad en la que vive. La música, al ser un lenguaje pre-verbal y emocional, contribuye a la formación de la sensibilidad en las personas, lo cual es de gran importancia para la construcción de una vida sana. Sigo pensando que esto no es una cuestión que tenga que ver exclusivamente con lo económico. Desafortunadamente observo que tiene relación con la pobreza y la ignorancia. Nos cuesta trabajo valorar lo intangible. La búsqueda del bienestar económico es una carrera sin fin, olvidamos fácilmente que el bienestar común se construye y nos incluye a todos.

Por ello el Programa Coral Universitario es algo valioso que debemos seguir cuidando y promoviendo, llevamos más de 17 años trabajando y cada día este Programa es más pertinente dentro de la UNAM.

La misión del Departamento de Difusión Cultural, del cual depende directamente la Dirección General de Música, dice:

“Promover la creación en los diferentes terrenos del arte, y difundir las expresiones culturales y artísticas en todos sus géneros, así como los conocimientos científicos, tecnológicos y humanísticos que se desarrollan en la Universidad, para enriquecer la formación de los alumnos, beneficiar lo más ampliamente posible a toda la sociedad mexicana y fortalecer la identidad nacional”.

[<http://www.cultura.unam.mx/secciones/Qui%C3%A9nesSomos>] consultado el 10 de agosto, 2015.

He tenido el honor de coordinar el Programa Coral Universitario desde el año 2002, y gracias a esta oportunidad he podido constituir un equipo de trabajo formado por músicos comprometidos con la docencia y dispuestos a trabajar con sus coros dando paso a la creatividad, cultivando la emoción de unir voluntades y creando espacios que generen identidad. En el equipo de trabajo del Programa Coral Universitario compartimos y fomentamos valores importantes para convivir y construir con otros en paz.

En un México lleno de contrastes, que vive situaciones extremas y difíciles, una herramienta como el PCU debe aprovecharse al máximo. Nuestros jóvenes requieren de espacios de expresión que les permitan comunicarse con otros y salir del absorbente mundo cibernético, de las drogas, el alcohol y la sensación de vacío ante un mundo que puede resultarles muy hostil si no les mostramos alternativas.

El Programa Coral Universitario transforma vidas y promueve el respeto que merece la práctica coral de calidad, por sencilla que esta sea. Nuestro trabajo consiste en mostrar a los integrantes de los coros la belleza de una simple melodía entonada adecuadamente en equipo, hacemos partícipes a los integrantes de la experiencia de vibrar con otros y hacer que esa energía colectiva llegue hasta un público cada vez más numeroso, propiciando así la generación de público.

No es una tarea sencilla lograr que las personas se interesen en pertenecer a un coro. Esta actividad es prácticamente desconocida por la mayoría de la población. Promover, difundir y divulgar la actividad coral ha sido gran parte de mi labor, no solo al frente del Programa Coral, sino desde hace más de 25 años con Voce in Tempore A. C., asociación creada básicamente para este fin.

El Programa Coral Universitario atiende hoy trece agrupaciones corales con un total aproximado de 350 coralistas, cualquier persona de la comunidad universitaria puede ingresar al coro de su preferencia, incluso tenemos espacios para personas externas que quieran participar y se adapten a las condiciones de ensayo. En los coros participan estudiantes, maestros, administrativos, trabajadores de intendencia y alumnos de posgrado o del sistema abierto. La gama es muy amplia y si tomamos en cuenta que la cantidad de alumnos registrada para el ciclo 2014-2015 fue de 342.542, podemos afirmar que tenemos mucho trabajo por hacer.

Los coros que existen actualmente son el de la Facultad de Ciencias, dir. Eduardo Hernández, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, dir. Rodrigo Castañeda, Facultad de Contaduría y Administración, dir. Edgar Domínguez, Facultad de Derecho, dir. Gabriela Díaz e Ivett Guillén, Facultad de Filosofía y Letras, dir. Enrique Galindo, Facultad de Ingeniería, dir. Óscar Herrera, Escuela Nacional de Trabajo Social, dir. Claudia Salgado, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, dir. Raúl Vázquez, Facultad de Estudios Superiores Aragón, dir. Arturo Salvadores, Facultad de Estudios Superiores Iztacala, dir. Luis A. Manzano, Facultad de Estudios Superiores Zaragoza, dir. Arturo Salvadores, y “Voces del CELE” (Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras), dir. Gabriela Franco. Próximamente formaremos el Coro de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán.

En general los coros ensayan de cuatro a seis horas semanales. El Programa cuenta con maestros de técnica vocal que asesoran a los directores y trabajan con los coros. Contamos también con dos pianistas que atienden a los coros y acompañan las obras que necesitan ser reforzadas o aquellas que han sido originalmente escritas para coro y piano.

Los coros, dependiendo de su nivel musical, ofrecen conciertos en sus lugares de origen y también participan en presentaciones fuera de la Universidad. Cada semestre se organizan encuentros para trabajar con todos los integrantes en distintas sedes universitarias con el afán de que los coralistas se escuchen entre sí, se conozcan y difundan esta actividad.

He tenido el privilegio de contar con el apoyo de grandes directores que comparten la mística del trabajo del PCU y que acuden a trabajar con coralistas y directores.

Mi trabajo como coordinadora consiste en organizar a los coros, directores y maestros. Hablar con los directivos de escuelas y facultades para que permitan y apoyen el crecimiento de las agrupaciones. Justificar y mostrar los avances del Programa en la Dirección General de Música y Difusión Cultural para que el presupuesto asignado vaya creciendo y, sobre todo, para que esta actividad continúe siendo pertinente dentro de la UNAM. Finalmente el PCU ha logrado tener un lugar especial gracias a que es una actividad de la Dirección General de Música que atiende directamente a la comunidad universitaria.

Me siento afortunada por el hecho de trabajar para este Programa, y deseo por medio de este artículo, promover la vinculación del PCU con personas e instituciones interesadas en compartir experiencias similares. Tenemos mucho que aprender y mucho camino por andar. La música es un medio para ello.

Sigamos trabajando para que en la Universidad Nacional Autónoma de México, la comunidad pueda unir sus voces, dignificarse por medio del arte y promover espacios creativos en donde se practique la generosidad, el espíritu de crecimiento, se cultive la amistad en espacios de expresión que dejarán su huella en aquellos que lo vivan, aquellos que lo escuchen y por supuesto en nuestra sociedad. No podemos eludir la gran responsabilidad de comprometernos con la música coral y lo que ella significa para la formación humana.

Ana Patricia Carbajal Córdova, Educadora Musical, Directora Coral y Promotora Cultural. En 1989 funda el Ensamble Coral Voce in Tempore con el propósito de crear un espacio artístico para los aficionados al canto coral, posteriormente crea la asociación civil del mismo nombre, para promover, difundir y profesionalizar la música coral. Es conductora del programa radiofónico Música En Cantada que se transmite desde hace 17 años. Ha organizado diversos festivales, encuentros, talleres y actividades para fortalecer el crecimiento del movimiento coral en México, ha participado en varios programas de radio, televisión y recibido distinciones, premios y becas nacionales y extranjeras. Ha trabajado con el compositor inglés John Rutter, con *New York Choral Society*, y reconocidos directores de renombre internacional. Correo electrónico: voceintempore@yahoo.com



Tercer Festival Coral Internacional de la Juventud Gavriil Musicescu (p 33)

El Festival Coral Musicescu Gavriil en Iași, la antigua capital de Moldavia en Rumania, expuso el purificante sonido de armonías corales durante seis días llenos de emoción. Fueron treinta los coros participantes en las seis secciones del concurso, y una veintena de conciertos tuvieron lugar por toda la ciudad, en un colorido ramo de eventos corales diseñados para atraer a un público de todas las edades. Toda una serie de reputados conjuntos engalanó el escenario de la competición. La presencia de tantas personalidades de alto perfil del mundo de la música coral se sumó a la incuestionable credibilidad del jurado del concurso. Importantes protagonistas del mundo cultural y religioso fueron invitados a entregar los premios en la gala final celebrada el domingo 5 de julio en el Teatro Nacional, edificio incluido a principios de este año en la lista de la BBC de los siete teatros más hermosos e impresionantes del mundo.

En el siglo XIX, Gavriil Musicescu se instaló en Iași -ciudad que, como Roma, fue construida sobre siete colinas- después de recibir una sólida educación musical en San Petersburgo, que incluyó la composición. Nació en 1847 en Izmail, Gobernación de Besarabia (actualmente sur de Ucrania), y desde 1872 hasta su muerte en 1903, fue el director del Conservatorio de Iasi y conductor del Coro del Conservatorio y del Coro de la Iglesia Metropolitana. Este gran músico, musicólogo y director contribuyó en gran medida a la educación musical tanto del público en general como de sus discípulos jóvenes y fue, también, autor de numerosas obras corales. Por todo esto, resulta muy conmovedor contar hoy con un festival que lleva su nombre, sobre todo porque otros intentos de establecer un Festival Coral en Iași habían fracasado por falta de apoyo e interés de las autoridades pertinentes.

Esta vez, sin embargo, el equipo a cargo de la organización fue particularmente sólido, logrando constituir un buen vínculo entre la sociedad civil y la religiosa, con la experiencia necesaria para recaudar fondos y atraer dinero europeo, como puede comprobarse en varios proyectos anteriores que resultaron con éxito. Detrás de este triunfo hay una maravillosa y exitosa familia: Daniela Doroșincă, directora artística del festival, con un doctorado en dirección y gran experiencia en música coral como miembro del Coro Académico Gavriil Musicescu, de la Filarmónica de Moldavia en Iași. Su marido Mihai Doroșincă es pastor y fundador de la iglesia y parroquia Bincredinciosul Voievod Stefan cel Mare și Sfânt: proviene de una influyente familia de preladados ortodoxos. La Asociación Iubire și incredere (Amor y Fe), que fundaron hace varios años, cuenta con un personal brillante, joven y comprometido que se ha convertido en un equipo experto en la organización de eventos. El festival actual muestra un crecimiento espectacular entre un año y el siguiente, con solo tres años de existencia. Por ello, la asociación tiene un considerable número de socios influyentes, incluidos los gobiernos locales y de los condados, como el Ayuntamiento de Iași o la Diputación y la metrópoli de Moldavia y Bucovina a través de la Fundación de la Solidaridad y Esperanza.

Durante los primeros dos días del concurso, el 2 y 3 de julio, coros litúrgicos de la competencia ofrecieron conciertos en la iglesia, mientras que el Museo de la Unión organizó un evento de lanzamiento del libro de Athos: *Notes of Unsilent Paths* de Alexandru Rădescu. En la tarde del 3 de julio, el Centro Comercial Atrium Palas vibró con el sonido de los coros competidores, organizados en diferentes secciones: coros de la escuela secundaria, coros de seminarios, coros de universidades de música y de la Facultad de Teología y coros de jóvenes aficionados. Este extraordinario concierto cautivó los espíritus de la audiencia con un impresionante repertorio de Rumania, Ucrania, la República de Moldova, y Bulgaria.

Estas actuaciones fueron seguidas el 4 de julio por conciertos corales celebrados en residencias de ancianos y hogares de niños a cargo de cuatro coros del concurso: el coro Anghel Manolov, de Sofía, Bulgaria; el coro Ave Musica y el coro Melody de Ivano Frankovsk, Ucrania; y el Coro de Cámara a capella Crescendo de Krivoi Rog, Ucrania. Por lo tanto, fue un gran día para escuchar los conciertos no convencionales ofrecidos por coros de escuelas de música de Ucrania y la República de Moldavia en un antiguo tranvía de la ciudad.

El cuarto día el festival ofreció un concierto en el parque Copou, a la sombra del tilo muy evocado por el poeta nacional Mihai Eminescu. Todos los coros de niños del concurso se presentaron junto con el Coro de Niños Radio Bucarest (Maestro Voicu Popescu, director) y también junto a uno de los más prestigiosos conjuntos de música coral en Rumania, el Coro de Cámara Nacional Madrigal - Marin Constantin (Anna Ungureanu, directora). La atracción que provocan los coros infantiles se hizo evidente en un considerable número de espectadores que permanecieron con ellos, incluso cuando la lluvia azotó la ciudad durante la segunda parte del evento. Este evento fue organizado en asociación con Cantus Mundi, el programa nacional para los coros de niños que lanzó el coro Madrigal por iniciativa del gran director rumano Ion Marin, hijo del Maestro Marin Constantin. Por esta razón, todos los coros de los niños cantaron el himno "Cantus Mundi" uniéndose al coro Madrigal bajo la dirección de Anna Ungureanu. Al final de la noche, y bajo la lluvia, el Coro Nacional Madrigal subió al escenario y la audiencia se regocijó con un breve pero extraordinario concierto del repertorio clásico más alegre de la música coral rumana.

En la mañana del domingo 5 de julio tuvo lugar el mayor concierto coral simultáneo que se haya celebrado en una iglesia en Iași, con nueve grandes coros que cantaron en nueve iglesias. Los organizadores estiman una audiencia de cerca de 5.000 personas.

La noche de gala final, celebrada en el Teatro Nacional, comenzó con palabras de bendición de Su Eminencia Teófanos, Obispo Metropolitano de Moldavia y Bucovina, dando lugar luego al extraordinario recital del coro Madrigal. Los ganadores de las seis secciones del concurso y los invitados especiales de la noche fueron: el Coro de Niños de Radio Bucarest dirigido por Voicu Popescu; el conjunto Bizancio de música bizantina dirigido por Adrian Sârbu; y el Coro Tronos del Patriarcado Rumano, dirigido por el archidiácono Protopsalter Mihail Buca, todos sobre el escenario. Una noche de gala que terminó con la aparición de invitados aún más especiales: el Coro de Cámara Prelude, dirigido por el maestro Voicu Enachescu.

Después de las presentaciones de los artistas corales rumanos de primera categoría del festival, que deleitaron al público con sus voces maravillosas, los premios y las placas fueron presentados en el escenario del Teatro Nacional por personas destacadas de la ciudad: Mihaela Ivancea (Ph.D.), Gabriel Harabagiu (Gerente de la Casa del Estudiante), Daniel Mătăsaru (Alcalde de Iași), Lupu Victorel (Vicepresidente del Consejo del Condado de Iași), Catalin Jeckel (Gerente de Editorial Doxología), Liviu Brătescu (Gerente del Ateneo Tatarasi), Sorin Avram Iacoban (Adjunto), y Gheorghe Duțică (profesor de doctorado de la Universidad en Artes George Enescu en Iași).

También estuvieron presentes los 6 miembros invitados del jurado especial para las seis secciones del concurso. El jurado del Concurso Coral Infantil integrado por Anna Ungureanu (directora del Coro Nacional de Cámara Madrigal), Elena Marian (Presidente de la Asociación Nacional de Coros en Moldavia), y Voicu Popescu (Coro de Niños de Radio Bucarest). En la sección de escuelas de música, el Coro de Niños Fusion Sound de Odessa, Ucrania (Svetlana Vermedovskaia, directora), obtuvo el primer lugar. En la sección de escuelas secundarias, el coro Lia - Ciocârlia de Chisinau, República de Moldova (Svetlana Istrate, directora) ganó el primer premio.

El jurado de las secciones Escuelas Secundarias de Música y Coros de Seminarios, Universidades de Música y Coros Facultades de Teología y Coros de Jóvenes Amateurs (de las escuelas con programas de estudios en música) estuvo integrado por Nicolae Gasca (Presidente, profesor de la Universidad de Música George Enescu en Iași), Sr. Andrea Angelini (profesor, director en Rimini, Italia y Jefe de Redacción del BCI, el boletín de la Federación Internacional de Música Coral), Maestro Voicu Enachescu (Presidente de la Asociación Nacional de Coros de Rumania y director del prestigioso Coro de Cámara Prelude), Ioan Golcea (profesor asociado de la Universidad Nacional de Música de Bucarest), Mstyslav Yurcenko (profesor de la Universidad Nacional Boris Grincenko en Kiev, Ucrania), y Adrian Ardeleanu (director, gerente de Centro del Condado para la Conservación y Promoción de la Cultura Tradicional en Iași). En cuanto a los premios a los ganadores de estas secciones, el Primer Premio para Escuelas Secundarias lo obtuvo Cantemus, Coro Juvenil del Centro Arco Iris de Actividades Extracurriculares de Chisinau, Moldavia, y el Primer Premio sección de amateurs fue para el coro Anghel Manolov de la Casa del Estudiante en Sofia, Bulgaria. El Primer Premio en la sección de Universidades quedó vacante.

El jurado de la Sección Música litúrgica estuvo integrado por Nicolae Gheorghiiță (Profesor, Presidente de la Universidad Nacional de Música de Bucarest), Antonios Aetopoulos (profesor de la Universidad de Música de Atenas), Adrian Sârbu (estudiante de doctorado, director del Coro Bizancio de la Universidad de Música George Enescu de Iași). El premio del jurado a la excelencia fue otorgado al Conjunto de Música Bizantina El Santuario, de la Archidiócesis de Iași, y el primer premio fue para el Coro Bizantino del Seminario Teológico Obispo César en Buzau.

El trofeo del festival lo obtuvo Cantemus, Coro Juvenil del Centro Arco Iris de Actividades Extracurriculares de Chisinau, Moldavia, que sorprendió a la audiencia y a los jueces con sus sonoridades precisas, ritmos intrincados, hermosas voces y exigente repertorio.

Presentado por Daniela Dorosincă, directora del festival, y Cătălin Sava (TVR), los eventos de gala del Tercer Festival Coral Internacional de la Juventud Gavriil Musicescu fueron transmitidos en vivo por la televisión nacional, y esta retransmisión puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=LVBpp43UluQ>

En el último día del festival, los principales miembros del jurado y algunos directores rumanos participaron en la conferencia, una fructífera reunión que trató los resultados de este evento, y un debate centrado en el impacto potencial, las posibilidades de desarrollo del festival, y la mejora de futuras ediciones. Iași, esta pequeña ciudad en el noreste de Rumania, tiene una larga y duradera tradición de música coral que se remonta incluso a antes de Musicescu, y este festival demostró que, con trabajo duro y compromiso en el presente, pueden preservarse la belleza, el valor, y la vida de la música coral de estos lugares. Tal como lo destacó la conferencia final del 6 de julio, los coros rumanos (principalmente los de la más alta formación artística) no estuvieron representados en este festival, y un sitio web profesional para este evento podría eventualmente ayudar a traer muchos otros coros extranjeros de la región.

Tales observaciones, sin embargo, no van de ninguna manera en detrimento del éxito general del festival y, sin duda, servirán para motivar los futuros esfuerzos de sus ambiciosos y talentosos organizadores, que merecen plenamente nuestro aprecio y felicitaciones.

Daniela Vlad ha sido una productora de radio y presentadora desde 1990, trabaja para Radio Iași, la mayor emisora regional de Radio Rumanía. Es licenciada en musicología en el Conservatorio de Iași y ha participado en varios cursos de capacitación en periodismo en Radio France, la Escuela de la BBC y Radio Nederland. Con frecuencia es corresponsal de radio para el Festival Internacional George Enescu, para otros festivales mundiales de música de jazz nacional, pop, y para varios concursos de música nacional, por ello, ha sido invitada a participar en jurados nacionales para música pop y música coral. A principios de 2000, fue invitada a participar en el jurado del Concurso de Música del Mundo Ethnosfera, de Radio Polonia, y fue presidente del jurado en 2002. Correo electrónico: danielavlad@yahoo.com



*Traducido del inglés por Ariel Vertzman, Argentina
Revisado por Carmen Torrijos, España* ●

Serenade! Festival Coral de Washington, D.C. (EE. UU.) 25-29 de junio de 2015 (p 36)

“Convergencia armónica verdadera.”-The Washington Post

Como director artístico de The Australian Children’s Choir, he tenido el placer de asistir a varios festivales corales, tanto en Australia y Nueva Zelanda como por Asia y Europa. Durante las vacaciones de invierno de este año, hice con el coro un viaje por EE. UU. y Canadá, siendo parte importante del viaje que el coro infantil de Australia participara en el Festival Coral de Washington D. C. Serenade! 2015. El único festival veraniego de este tipo que se celebra en Estados Unidos, Serenade!, cuenta con participantes profesionales y comunidades corales internacionales (algo que atrae mucho a un coro como el nuestro, que tiene que viajar tan lejos para participar en un evento como este). En los cinco años que lleva celebrándose, el festival Serenade! ha contado con la presencia en la capital estadounidense de más de cuarenta coros procedentes de veinte países distintos. Los numerosos conciertos en Washington DC, Virginia y Maryland, así como un concurso coral, muchos talleres e intercambios culturales entre coros, una final de interpretación de conjuntos corales dirigida por un destacado director estadounidense y algunas oportunidades turísticas hicieron del festival Serenade! un evento atractivo para nosotros y, sin duda, fue una inolvidable y exuberante celebración de música coral de todo el mundo.

Una de las cosas de las que más disfruté nuestro coro fue de la oportunidad de escuchar actuaciones magníficas procedentes de todos los rincones del mundo en un solo lugar. En cada concierto participaban tres o cuatro coros con sus propios programas y hacían que el público y el resto de participantes disfrutaran de una experiencia de música internacional única y emocionante. Los participantes del festival de este año procedían de países como Cuba, Eslovaquia, Finlandia, Noruega, Canadá y Estados Unidos, además de no uno, sino dos coros procedentes de Australia. En uno de nuestros conciertos individuales tuvimos el placer de compartir el programa con el Coro de Cámara de Oslo, un consumado conjunto coral de adultos de Noruega. Sus voces empastadas, su sonido resonante y su conjunto de delicadas melodías fue asombrosa y fue una gran suerte escuchar música producida por algunos de los compositores más destacados de Noruega. También escuchamos a conjuntos maravillosos como el coro de cámara Tapiola de Finlandia y el dinámico Coro Entrevozes de Cuba. Escuchar tanta diversidad de música de alta calidad y nivel fue una experiencia genial para nuestro coro, que nos ayudó a mejorar nuestro propio rendimiento en las actuaciones durante el festival. Los organizadores del festival habían prestado especial atención para asegurarse de que cada concierto se llevara a cabo en un lugar adecuado para coros, con una acústica excelente, y consiguieron atraer a un público numeroso y agradecido a cada concierto (algo que suele ser complicado en algunos festivales internacionales). Al estar ubicados en la histórica ciudad de Alejandría justo a las afueras de Washington D.C., *Classical Movements*, los organizadores del festival, también consiguieron que mi coro infantil australiano diera un concierto en el escenario Millennium del Centro John F. Kennedy de las Artes Escénicas junto con el impresionante Los Ángeles Children’s Chorus, de California, y esta fue otra experiencia memorable.

Lo más destacable del festival fue, sin ninguna duda, el concierto final en el Strathmore Hall en Maryland. Es la segunda casa de la Orquesta Sinfónica de Baltimore, un lugar espectacular que con

Andrew Wailes
director artístico
de The Australian
Children’s Choir

frecuencia acoge a muchos artistas geniales de la talla de Joshua Bell, Sarah Chang, Emanuel Ax y Diana Ross, y una de las salas de conciertos más espectaculares en las que he tenido el placer de actuar en todo el mundo. No es tan famosa como el Centro Kennedy, pero sí más bonita (el interior es todo de madera), y la acústica es mucho mejor que en la casa de artes escénicas más famosa del país. Además de contar con un público numeroso y agradecido, la actuación exhibió lo mejor de Serenade!, con la participación de todos los coros del festival, para culminar con un estimulante final de todos los coros en conjunto dirigidos por el aclamado compositor coral y asesor artístico Doreen Rao. El público recibió una agradable sorpresa cubana: iluminados con una luz tenue, los cantantes del festival, con varillas luminosas en las manos, desfilaron a lo largo de los pasillos cantando la famosa canción cubana *Guantanamera* camino del escenario. Esta experiencia fue verdaderamente increíble para mis jóvenes coristas, que tuvieron la oportunidad de cantar en una de las mejores salas de Estados Unidos junto con cantantes tan magníficos procedentes de todo el mundo. El Dr. Rao incluso consiguió que todo el público cantase en la gran final, algo que creó un ambiente de festival y consolidó la fama que tiene Washington de ser una ciudad “acogedora de coros”.

Además de asistir a los conciertos del festival, los jóvenes miembros de The Australian Children’s Choir tuvieron tiempo de explorar la capital del país. Washington DC es un lugar maravilloso para visitar con un coro, tiene numerosos monumentos espléndidos, espacios abiertos grandes y muchos museos mundialmente conocidos e institutos smithsonianos que, además, son gratuitos en su gran mayoría. Además de tener la oportunidad de ver esos magníficos monumentos nacionales, el festival consiguió de forma improvisada que los coros cantaran en las icónicas escaleras del imponente Monumento a Lincoln. Uno de los miembros de nuestro coro fue seleccionado para participar en el honorable acto de colocar la corona en la Tumba del soldado desconocido en el cementerio nacional de Arlington y nuestros coristas se sintieron privilegiados por poder ver el cambio de guardia y observar las obras del emplazamiento más sagrado de Estados Unidos. Mis cantantes también tuvieron la oportunidad de conocer a miembros de otros coros durante el festival, durante las comidas y en las diversas actividades grupales como los talleres con Doreen Rao sobre las dos obras de conjuntos corales, una oportunidad para aprender la canción cubana *Guantanamera* con uno de los mejores coros de Cuba, canción que después interpretamos en el Strathmore Hall y en la cena de despedida, en la que los coros disfrutaron de un ambiente relajado, divertido y musical y en la que todos disfrutamos de la maravillosa comida, de canciones espontáneas y de la oportunidad de hacer nuevos amigos, intercambiar historias y establecer contactos procedentes de diversos lugares del mundo. En el caso del Australian Children’s Choir, se creó rápidamente un fuerte vínculo con los miembros del Choir of the Transfiguration de Manhattan y los miembros del Los Ángeles Children’s Chorus, con los que habíamos disfrutado de la actuación el día anterior en el Centro Kennedy.

Tuve el honor de ser invitado a formar parte del jurado del festival de 2015 como asesor del concurso (mi coro no participaba en él), y tuvimos el privilegio de escuchar algunas actuaciones extraordinarias en la preciosa Iglesia de la Epifanía en el centro de Washington, D.C. Son destacables las actuaciones de los dos ganadores del concurso: el Coro Pro Musica-Magnolia de Eslovaquia (ganadores de la categoría de coro juvenil); y el espectacular Coro Entrevoces de Cuba (ganadores de la categoría de adultos y del gran premio a los campeones). Los coros ganadores se llevaron trofeos a casa y el Gran Campeón también recibió un premio en metálico para hacer posible la creación de nueva música.

El Festival Coral de Washington DC Serenade! les concedió a nuestros jóvenes coristas de ‘Down Under’ la fantástica oportunidad de compartir su producción musical con varios coros extraordinarios de todo el mundo, tanto en los ensayos como en los conciertos en los que tuvieron la suerte de participar y a los que pudieron asistir.

Andrew Wailes, considerado uno de los más destacados directores de Australia, está especializado en música sinfónica coral y se dedica con pasión a la enseñanza y a la interpretación en Australia y cada vez más en el extranjero. Andrew Wailes es uno de los directores más ocupados de Australia, empezó siendo director musical y director titular de la Orquesta Filarmónica Real de Melbourne a finales de 1998, lo que le llevó a ser una de las personas más jóvenes en ocupar ese cargo en más de 150 años. Andrew ha sido director titular de la Sociedad Coral de la Universidad de Melbourne desde 1992 y director artístico del Australia Children’s Choir (desde 1999). Es un activo experto en coro y con frecuencia prepara coros para la Orquesta Sinfónica de Melbourne, para la Orquesta Victoria y para películas o grandes eventos televisivos en Australia. También es director musical de la Box Hill Chorale (desde 1995) y fundador del concurso RMP Aria para *Oratorio Singers* en Melbourne. Andrew fue director del Coro de la Universidad Católica de Melbourne durante más de diez años (2000-2011) y antes de eso había dirigido algunos coros de facultades de la Universidad de Melbourne, del Conservatorio de Música Melba Memorial y de la Universidad de Monash. Correo electrónico: andrewwailes@hotmail.com



Cantus Mundi

El primer programa nacional de integración social a través del canto coral en Rumania (p 42)

Creado por el director Ion Marin en 2011 con la ayuda de los voluntarios del Madrigal Choir, el programa nacional Cantus Mundi fue institucionalizado mediante resolución del Gobierno número 821/2014, pasando de ser una simple idea a convertirse en la dirección de la institución amparada por el Ministerio de Cultura: el Coro de Cámara Nacional Madrigal Choir - Marin Constantin. El programa nacional Cantus Mundi es coordinado por un Comité Interministerial constituido por representantes de distintas instituciones, nombrado por el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Desarrollo Regional y Administración Pública, el Ministerio de Educación e Investigación y el Ministerio de Trabajo, Familia, Protección Social y de los Ancianos.

El programa nacional que intenta unir a todos los niños en Rumania fue lanzado en el Parlamento Rumano durante la gala Cantus Mundi, transmitido en vivo en televisión nacional. Participaron 700 niños, quienes cantaron juntos, muchos de los cuales se vieron personalmente por primera vez.

El objetivo del programa nacional Cantus Mundi es la creación de una plataforma que incluya una amplia base de datos de lecciones online, videos y partituras, y que también pueda ser utilizada como una herramienta social y un motor para promover el movimiento coral rumano: un foro administrado por expertos, galerías de fotos y videos y una base de datos de todos los coros de Rumania.

La misión de este programa nacional es unir a todos los niños de Rumania a través del canto coral. Para ello, Cantus Mundi se enfoca en la inclusión social, el desarrollo de áreas con escasa o ninguna cultura (como sucede en la mayor parte de las áreas rurales de Rumania), la comunicación cultural y la interactividad. Todos los niños de Rumania tienen el derecho de desarrollarse armoniosamente, a comunicarse entre ellos y a crecer juntos. A través del programa Cantus Mundi, las iniquidades sociales pueden ser superadas mediante el uso del lenguaje musical a través del canto coral, lo que, al ser una actividad grupal, ayuda – a través de la comunicación no verbal – a crear una identidad social, sin diferenciar entre razas, religión, estatus social o condición económica. A través de la música, la gente joven perteneciente a distintas culturas a lo largo de Rumania se las arreglará para establecer puentes de relaciones y comunicaciones, para conocer y aceptarse unos a otros.

Cantus Mundi enseña a los directores a crear y hacer crecer a su propio coro, a desarrollar un repertorio, a dar color a la vida de su comunidad. Los beneficios para los directores incluyen entrenamientos especializados en distintos niveles de entendimiento con los mejores profesionales – con una experiencia superior a los 50 años, los especialistas del Coro de Cámara Nacional Madrigal Choir - Marin Constantin se convierten en sus mentores, o incluso sus colegas en escena–, plataforma administrativa online que apoya el trabajo de los coros, la membresía y el acceso a la red nacional de coros de Rumania.

Por otra parte, los cantantes de coro se benefician de un ambiente de comunicación e interacción, lo que incluye a niños y gente joven perteneciente a todos los grupos sociales, así como también entrenamientos y actuaciones sobre un escenario con la Coro de Cámara Nacional Madrigal Choir-Marin Constantin, y, por supuesto, la membresía en la plataforma de socialización cultural más grande de Rumania.

La preparación de un coro comienza frente a un monitor, continúa en el ensayo y termina en los escenarios nacionales e internacionales más importantes. Esta es nuestra visión, para que uno de los elementos absolutamente novedosos de este programa educativo sea la plataforma online, que facilita la interacción y la actividad a nivel nacional de todos los directores y coristas de Rumania. El lanzamiento oficial de la plataforma Cantus Mundi tendrá lugar el 1 de octubre de 2015, en el día nacional de la música.

La plataforma Cantus Mundi facilita los instrumentos de coordinación y comunicación dentro del grupo. Una vez creado el coro, y luego de que todos los miembros se hayan inscrito, la plataforma ofrece la posibilidad de enviar mensajes a todos, de manera instantánea. Por ejemplo, cuando un director quiere agendar un ensayo, o cuando quiere enviar el enlace de una partitura a todo el coro, basta con conectarse y acceder al menú “mi coro”, desde donde se puede enviar un mensaje directamente, simplemente presionando un botón. Pronto, la plataforma permitirá que el mensaje se convierta en un SMS. Por otra parte, los directores podrán enviar las partituras directamente a los miembros del coro.

Cantus Mundi ofrece a cada miembro el ambiente necesario para intercambiar partituras y disponer de los materiales para cada director y corista a lo largo del país. Los miembros podrán usar la base de datos de partituras del Coro de Cámara Nacional Madrigal Choir – Marin Constantin, y tendrán acceso gradual a la colección de partituras de Cantus Mundi. Para aquellos que están apenas empezando sus carreras, la plataforma puede producir y disponer de partituras de audio, para que los ensayos y el aprendizaje de canciones resulte lo más fácil posible.

Otro gran beneficio ofrecido a la comunidad es el manual de método Marin Constantin. Mensualmente, los miembros de Cantus Mundi publicarán, de manera online, un volumen del famoso

Anna Ungureanu
conductora coral,
directora titular y
artística del programa
nacional Cantus Mundi

trabajo. Por otra parte, si aún quedan preguntas por hacer, los miembros pueden contactar a los especialistas de Cantus Mundi directamente – miembros de Madrigal con una vasta experiencia en este campo. Por lo tanto, si un director tiene dudas acerca de qué repertorio usar o no domina ciertas técnicas de dirección, o si simplemente desea realizar una consulta, recibirá una respuesta online.

Otra dimensión importante del Programa Nacional Cantus Mundi consiste en sesiones de entrenamiento Cantus Mundi, respaldadas por especialistas con una vasta experiencia a nivel pedagógico, pero también con miles de horas de práctica en los escenarios más importantes del país. Un nuevo elemento es la implementación de los instrumentos para el desarrollo personal de directores y cantantes de coro que se hayan inscrito en el programa. Independientemente de la experiencia en el campo, aun en los casos en donde no existe, Cantus Mundi tiene las soluciones para formar un coro, preparar un director, estimular la participación de los niños en el movimiento coral rumano o mejorar el desempeño de un coro ya conformado.

Estructurado en niveles claramente definidos, las sesiones de entrenamiento de Cantus Mundi se llevarán a cabo en Bucarest, al igual que en otros países, dependiendo del nivel de inscripción de nuevos coros en una cierta área geográfica. Al final de cada sesión, habrá diplomas de participación y objetivos que alcanzar, cuyos logros facilitarán la participación en los siguientes niveles de entrenamiento.

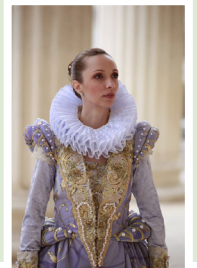
Regularmente, los especialistas de Cantus Mundi grabarán y pondrán lecciones cortas de video que apoyarán profesionalmente a directores y coristas. Asimismo, el equipo Cantus Mundi está trabajando en la creación del primer manual de coro. Músicos con una vasta experiencia en este campo comparten su conocimiento para editar este tipo de instrumento, para que sea accesible tanto para músicos experimentados como para principiantes.

Sabiendo cuán importante es tener buenas partituras, lecciones y consejos, Cantus Mundi ofrece a sus miembros un espacio para facilitar la comunicación con sus propios coros. Independientemente de si se trata de un director o un corista, hay instrumentos para apoyar el desempeño del coro.

Cantus Mundi ofrece a sus miembros la posibilidad de establecer un contacto directo con los directores y coros de niños a lo largo del país, para abrir colaboraciones duraderas, dentro de una amplia comunidad. Por otra parte, involucra a sus miembros en proyectos nacionales e internacionales, del que el Coro de Cámara Nacional Madrigal Choir - Marin Constantin forma parte, y da la posibilidad de participar en grandes conciertos que el coro ha ofrecido en los últimos 50 años sin pausa. Periódicamente, habrá campamentos de Cantus Mundi, actividades dentro de las cuales un director podrá hacer contacto, tanto con los miembros de los coros provenientes de distintas zonas del país como con directores y coordinadores.

Todas las características de este elaborado programa nacional llamado Cantus Mundi no serían posibles de no ser por su presidente fundador, Maestro Ion Marin, quien tuvo la visión de que este proyecto se convirtiera en un programa nacional. ¡En 7 años, 4100 directores y 250 000 coristas de los 41 condados de Rumania serán parte del Programa Nacional Cantus Mundi!

Especializada en dirección bajo la supervisión de los renombrados músicos Marin Constantin y Sharon Hansen (Estados Unidos), **Anna Ungureanu** ha actuado en Rumanía, Alemania, Rusia, Japón, Turquía, Serbia, República Checa, Macedonia, Bulgaria, Polonia, Austria, Lituania, Letonia, China y Bélgica. Habiendo comenzado su carrera en 2011, Anna Ungureanu, Doctora en música, y una de las directoras del Coro de Cámara Nacional Madrigal Choir- Marin Constantin, ha sido nombrada Directora Titular y Artística del Programa Nacional Cantus Mundi, iniciada por el director Ion Marin. El propósito de este programa es alentar, sostener y promover la música en todas las instituciones educativas de Rumanía. La experiencia adquirida a través de casi nueve años de trabajo con el fundador del Coro de Cámara Nacional Madrigal Choir, maestro Marin Constantin, la recomienda como discípula y seguidora del legendario músico. Correo electrónico: annazabo2006@yahoo.com



*Traducido del inglés por Adriana Pedemonte, Argentina
Revisado por Carmen Torrijos, España ●*

Stabat Mater de Giovanni Pierluigi da Palestrina (p 47)

Abrir la partitura y ejecutar de inmediato un acorde de la mayor seguido de uno de fa mayor puede dejar perplejo a un purista del solfeo (ver Fig. 1). Para ejecutar las tres primeras notas del tenor (do sostenido · re · fa), debe aplicarse rápidamente una mutación y cantar sucesivamente mi, fa, fa. Incluso la sucesión de acordes es inusual en la escritura de Palestrina. Para mitigar cualquier perturbación llega inmediatamente, al segundo compás, un énfasis tranquilizador ternario en la palabra “Mater”.¹

Stabat mater dolorosa
8 vocum

[Prima pars]
[Chorus Primus]

[CANTUS] Sta - bat ma - ter do - lo - ró - sa
[ALTUS] Sta - bat ma - ter do - lo - ró - sa
[TENOR] Sta - bat ma - ter do - lo - ró - sa
[BASSUS] Sta - bat ma - ter do - lo - ró - sa

[Chorus Secundus] Sta - bat ma - ter do - lo - ró - sa
[CANTUS] Iux -
[ALTUS] Iux -
[TENOR] Iux -
[BASSUS] Iux -

▲ Fig. 1

matriz, hemos oído incesantemente el profundo sonido de los latidos del corazón de nuestra madre, bum-bum... bum-bum... bum-bum...³, y este tiempo ternario anacrúsico marcó nuestra sensibilidad para siempre.⁴ Piense en esto: casi todas las canciones de Navidad están escritas en tiempo ternario, o binario compuesto.⁵ Añadido aún más: los compositores introducen con mucha frecuencia un tiempo ternario cuando, en medio de una composición, se encuentran con una palabra como “Mater”. Cito un ejemplo entre miles: en *el Ave María* atribuido a Tomás Luis de Victoria, concretamente en la frase “Sancta Maria, Mater Dei”, llega puntualmente el movimiento ternario.

Palestrina no es menos cuando ya en el segundo compás introduce un ternario no explícito en el signo gráfico, pero innegablemente evidente. Este módulo ternario atraviesa continuamente toda la pieza, hasta la consagración definitiva en la segunda parte, cuando el ternario es explícito en la armadura con el clásico círculo cortado con el número 3 (n. 74). ¿Cuál es el texto? “Eia Mater, Fons amoris”.

Luego vuelve por un largo tramo al compás binario indicado por la C cortada (94), pero es sólo una ilusión. Ya en el compás siguiente reaparece el ternario, ¡obviamente en la palabra “Mater”! Continúa

En otras ocasiones, ya he hablado del hecho de que cualquier compositor, conscientemente o no, al enfrentarse a un texto musical que habla de la natalidad, la presencia de la madre, etc., repite inevitablemente un andamiaje ternario. Pero, ¡por supuesto! ¡todo está relacionado con el hecho de que el oído es el primero en formarse entre los órganos de los sentidos de nuestro cuerpo! Después de sólo dos meses de gestación ya está formado², a diferencia del órgano de la vista, que no funciona perfectamente hasta un año después del nacimiento. Esto significa que durante los siete meses restantes que todo el mundo ha pasado felizmente balanceándose dentro de la

Walter Marzilli

1 Cipriano de Rore (ver la figura) usa una idéntica también en el movimiento de las voces, no obstante cambiadas. Pero sobre todo lo hace en el interior de un madrigal (*O sonno*), y luego incorpora un mi de paso para atemperar el pasaje de la soprano (do sostenido – re – mi – fa). Un eventual do natural hubiera resultado melódicamente inoportuno.

2 Y es también lo último en descomponerse tras la muerte.

3 Necesita también considerar que el líquido amniótico que envuelve al nonato puede transportar el sonido cinco veces más velozmente respecto al aire (1500 m/s en el agua contra 340 m/s en el aire). Además el líquido amniótico es más denso que el agua, por lo que la velocidad del sonido en este medio de propagación, a causa de una mayor densidad, será todavía mayor respecto al agua.

4 Todos los padres deberían saber que para calmar el malestar o la intolerancia de un bebé basta con tamborilear con la palma de la mano sobre el colchón el mismo ritmo del corazón. Funciona de verdad, lo experimenté muchas veces con mis hijos cuando eran pequeños.

5 Aquellos pocos que están escritos en tiempo binario ¿podrían estar ligados al columpio binario de los pasos de nuestra madre? Basta observar de lejos el lento oscilar de las cabezas en la larga fila de personas que van a tomar la comunión durante la misa...

las - so ch'in van ti chia
so, las - so ch'in van ti
so, las - so ch'in van ti
Las - so ch'in van ti

del mismo modo alternando el binario (“cordi meo valide” [100], aunque “turbado” por lo ternario de la línea del bajo reforzada por una hemiolia – ver continuación) con el ternario: en la palabra “tui nati” (103) nueva y puntualmente aparece el ternario escondido. En realidad no está tan escondido, desde el momento que resulta también confirmado por una refinadísima hemiolia presente en todas las voces que, como se sabe, alarga y confirma el ternario causando el paso de un andamiaje en $\frac{3}{4}$ a uno en $\frac{3}{2}$, dicho de un modo simplificado... Este procedimiento de confirmación ternaria a través de la introducción de una hemiolia se presenta muchas otras veces en ocasiones similares.⁶

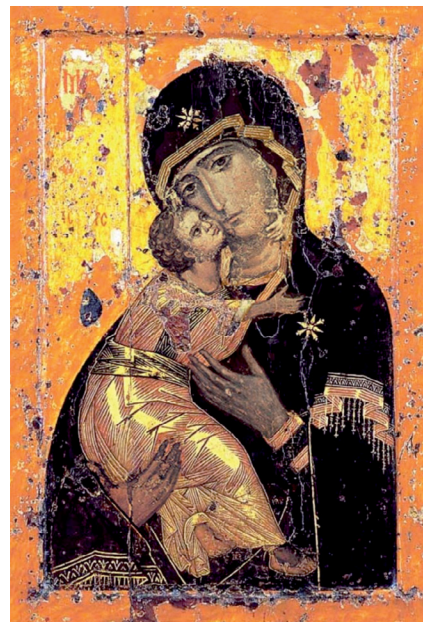
Pero entonces, si es cierta esta teoría del ternario ligado al nacimiento, ¿qué hace un ternario en las expresiones “Quando corpus morietur” y “Christi mortem”? La respuesta toca un aspecto teológico y muestra a un Palestrina muy profundo.⁷

En la iconografía bizantina el pesebre donde el niño Jesús nació y fue representado como un sepulcro, el niño parece estar envuelto como un cadáver tratado para la conservación (ver Figura 2). Del mismo modo, los iconos que representan a la Virgen que lo tiene en brazos ponen de relieve las características de la afligida madre, como si supiera lo que será el destino del niño (ver figura 3). No se verá una imagen del cuerpo de Jesús Niño finalmente libre de la vendas mortuorias hasta siglos después, pero todavía en la pintura renacentista el pesebre seguirá representado como una tumba (ver Fig. 4).

En efecto, en la doctrina católica el poder salvador y escatológico del nacimiento de Cristo se manifiesta y se complementa con su muerte en la cruz. He aquí la razón de la presencia de algunos paralelismos musicales a decir poco sorprendentes en el repertorio gregoriano. Todos sabemos, por ejemplo, que el cuarto modo (deuterius plagale) venía siendo usado sobretodo para musicalizar textos meditativos y de naturaleza dolorida⁸. En efecto, no hay rastro del cuarto modo en el Domingo de Ramos donde reinan la luminosidad y la alegría de los modos quinto y octavo. Pero basta literalmente con dar vuelta a la página en el Gradual Triplex y entrar en la Semana Santa para ejecutar inmediatamente el cuarto modo del introito Ludica Domine. Todos los introitos y graduales de la Semana Santa son en tercer modo (deuterus autentico)⁹ y cuarto modo, así como en el introito de la Missa in cena Domini del Jueves Santo, Nos autem gloriari, que, aunque es un texto de celebración y salvación, está en un oportuno cuarto modo. También nos encontramos con el cuarto modo ahí donde no lo esperábamos nunca, es decir, en el anuncio de la Navidad en la Liturgia de las Horas. Siguiendo con la Navidad, el ofertorio de la Missa en noche, “Laetentur Coeli”, y la comunión de la Missa in aurora, “Exsulta filia Sion”, también están en el cuarto tono, a pesar de la euforia de sus textos. La Epifanía: la comunión Videntes stellam, también está en cuarto modo. Pero el ejemplo más llamativo de esta ambivalencia nacimiento-muerte y el cuarto modo aparece en el introito Resurrexi, en el domingo de Pascua. También debemos señalar que esta obra va precedido de la Vigilia de Pascua, durante la cual, justamente, todas las obras tras



▲ Fig. 2



◀ Fig. 3



▲ Fig. 4 - Domenico Ghirlandaio, Anbetung der Hirten (1485), Santa Trinità, Florenz

6 En los compases 25-26; 56-57; 59-60; 61-65; 82-83; 85-86; 88-89; 102-103, línea del bajo: 104-106. El episodio de los compases 54-65 es digno de particular atención: en las palabras “*suum dulcem natum*” Palestrina lleva a la máxima expresividad la actitud ternaria introduciendo una hemiolia particularmente descarada –coincidente con un andamiaje binario- que conduce a un intenso y largo acorde de re con una luminosa tercera mayor adjudicada a los tenores.

7 Agradezco de corazón a Mons. Massimo Palombella por haberme ilustrado al detalle sobre estos aspectos teológico-musicales que me han permitido profundizar algunas cuestiones.

8 Lo describen en estos términos muchos teóricos coetáneos desde Lanfranco a Zarlino, de Vecchi a Diruta, etc.

9 El otro modo lastimoso por excelencia.

las lecturas son escritas en el brillante octavo modo.¹⁰ ¿Seguimos? el introito de la misa de réquiem está escrito en el sexto modo, que es el modo del Aleluya Pascual.

Y ahora, en este contexto de la salvación, descubrimos la profundidad teológica de Palestrina.¹¹ “En el centro de su motete de Navidad cuatro voces Dies sanctificatus, aparece por sorpresa un nuevo bicinium, que se puede definir como un tropo. La frase del tropo no existe en el texto original del motete. He aquí el texto adjunto: “Haec dies quam fecit Dominus; exsulemus et laetemur”. ¿Saben de dónde se ha tomado? ¡Del verso del Aleluya de la octava de Pascua! El tema polifónico es el mismo del original gregoriano, pero a la inversa. Me indicaba Mons. Palombella que en la versión a ocho voces del motete Dies sanctificatus, Palestrina parte de nuevo exactamente del mismo tropo, y esta vez ni siquiera menciona el mismo tema (do - si - re - do) del verso del Aleluya de Pascua.

Las sorpresas de un Palestrina teólogo no han terminado. Hablaremos en un rato de la técnica con la que modela, la alternancia entre los dos semicoros del Stabat Mater. Anticipamos aquí que los ingresos en general siempre son alternados, y los dos semicoros se superponen en la duración de una negra. Sólo hay un momento en el que el compositor superpone los dos grupos con diferente texto durante dos compases (ver fig 5). Adivinen, ¿qué dicen los dos semicoros al mismo tiempo? Uno “natum” y el otro “morientem”. Increíble ...

Acabamos de mencionar la técnica que utiliza Palestrina en la alternancia de los dos semicoros. No dude en llamarla pictórica y, con un poco de ingenio, incluso cinematográfica. Vamos a ver cómo funciona. El pasaje es a través de un procedimiento que un director llamaría la *decoloración*. Los dos semicoros se acercan hasta rozarse, y uno crea el acorde del cual parte el otro, como es normal.

A veces se suceden sin superponerse¹², otras veces un semicoro se insinúa mientras que otra sección se ocupa de resolver un retardo, a veces se tocan durante el valor de una negra¹³, en ocasiones también desarrolla las ocho voces juntas¹⁴.

Vuelvo a centrar la atención sobre el hecho de que nunca se superpone los dos semicoros durante más de dos compases enteros con texto diferente, excepto en el único caso discutido anteriormente (*natum-morientem*). A veces "detiene la escena" e interrumpe el flujo con una pausa.¹⁵ Esto sucede por primera vez cuando Palestrina parece apuntar "un ojo de buey" en la Virgen y su dolor, y en las palabras "*O quam tristis et afflicta*" hace intervenir por primera vez q las ocho voces a la vez. Lo hará de nuevo, coherentemente, en las palabras "Santa Madre" (compás 94).

Es como si la intención del compositor fuese mover el sonido y la atención de forma continua a la derecha y a la izquierda del escenario, excepto cuando quiere dirigirlo al personaje central. Esto hace muy necesaria que la disposición de los dos semicoros se haga de tal manera que el sonido pueda fluir mucho de un lado a otro del espacio sonoro. Así pues, parece necesario captar la sugerencia implícita de Palestrina y separar los dos semicoros suficientemente, en busca de la sensación de espacio del coro que ahora es una característica muy buscada por los directores. Nada nuevo bajo el sol. Añadimos que las fuentes de sonido estereofónico no son sólo las tres habituales del doble coro (primer semicoro - segundo semicoro – tutti), sino que llegan a ser de cinco a causa de dos episodios importantes en que Palestrina forma dos cuartetos nuevos, uniendo dos voces del primer semicoro con dos del segundo.¹⁶

Pero volvamos al tratamiento rítmico para tener en cuenta que el ejemplo del tempo "perfecto" ternario¹⁷ evidentemente no convenía al texto cuando se introduce la palabra "*poenas*" (36), "*Fleret*" (41) y "*plangere*" (140), musicalizado con ritmo binario: tal vez el dolor y el llanto son cosas humanas, por lo tanto imperfectas y ciertamente perfectibles, lejos de la perfección de la Trinidad. Tal vez no sea el caso si en el ya mencionado

▲ Fig. 5

10 *Jubilate Domino, Cantemus Domino, Qui confidunt, Laudate Dominum, Vineam facta est, etc.*

11 No debemos olvidar que si no se hubiera casado en segundas nupcias con Virginia Dormoli después de la muerte de su primera mujer, tal vez hubiera completado las órdenes sacras.

12 Sucede cuatro veces en toda la obra.

13 Sucede 19 veces y es la mayoría de los casos.

14 Ocho veces.

15 Tres veces, en general antes del tutti.

16 Ocurre en "*juxta Jerusalem*" (122) y en un episodio largo que se inicia en las palabras "*passionis eius*" en el compás 145 del cual hablaremos en seguida.

17 Es bien notable como la antigua teoría semiográfica definió al tiempo ternario *perfectus* y al binario *imperfectus* acercando el ternario a la sacralidad de la Trinidad: *omne trinum est perfectum*.

Ave María atribuido a De Victoria el autor reintroduce el tiempo binario sólo en la palabra "*peccatoribus*", tras el paréntesis ternario de "*Sancta Maria, ora pro nobis*".

Estas tres palabras, "*poenas*", "*Fletet*" y "*plangere*", nos llevan a otra reflexión. No es difícil reconocer en el tratamiento rítmico una actitud inclinada al descriptivismo y la dramatización de los conceptos expresados en el texto. Lo que comúnmente se llama con enfoque restrictivo "madrigalismo". Me refiero al hecho de que sólo en estas tres ocasiones dos sectores del coro están llamados a desempeñar a la par un ritmo apuntillado, que pueden traer fácilmente a la mente el gesto del sollozo. Son situaciones refinadas que se utilizaron para "mover los afectos" de los hombres del Renacimiento.

Pero no termina aquí, ¿qué decir de la introducción de un dolido si bemol descendente en las palabras "*dolorosa*" (3), "*lacrimosa*" (7), "*gementem*" (12), "*dolentem*" (16), etc? Hay que tener en cuenta que la armadura de clave, a pesar de la vaguedad de la definición modal y de un ritmo armónico-melódico muy intrigante cómo intrincado,¹⁸ no reporta ningún si bemol, de hecho, a menudo juega con si natural (véase "*pertransivit gladius*", más tarde).



▲ Fig. 6



▲ Fig. 7

¿Y esas tres síncopas de la soprano (ver Fig. 6) en las palabras "*dum pendebat filium*"?, ¿no dan la idea de algo que cuelga y se balancea? No sólo eso: todo el coro ataca, suspendido en el levare, sobre el último cuarto del compás.¹⁹ También podemos descubrir un Palestrina sin precedentes si nos fijamos en el movimiento "en péndulo" de la melodía del bajo, moviéndose por largos saltos. Un movimiento escolástico y elemental, poco probable de encontrar en el fraseo maduro de Palestrina. ¿Debo continuar? Entonces haré notar el convencido (¡y convincente!) movimiento descendente de las melodías del *cantus*, del *altus* y del *tenor* en las palabras "*pendebat (filium)*".

Nuevamente, "*Pertransivit gladius*" en la parte de tenor (ver Fig. 7): está presente un tritono entre fa y si, punzante y agudo como la punta de una lanza que -por analogía- através el costado de Cristo en la cruz, de la que habla el texto.²⁰ Su fuerza áspera aumenta el contraste con los cuatro si bemoles que lo rodea. Es de notar que Casimiri lo redondea con el si bemol, colocando el signo de alteración a la izquierda de la nota, como si se tratara de una solicitud de la Palestrina.²¹ Entre las ediciones que pude ver, tres de ellas ajustan el si por medio del bemol²², mientras que cuatro mantienen el si natural²³. También hay que señalar que, más allá del valor descriptivo del tritono en referencia al pasaje literario particular, en este caso, la adopción de becuadro permite respetar la regla conocida del mi contra el fa (*causa necessitatis*) entre tenor y cantus.

En apoyo a la tesis descriptiva, agregamos que en este pasaje Palestrina muestra cuatro veces una áspera sucesión de quintas

entre las voces extremas en el espacio de dos compases, salvándose cada vez por medio de la anticipación de las notas y de la consecuente síncopa compuesta que se deriva. Por favor, el procedimiento es perfectamente canónico, pero la situación resulta de todos modos muy interesante. Concluyo la recorrida de esta idea diciendo que las cuatro secciones que cantan esta frase se mueven sostenidas sobre la contralto con una melodía ascendente.

18 Se nota en este modo toda la inquietud y la implicación de Palestrina en el trato de un texto de dolor tan denso de dolor; pero tal vez sea del otro: lo veremos al cierre del artículo.

19 Este refinamiento, naturalmente, se dejan ver solo en la dirección con dos movimientos.

20 Es verdad que el sí sale al do, pero no lo hace a través de la consabida sucesión veloz cromática. El texto habla de la espada que atraviesa el alma dolorida de la Virgen ("*Cuius animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius*").

21 En realidad Casimiri trata todas las alteraciones como si fuesen de Palestrina, poniéndolas a la izquierda de la nota. Sólo en un caso pone entre paréntesis un si natural ("*Christi mortem*") para distinguirlo del precedente si bemol.

22 Palestrina, *Stabat Mater*, transcripción de Alexandre-Etienne Coron (1771-1834), sin información: Palestrina, *Stabat Mater* a cargo de Richard Wagner (1813-1883), Ed. G. Schirmer, New York, sin información; Raffaele Casimiri, *Antologia Polifonica*, ol. VI, Ed. Psalterium, Roma, 1934, pp 33-47.

23 *Pierluigi da Palestrina's Werke*, a cargo de Franz Espagne, (conocida como Opera Omnia - Haberl), vol. VI, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1876, pp. 96-108; Palestrina, *Stabat Mater*, transcrito por W. M. Barcalay Squire, Novello, Londres, 1899; *Palestrina Stabat Mater*, transcripción de Henry Washington, Chester Music, Londres 1974; Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Composizioni Latine a 8 e 9 voci*, vol. 33, a cargo y estudio: Lino Bianchi, Istituto Italiano per la storia della musica, Edizioni Scalera, Roma 1981, pp. 43-60 (conocida como Opera Omnia- Casimiri) La transcripción de Bianchi trata las alteraciones de manera cautelosa, preocupándose de agregar las sugerencias personales al final de la nota, incluso aquellas que guardan muchas situaciones tradicionales en el ámbito de la música *facta* como los tritonos, la sensible en la cadencia, etc.

Y finalmente, ¿cómo no reconocer en la aceleración rítmica con la cual Palestrina trata la palabra “*spiritum*” (ver fig. 8), cerrando la primera parte, un cierto reclamo a la fluidez y etérea consistencia del espíritu que deja el cuerpo en el momento de la muerte? Pensándolo bien, en efecto, aquel es el único momento en el cual el contrapunto serpentea a través del ritmo y las melodía más articuladas y para nada ordenadas como lo son todas las frases, acompasadas y medidas, que componen el resto de la obra.

Algunos comentarios al margen:

1. En toda la pieza existen sólo dos notas largas que no son interferidas por el proceder del otro semicoro: “*gementem*” (12) y “*tormentis*” (59-60). También “*desolatum*” y “*plagas*” (68 y 100) presentan una negra a la entrada del otro semicoro. Son cuatro palabras muy significativas en el interior del clima textural de la obra, y Palestrina parece casi detenerse a pensar. No estaría privado de significado interpretar esta situación particular como un mensaje del compositor, con el cual quiere invitar a los intérpretes a oscurecer la negra con embellecimiento y coloratura. Textos contemporáneos sobre música están llenos de ejemplos de ennegrecimiento llevados a cabo, en particular sobre las obras del propio Palestrina. Probablemente seamos nosotros, que hemos perdido la capacidad y nos limitamos a seguir las notas escritas, que ahora pueden ser solo un paño estructural sobre el el cual improvisar, como por ejemplo las notas tomadas por salto, sobre aquellas notas largas, o sobre aquellas que nos inducen en seguida al llanto y a la tristeza, como dicen repetidamente muchos textos antiguos. Pero esto es un argumento largo y complicado, que no puede ser profundizado en esta ocasión.
2. En la nota 19 hemos señalado sobre la dirección en dos movimientos que es la usada tanto por Lino Pianchi como por Habert-Espagne, así como por tantos otros. En tanto que Casimiri prefiere un desarrollo en cuatro movimientos. En realidad es el menos indicado para llegar a hacer “rodar en su interior” los innumerables episodios de tiempo ternario implícito. Quien practica estas cosas sabe bien que tanto el sesquialtero como la hemiolia se proporcionan y “giran” mejor interiormente de un tactus binario más que de uno cuaternario.
3. Palestrina escribe usando la llamada *chiavette* (pequeña clave) para ambos semicoros. Esto denota la posibilidad de mover hacia abajo la altura de la obra, como hace la Capilla Sixtina que usa a los tenores agudos para las partes de alto.
4. Finalmente concluimos preguntándonos si también Palestrina habrá cedido a la fascinación a la cual casi ninguno de sus colegas músicos²⁴ del Renacimiento ha podido resistirse: aquello de la sección aurea. Hablamos de la búsqueda de las proporciones perfectas, de la relación privilegiada entre las partes y el todo, de combinaciones intrínsecas que esconden celosamente el secreto de la belleza. Hemos ya indicado el hecho de que la obra está dividida en dos partes. Ahora precisamos que se trata respectivamente de 73 y 118 compases, de un total de 191 compases. Una breve indagación permite descubrir que la sección aurea de la primera parte corresponde al compás 45, donde aparecen las palabras “*in tanto supplicio*”. La sección aurea de la segunda parte vale 72 (72.924 exactamente)²⁵ y corresponde al compás 145 donde encontramos la palabra “*passionis*”. Y aquí comienzan las sorpresas: este punto corresponde al largo de la primera parte (73 compases).²⁶ Continuando, la sección aurea de la obra en su totalidad cae en el compás 118, en las palabras “*donec ego vixero*”. Es decir, la sección aurea de la obra en su totalidad es perfectamente igual al largo de la segunda parte (118 compases). Debemos también notar que la frase



▲ Fig. 8

24 Para no hablar de los pintores, escultores, arquitectos, etc.

25 Falta un 0,076 para llegar a 73. Haciendo los cálculos se trata cerca de una semifusa...

26 Hemos visto cuanto falta (cifra mencionada anteriormente).

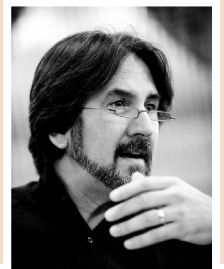
en cuestión (“donec ego vixero”) introduce un episodio muy particular, que es una intervención larga otorgado a un orgánico con un número menor de voces²⁷. Sabemos que esto podría ser debidamente interpretado como un estímulo al otorgar las partes de los solistas, creando así una atmósfera sonora del todo particular y muy refinada. Las sorpresas no se han terminado: este punto corta la segunda parte a la misma distancia en la cual la sección aurea corta la primera parte (compás 45). ¿Y que distancia hay entre la sección aurea de la segunda parte al final de la obra? De nuevo 45 compases...

¿Sigo? La sustracción entre la sección aurea de la segunda parte a la sección aurea de la totalidad de la obra da como resultado 27 compases: exactamente como la sustracción entre el largo de la primera parte y su propia sección aurea.²⁸ Además, la sustracción entre toda la obra y la sección aurea de la primera parte da el mismo resultado de la sección aurea de la segunda parte.²⁹ Paro. Me parece demasiado.

Tenga en cuenta que todas estas “coincidencias” no son el fruto de aquellos cálculos matemáticos “incestuosos” que dan siempre el mismo resultado, como sucede con algunos famosos juegos de números. Ellos son alcanzados solo por aquella precisa longitud de la primera y de la segunda parte. Cambiando por ejemplo la longitud de la segunda parte, se desvanecen todas las coincidencias que veíamos.

Y no me vengan a decir que se han divertido también ustedes al unir las palabras sobre las cuales caen las tres secciones áureas y que no han sacado fuera la frase “In tanto supplicio passionis, donec ego vixero”.³⁰ Les ruego ahora no ligarla a la vida difícil de Palestrina, que en pocos años pierde a su hermano, antes un hijo, luego al otro, su mujer, lo licencian de la Capilla Sixtina y, a pesar de numerosas tentativas, no llegó nunca a lograr su sueño de trabajar para las cortes de España, de Viena, de Múnich y tampoco del Gonzaga en Mantua porque ¡eso sería mucho también para mí!

Walter Marzilli. Nació en 1957. Es diplomado en Canto Gregoriano, Pedagogía Musical, Música Coral y Dirección Coral y ha obtenido el Doctorado en Musicología. En Alemania ha obtenido la especialización en música para coro y orquesta y ha obtenido el perfeccionamiento en pedagogía musical. Ha estudiado violoncello y se ha especializado en canto. Es miembro de varias comisiones científicas y artísticas. Fue invitado a Inglaterra, España, Francia, Alemania, Suiza, Holanda, Polonia, Hungría, Líbano y Brasil, en calidad de musicólogo y director de coro. Ha sido invitado a impartir clases magistrales y cursos sobre Dirección Coral y Canto por importantes instituciones culturales y universidades extranjeras (Conservatorio de Pesaro, Conservatorio de Novara, Universidad de Indiana-USA, Universidad de Yonsei-Corea del Sur...) y ha sido invitado a formar parte del jurado de numerosos concursos de canto coral en Italia y el extranjero, como miembro y presidente del jurado. Ha publicado numerosos estudios por convenio y en revistas especializadas. Colabora habitualmente con la Capilla Musical Pontificia Sixtina y ha sido también nombrado director del conjunto vocal “Octoclaves”, de la misma Capilla Sixtina por Mons. Massimo Palombella. Dirige el coro Polifónico del Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma, el Coro Regional de Calabria y el I Madrigalisti di Magliano en Toscana. Ha dirigido el Octeto Vocal Romano y el Cuarteto Amaryllis. Colabora con la Schola Cantorum Coloniensis de Alemania y en otros países. Ha dirigido varias ediciones discográficas y audiovisuales. Es profesor de Dirección Coral en el conservatorio G. Cantelli de Novara y ha enseñado Canto Coral en el Conservatorio F. Cilea di Reggio Calabria. Enseña Canto en el Colegio Internacional Sedes Sapientiae de Roma donde es también el Director del Departamento de Música y ha enseñado en el Pontificio Seminario Francés, el Pontificio Colegio San Paolo y la Academia Italiana de la Opera Lírica. Enseña Psicoacústica en el Centro Europeo de Arti-terapia en Salerno, especialización en Musicoterapia, Canto y Dirección Coral en el ISMUS de Rieti y Dirección Coral en la Escuela Superior para Directores de Coro de la Fundación Guido d’Arezzo. Enseña Dirección Coral en el Curso Bienal de Reggio Calabria. Es Titular de la Cátedra de Dirección Coral en el Instituto Pontificio de Música Sacra en Roma. Correo electrónico: waltermarzilli@alice.it



Revisión utilizada en la Capilla Musical Pontificia Sixtina, dirigida por Monseñor Massimo Palombella. Las notas en rojo indican la teoría de los afectos utilizada durante el Renacimiento

Traducido del italiano por Oscar Escalada, Argentina ●

27 Del primer coro son utilizadas *cantus* y *altus*, del segundo *cantus* y tenor. Estamos en el compás 122, lo habíamos anticipado en la nota 16.

28 Incluso si se tiene en cuenta aquellas cifras decimales, por lo que lo descartado es igual a 0,096.

29 Y cuando digo lo mismo entiendo verdaderamente lo mismo, considerando tres decimales: 145, 886.

30 “*In tanto supplicio di passione, in cui ho sempre vissuto*”

Rusia es un vasto país compuesto de una gran variedad de nacionalidades y, aun así, en Rusia siempre ha existido una forma de acercar a las personas y unirlos, algo más poderoso que cualquier autoridad imperial o religión: la música coral. Una canción no solo une las mentes, también une las almas. La arraigada tradición del canto grupal en Rusia es tan antigua como el propio país, y muchas de las canciones son como páginas del gran relato de esta nación. Incluso hoy en día, en distintos lugares de Rusia, muchos continúan cantando las canciones de sus ancestros, experimentando las mismas sensaciones y emociones: la alegría y la tristeza, el amor y el odio, el deber y el patriotismo.

Dejen que les haga una pregunta: ¿qué canciones populares rusas conocen? O mejor dicho, ¿qué canciones populares rusas se conocen en el mundo? *Kalinka*, por supuesto. Muchos seguro que también han escuchado *Dark Eyes*¹ (también conocida en inglés como *Charcoal Eyes*²) y *Katyusha*. Me gustaría sorprenderles. Ninguna de estas canciones es una verdadera canción popular.

¿Qué es el folclore musical? Es un arte profundamente arraigado en la cultura de un país, que refleja las tradiciones nacionales y la mentalidad de sus gentes, y lo que es más importante, no tiene autoría alguna. ¿Por qué? Porque la personalidad individual del autor se pierde por completo y palidece en comparación con las dimensiones históricas y geográficas de la existencia de la canción popular. El autor de una verdadera canción popular es el pueblo. Asimismo, el folclore se extiende casi exclusivamente de forma oral entre grupos; las verdaderas canciones populares tienen muchas versiones, ninguna “buena” o “mala”. Todas las versiones tienen el mismo derecho a existir. A pesar de su popularidad mundial, todavía sabemos quiénes compusieron *Katyusha*, escrita en 1938, o *Charcoal Eyes*, compuesta en 1884, o incluso *Kalinka*, compuesta en 1860, y solo hay una verdadera versión de sus melodías, escritas por un compositor profesional, y que han circulado intactas desde su concepción.

Deberían saber que el amplio legado de las canciones populares rusas va mucho más allá de unas pocas canciones populares como *Kalinka*, *Charcoal Eyes* y *Katyusha*, que se interpretan a menudo en restaurantes rusos en el extranjero. Es el fruto de una historia centenaria de un gran país, reflejada en el arte musical de distintos grupos de su población. Hoy me gustaría hablar de algunas de esas canciones populares que fueron parte de la cultura de la Antigua Rusia y que ya eran bastante conocidas entre la población rusa hace trescientos o cuatrocientos años. En aquella época, la mayoría de la población eran campesinos que vivían en pueblos y se dedicaban a la agricultura de subsistencia. No hace falta decir que ninguno de esos campesinos había oído hablar del si bemol, la clave de fa o el sistema dodecafónico. No obstante, esas personas, sin esos conocimientos, crearon un arte musical maravilloso, usando solo su talento natural, su voz y su oído. Las mejores canciones se han transmitido oralmente de generación en generación durante siglos, y han sobrevivido hasta llegar a nuestros días.

Las canciones populares rusas se interpretaban generalmente por un coro a capela, pero no era un coro clásico en el sentido más estricto de la palabra. En primer lugar, el estilo folclórico en la música coral es muy diferente del clásico. En segundo lugar, en el coro folclórico no hay una división estricta en partes diferenciadas. Uno o un grupo de cantantes, que lideran el coro, comenzarían una canción, cantando la melodía principal. Los otros miembros se unirían, improvisando libremente y añadiendo nuevas voces (segunda, tercera, cuarta, etc.). Por lo tanto, no había dos interpretaciones iguales de la misma canción, pues siempre se incluía la improvisación. Al final de la canción todas las partes se unían para cantar al unísono (o en octavas).

Hay muchas variedades de canciones populares rusas: canciones tristes, alegres canciones para bailar, otras llenas de energía para el trabajo, etc. Cada variedad tiene sus propias características. Por lo tanto, las canciones líricas se cantaban con más amplitud, siguiendo un ritmo y un tempo lentos y una dulce melodía. Las canciones para bailar eran bastante diferentes, con un ritmo enérgico, acentos bruscos y gran cantidad de síncopas. Las canciones para el trabajo solían ser muy simples en lo relativo a las notas, y necesariamente incluían el ritmo de una acción realizada durante el esfuerzo físico, pues su propósito era facilitar el arduo trabajo de los campesinos.

A continuación me gustaría hablar de una serie de canciones populares rusas (presentadas con mis propios arreglos a capela) que ponen de manifiesto el contraste y la variedad de esta rica tradición musical.

Ah, Ty Step' Shirokaya (Ah, You Wide Steppe³)

La primera canción es *Ah Ty, Step' Shirokaya*, “Oh, amplia estepa”. Es una canción lírica de carácter sincero, y una de las favoritas entre los cosacos rusos. Los cosacos eran un tipo especial de soldados que vivían en las fronteras del sur de Rusia, protegiéndola de las invasiones enemigas. No obstante,

Alexei Petrov
director coral y
profesor

1 Ojos negros

2 Ojos de carbón

3 Oh, amplia estepa.

eran personas amantes de la libertad, que seguían sus propias leyes y no pagaban impuestos. Para los cosacos, la palabra libertad tenía un sentido muy especial, un sentido sagrado: hacía referencia a la independencia completa del poder imperial, pero al mismo tiempo también incluía en su significado el amor real y el apego por su patria.

Por supuesto, una canción popular tiene muchos versos, que generalmente son parecidos musicalmente, pero no iguales. Como variaciones de un mismo tema, siempre contienen algunos cambios. Esta es una característica del arte de la improvisación en las canciones populares que mencioné anteriormente. En relación al texto, merece la pena mencionar que las canciones populares utilizan a menudo un lenguaje alegórico, usando distintos tipos de anáforas o acertijos impregnados con una profunda sabiduría de la experiencia humana. Esta canción es un buen ejemplo:

Primer verso: *Oh you wide steppe [prairie], wide and expansive! Oh you Volga-mother, Volga free!*⁴

Segundo verso: *Oh, that's not the steppe eagle flying up. It's the river burlak [barge hauler] walking.*⁵

Tercer verso: *Eagle, please don't fly low to the ground. Burlak, don't walk near the river's bank...*⁶

¿Qué podemos decir del contenido de este texto? La estepa y el Río Volga son símbolos de la libertad, como la libertad ideal de los humanos. El águila de la estepa simboliza al hombre libre. Cuando el águila vuela es absolutamente libre porque es imposible alcanzarla. Pero si el águila vuela a ras de suelo es mucho más fácil herirla, cazarla y enjaularla. Lo mismo ocurre con un hombre. Es prácticamente libre porque vive en la estepa, puesto esta es una tierra salvaje sin las normas y leyes imperiales. Sin embargo, si decide vivir cerca del agua será mucho más peligroso, porque el río es la gran arteria de transporte que une los extremos del imperio ruso con su centro. Y si tiene problemas con las autoridades le pueden cazar y encerrar o esclavizar. Para los cosacos esta advertencia era muy importante, pues a menudo se revelaban contra el emperador y se les reprimía brutalmente.

Conociendo el significado del texto, tenemos que interpretar la canción no solo como una melodía triste y dulce, sino como un himno a la libertad perdida. En ese momento es cuando se convierte en una composición fuerte y emocionante. Intenten sentir el carácter amplio y calmado de esta música, en la que se refleja la estepa infinita y la poderosa belleza del gran río Volga. Comienza suavemente, como si la melodía naciese en un lugar muy lejano, en los límites del horizonte, y poco a poco se convierte en un tema fuerte y valiente sobre cómo amar y la lucha por la libertad, que es el mayor tesoro de la existencia humana. Finalmente, nuestra canción desaparece justo tal y como había empezado, como si fuese río abajo con el último barco.

Poydu L'Ya (Eh, I Shall Go)

La siguiente canción es un ejemplo perfecto de una canción para bailar. Estas canciones se interpretaban en los festivales de la juventud, dónde los jóvenes de distintos pueblos se conocían, hacían nuevos amigos y a menudo encontraban sus futuros cónyuges, en alegres juegos, canciones y danzas. Esta es una música muy entretenida, que se basa en una simple melodía de baile. Tiene mucho ritmo, mucho humor y palabras sin sentido. Este es un patrón musical que empieza muy lentamente y de forma amplia, pero se acelera a final de cada verso, dando la sensación de una danza impetuosa.

No es necesario traducir todo el texto, porque muchos de los versos son alegóricos y al mismo tiempo carecen de significado, pero la idea principal de la canción se expresa en el cuarto verso, en el que podemos escuchar el diálogo entre dos jóvenes. Una pregunta “Dime, mi amado, ¿me quieres o no?” y una respuesta “No sé si de verdad te quiero, pero no puedo dejar de mirarte”. Como podemos ver, se ha forjado una nueva relación amorosa, y una canción alegre debería ayudar a convertir estos sentimientos románticos en una fuerte unión familiar.

Si deciden cantar este arreglo, por favor, presten atención a la palabra “Da!” (“¡Sí!”), que se puede encontrar en cada verso. Es una especie de chiste musical, una síncopa inesperada, que sorprende cada vez y proporciona a la canción una chispa de ritmo. Dado que esto es una forma especial de expresión, los intérpretes no tienen que ser demasiado tímidos y deberían hacer buen uso de la oportunidad que tienen para jugar un rato.

En la actualidad, una época en la que las grandes ciudades dominan la Tierra, el auténtico folclore en el canto se ha perdido casi por completo. Pero los musicólogos han preservado el legado de las canciones populares, pues se dejó constancia por parte de los últimos pobladores y aparece reflejado en el sistema de notación clásica. Hoy en día, las melodías populares aparecen en distintos arreglos creados por compositores profesionales y directores corales, y distan mucho de sus originales. No obstante, esta belleza inmaculada y su riqueza interior continúan fascinando e inspirando un profundo respeto por nuestros ancestros, que crearon estas bellas canciones sin conocer la música de Bach o Mozart.

4 ¡Oh amplia estepa [pradera], amplia y extensa! ¡Oh madre del Volga, Volga libre!

5 ¡Oh, esa no es el águila de la estepa volando! Es el río burlak [sirgador] caminando.

6 Águila, por favor no vuelas a ras de suelo. Burlak, no camines cerca del margen del río...

7 Eh, tengo que irme.

Aleksei Petrov se graduó con honores en la Academia de Arte Coral en dos especialidades, dirección coral (asistiendo a clase con el Profesor Victor Popov) y arte volcal (en clase del Profesor Dimitri Vdovin). En 2005 ganó el primer premio en el Primer Concurso de Directores Corales de Moscú. Desde 2004 ha impartido clase en la Academia de Arte Coral en Moscú, y ha dirigido el Departamento Coral desde 2009. Cuando el V. Popov falleció en 2008, Aleksei Petrov tomó el mando del Gran Coro de la Academia de Arte Coral. Los muchos y variados grupos corales de la Academia han celebrado conciertos bajo su batuta en Rusia, Europa occidental y Europa del Este, Japón y Norteamérica, y han participado en muchos festivales de gran importancia, tanto en Rusia como a nivel internacional. Como director coral, Petrov trabaja mano a mano con directores de renombre como J. Conlon, C. Thielemann, J. Marin, V. Gergiev, y V. Yurovsky. Desde 2010 ha trabajado como director invitado en algunas de las principales orquestas sinfónicas rusas, dirigiendo numerosas interpretaciones de piezas corales clásicas y obras sinfónicas de Bach, Beethoven, Mozart y Verdi. Correo electrónico: alexpetroff@list.ru



Traducido del español por María Ruiz Conejo, España
Revisado por María Zugazabeitia, España ●

La influencia del canto gregoriano en O Magnum Mysterium de Morten Lauridsen (p 62)

Pocos aspectos de la música prehistórica pueden ser asumidos. Antes de los escritos y los tratados del siglo IX, la fuente más fiable acerca de la teoría y práctica interpretativas de la música en la antigüedad era el tratado *De Institutione Musica* de Boecio (c. 525), junto con las escrituras cuneiformes de los babilonios (y de Mesopotamia) como un distante segundo ejemplo. La primera publicación importante cuyos orígenes y prácticas pueden ser expresamente asumidas y estandarizadas es el *Liber Usualis*, una compilación de canto gregoriano desarrollada a finales del siglo IX. Antes de este trabajo, el canto llano existió en varios ritos diferentes, siendo el más notable el ambrosiano (Milán), bizantino, mozárabe, y antiguos ritos romanos. El canto gregoriano es seguramente la forma más estandarizada y popular de canto a partir del Medioevo, y ha sido desde entonces fuente de influencia estilística y teórica en obras posteriores. El canto gregoriano fue influido e informado por la teoría musical griega que puede ser remontada a las teorías melódicas pitagóricas (siglo V a.C.), y la formación de este repertorio conforme a estas teorías condujo a su estandarización y a su empleo generalizado por toda la Europa medieval.

El canto gregoriano fue así nombrado luego que el Papa Gregorio I, Obispo de Roma entre 590 y 604, bregó por la organización y notación de la música vocal sacra para los servicios religiosos. El estilo originado por la vida monástica, donde monasterios y conventos emplearían el canto llano para ensalzar el texto propio de la Misa. Algunos cantos eran cantados en unísono perfecto, otros eran responsoriales también conocidos como *viva voce*; esto es que el cantor guía, con frecuencia el celebrante, cantaría una línea, y la congregación cantaría a continuación. La Schola Cantorum, el coro papal integrado por cantores profesionales, guiarían canto gregoriano responsorial también en las iglesias romanas.¹ Aunque las piezas monódicas parecen ser más habituales durante la Baja Edad Media, los *organa* cobraron popularidad al final del siglo IX antes de la publicación del *Musica enchiriadis* (c. 895).

La teoría musical griega enfatizaba la importancia de servir al texto y escribir la línea vocal de tal manera que fuera accesible al cantor. Estos objetivos, a pesar de haber sido desafiados por numerosos movimientos que enfatizaban el virtuosismo, han influido en composiciones musicales mucho más allá del fin de la Edad Media. Esto es debido en parte al amplio sistema de reglas que había sido creado para lograr esos objetivos, y el éxito de su implementación. Estas reglas se rompieron o se flexibilizaron a través de los años, según los músicos iban teniendo acceso a más educación y la escritura difícil se hacía más accesible. A pesar de esto, sus reglas permanecieron relevantes, y la música escrita empleando el sistema griego es indudablemente bella y efectiva. Debido a su atractiva teoría melódica, a la teoría de disposición del texto y a su importancia histórica, el canto gregoriano ha continuado influyendo en la era moderna, especialmente en el repertorio coral. Esta influencia es evidente en la obra *O Magnum Mysterium*, de Morten Lauridsen.

Morten Lauridsen (n. 1943) es un compositor estadounidense instalado en Los Ángeles, California. Actualmente ejerce un eminente cargo de Profesor de Música en la Thornton School of Music de la Universidad del Sur de California. En 2007 recibió la Medalla Nacional de las Artes, y mantiene una residencia en Los Angeles Master Chorale entre 1995 y 2001. Le han otorgado doctorados *honoris causa* la Oklahoma State University, el Westminster Choir College y el King's College, y la Universidad de Aberdeen,

Adam O'Dell
Compositor

¹ Mahrt, William P. *Gregorian Chant as a Paradigm of Sacred Music*: Sacred Music 133 (3): 5–14.

Escocia. USC lo ha distinguido con el Phi Kappa Phi Creative Writing Prize y el Lifetime Achievement Award, el Thornton School of Music Outstanding Alumnus Award, el Ramo Award, la mención Lambda Delta por excelencia en la docencia, y el Dean's Award for Professional Achievement.²

Lauridsen creció en el Noroeste del Pacífico, y comenzó estudiando música a temprana edad. Durante sus años de juventud, no se vio a sí mismo convirtiéndose en músico profesional, y comenzó sus estudios de inglés e historia en el Whitman College. No estudió música como una carrera hasta que fue inspirado a hacerlo mientras trabajaba como bombero cerca del Monte St. Helens. A partir de ese momento, abandonó el Whitman College para estudiar Composición en la University of Southern California con Halsey Stevens, Ingolf Dahl, Robert Linn, y Harold Owen. A punto de graduarse, comenzó a enseñar en la USC como profesor de Teoría introductoria, y comenzó a enseñar Composición en el ciclo de pre-grado. Más tarde fundó en la universidad el programa de estudios avanzados de música para cine. Lauridsen fue director del Departamento de Composición entre 1990 y 2002, y actualmente es uno de los siete profesores a tiempo completo de composición en la Thornton School de la USC.³

Morten Lauridsen es uno de los compositores vivos más frecuentemente interpretados. Sus obras abarcan varias disciplinas e influencias, como conciertos para trompeta, obras orquestales y de cámara. Sus más influyentes obras, no obstante, son sin duda sus piezas corales. Están basadas tanto en textos sagrados como seculares, y cada una de ellas lleva influencia de la época en que fueron escritos los textos. Su pieza más adquirida e interpretada es su versión del texto *O Magnum Mysterium*.

Lauridsen compuso *O Magnum Mysterium* en 1994 por encargo del *Los Angeles Master Chorale*. El ya fallecido director del coro en aquel momento, Paul Salamunovich, según Lauridsen, fue “uno de los grandes practicantes del canto gregoriano”⁴, y por consiguiente, Lauridsen decidió “utilizar como base un conjunto de ideas melódicas del canto llano” en su versión. Estas influencias incluyeron el empleo de las reglas griegas de conducción de voces, el uso de una “nota clave,”⁵ y nodos para disposiciones melismáticas del texto.

El canto gregoriano está organizado melódicamente en 4 conjuntos de modos, donde cada conjunto contiene 2 modos, uno “auténtico” (números impares), y uno “plagal” (números pares), conformando un total de 8 modos. Estos modos están determinados por 3 características; el ámbito, la nota final y la nota de recitación (figura 1).

Figura 1. Modos en el canto gregoriano				
Modo	Dórico	Re	La	Tono entero por debajo,
1	8ª por encima	D	A	Ganzton darunter, Oktave darüber
2	Hipodórico	Re	Fa	4ª o 5ª por debajo, 6ª por encima
3	Frigio	Mi	Do	Tono por debajo, 8ª por encima
4	Hipofrigio	Mi	La	4ª o 5ª por debajo, 6ª por encima
5	Lidio	Fa	Do	Semitono por debajo, 8ª por encima
6	Hipolidio	Fa	La	4ª por debajo, 6ª por encima
7	Mixolidio	Sol	Re	Tono por debajo, 8ª por encima
8	Hipomixolidio	Sol	Do	4ª o 5ª por debajo, 6ª por encima

La melodía de un determinado canto llano está organizada según el modo empleado. Los cantos están centrados habitualmente alrededor de un tono de recitación; una buena porción del canto está asentada sobre dicho tono, o alrededor de él (figura 2). Cuando una frase termina, cadenciará, terminando en el tono final (figura 3). De esta manera, la melodía puede enfatizar determinadas palabras o frases alterando la estructura melódica. Cuando una palabra o frase importante necesita destacarse del resto del texto, la melodía cambiará con el fin de ilustrar esa idea. Las figuras siguientes provienen de *Viderunt omnes*, una pieza en el modo 5.

2 Lauridsen, Morten. *Faculty Profile: Morten Lauridsen*: USC Thornton School of Music.

3 Lauridsen, Morten. *Interview by Bruce Duffie*: Chicago, IL, March 1999.

4 *Ibid.*

5 Una nota clave es el término moderno para un centro tonal, o la sílaba “do” en solfeo. Aunque existen varias otras palabras empleadas para describir esta nota, *key note* se emplea frecuentemente al referirse a la escritura basada en el canto llano en la era moderna.

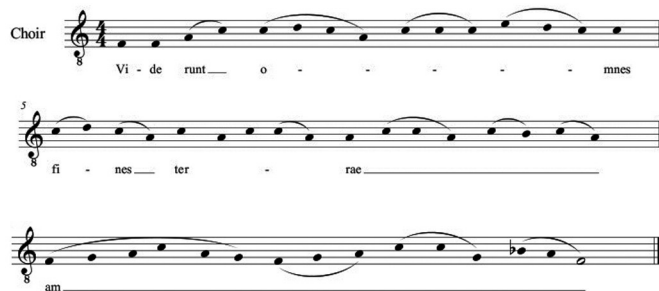


Figura 2. *Viderunt Omnes*, frase inicial (Nota de recitación: C; nota final: F).

Figura 3. *Viderunt Omnes*, cadencia final.

Estas figuras muestran las típicas estructuras melódicas presentes en el canto gregoriano. Estas piezas están escritas en torno a notas de recitación y finales, a los efectos de brindar al cantor una base contundente en el marco de la tonalidad, y proveer al oyente de un modelo fácil de seguir. En estas dos figuras, la melodía está organizada por grupos de notas muy frecuentemente agrupadas de a tres. Durante el Medioevo, se consideraba apropiado agrupar las notas de a tres para simbolizar la Santísima Trinidad del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, las tres personas divinas. Estas dos figuras también muestran dos ideas melódicas fundamentales de la pieza. También debería notarse que en la línea final del canto -figura 3- aparece Si en lugar de Si. Esta técnica era un lugar común durante la Edad Media para evitar tritonos, que de otra manera serían comunes en el modo lidio (modos 5 y 6) entre los grados I y IV de la escala. Esta técnica lleva al eventual uso del modo jónico, más comúnmente conocido como escala mayor, y los colores modales lidio y jónico aparecen en la obra de Lauridsen.

Muchos cantos llanos son *estróficos*, o sea que numerosos textos están asociados a la misma idea melódica repetida. Estos modelos estróficos también pueden ser alterados con el fin de causar una cadencia terminando una línea en la nota final más que en la nota de recitación.

La disposición del texto en el canto gregoriano está en conjunción con la estructura melódica con el fin de brindar énfasis en frases claves. La disposición del texto está categorizada en tres estilos diferentes: silábico, neumático, y melismático. La disposición silábica del texto ocurre cuando cada sílaba recibe una nota; la disposición neumática, basada en el término *neume* (agrupamiento de notas), cuando cada sílaba recibe entre dos y siete notas; y la disposición melismática, del término *melisma*, cuando una sílaba está asociada a más de ocho notas. Los cambios en la disposición del texto en un canto eran empleados junto a la variación melódica para enfatizar frases claves. Como puede verse en la figura 2, la sílaba *om* de *omnes* está dispuesta bajo diez notas, para enfatizar la palabra “todos” en la frase “todos los confines de la tierra han visto la salvación de Dios”. También en la figura 3 *suam* está enfatizada, para llamar la atención en “*su*” (de Dios).

Estas características del canto gregoriano han sido empleadas en composiciones a través de la historia de la música clásica y cristiana. Con mayor frecuencia, estas características se mantuvieron debido a las preferencias de las altas cortes e iglesias que gobernaron durante gran parte de la dominación romana. Anhelaban mantener el estilo del canto gregoriano con el fin de recordarle a la congregación su pasado, y emplear la música como una herramienta para la reflexión personal. En la secularizada modernidad, existen muy pocas religiones o iglesias que den órdenes directas a la gente, y la influencia del canto gregoriano permanece por la misma razón. Compositores actuales también mantienen esta influencia debido a su histórica naturaleza. Textos como *O Magnum Mysterium* han sido “probados a través del tiempo” en palabras de Lauridsen⁶, y recibiendo influencias de la música de la misma época, en tanto que estos textos con frecuencia crean una fuerte conexión con la música para la audiencia a través de esta perspectiva histórica.

En su versión de *O Magnum Mysterium*, Lauridsen emplea teorías e influencias tanto del canto gregoriano como de la música actual. La melodía de la pieza está estructurada de la misma manera que la de un canto llano, pero también incluye modelos de conducción de las voces encontrados con mayor frecuencia en música actual, incluyendo saltos complicados, modos jónicos (mayores), y texturas homofónicas y polifónicas. Aunque el modo está alterado según sus modelos originales presentes en el canto gregoriano, las ideas melódicas permanecen similares.

El motivo inicial de *O Magnum Mysterium*, en la parte de sopranos, tiene influencia del canto gregoriano por medio del uso de un tono de recitación. La tonalidad, y la relación de la música con esta tonalidad se relaciona más aproximadamente al modo 5 (lidio), en tanto modula entre los modos jónico y lidio, y la nota de recitación es la 5ª por encima de la nota final. La única diferencia es que la escala está configurada alrededor del tono final de Re más que de Fa. Las sopranos cantan una melodía centrada alrededor de La, el tono de recitación. Al final de la primera frase, la línea termina en el tono final (figura 4).



Figura 4. *O Magnum Mysterium*, cc. 1-8.

6 Stillwater, Michael. *Shining Night: A Portrait of Composer Morten Lauridsen: Songs Without Borders*, 7 de febrero de 2012.

Este tema inicial se repite a lo largo de toda la pieza, apuntando nuevamente a la nota de recitación, y terminando en la final. La escritura melismática también está presente en este tema. Dos veces en este tema inicial, la palabra *mysterium* está estirada para dar énfasis a la idea de “misterio”, el asunto de la línea inicial del texto. Mientras la sílaba “te” está sólo estirada sobre seis notas, y quedando así comprendida en el concepto

Figura 5. *O Magnum Mysterium*, cc. 9-15.

de disposición neumática, la línea está ubicada alrededor del texto que de otra manera está dispuesto en forma silábica, y así podría ser considerado como una referencia a la disposición melismática. Hay numerosos ejemplos de melismas en la pieza. Una disposición de melismas particularmente sorprendente aparece en los compases 11 a 14, donde la palabra *admirabile* (maravilloso) está dispuesta en siete compases (figura 5).

Debería también notarse que en la figura anterior, a partir de la segunda mitad del c. 9 y por todo el resto de la figura, hay siempre al menos una voz cantando un Re, sin importar qué otras armonías lo están rodeando. En la obra de Lauridsen, esto indica la influencia del *organum* oblicuo, donde, en la música medieval, la voz inferior permanecería en o cerca de la nota final, mientras que la voz superior, la *vox principalis*, era libre de cambios. En el ejemplo de Lauridsen, la tónica (Re) representa la nota final, y las voces oscilan entre cantar esta nota pedal y cantar pasajes más floridos.

En su versión, Lauridsen dispone “maravilloso” y “misterio” en pasajes semi-melismáticos con el fin de enfatizar las palabras del texto que él creyó eran las más importantes (como los compositores de canto llano habrían hecho en la época medieval). Empleando el mismo pasaje melódico de la figura 5 en *sacramentum, et admirabile*, Lauridsen dispone la frase *viderent Dominum, ut animalia* dedicando el melisma a *animalia*. En el video documental *Morten Lauridsen*, él enfatiza su interés en la palabra *animalia* de este texto, debido a que está más desconcertado por la idea del Cristo Niño habiendo nacido en la humilde presencia de animales de granja.

La influencia del canto gregoriano también está presente en la línea melódica ilustrada en la figura 5. La tradición gregoriana de disponer notas en grupos de tres está presente en el pasaje sobre *sacramentum, et admi-*, ocurriendo el agrupamiento sobre *sa-cra* (2+1), *men-tum* (2+1, y 1+1+1), y *et ad-mi* (1+1+1). Si bien los amplios saltos interválicos no son característicos del canto gregoriano, estos grupos de notas ayudan

Figura 6. *O Magnum Mysterium*, cc. 40-45.

a mantener la influencia auditiva del canto llano en la pieza, en tanto Lauridsen comienza utilizando influencias modernas en la línea melódica. Lauridsen, entonces, utiliza la disposición triple a gran escala en la sección central, donde emplea una modulación métrica a una indicación métrica de 3/2 (figura 6).

Como se dijo anteriormente, Lauridsen relaciona muy estrechamente esta pieza al modo 5, que tiene características de la escala mayor (jónico), con la excepción del 4 (un semitono más agudo en el modo 5/lidio). En esta sección, sobre la palabra *Virgo*, (figura 6, c. 43, parte de Alto) Lauridsen ubica la única alteración accidental de toda la pieza. Esta accidental es la 4ª de la escala lidia. Mientras los modos lidios podrían usar ocasionalmente la 4ª justa (característica del modo jónico), se emplea más frecuentemente la 4ª aumentada. Este guiño al típico modo lidio evoca considerablemente el estilo y la calidad melódica del canto gregoriano.

Para la transición a una nueva sección, o retornar al comienzo de una idea melódica en obras estróficas,

Figura 7. *O Magnum Mysterium*, cc. 32-39.

el canto gregoriano alcanzará un punto cadencial ubicado alrededor de la nota de recitación. Lauridsen también emplea esta idea, pero la usa en disposición armónica. Como la nota de recitación es la 5ª por sobre la nota final, Lauridsen imita esta secuencia cadencial terminando esta sección con una semi-cadencia en los cc. 36-37 (figura 7).

Al final de la pieza, esta idea melódica regresa, sobre las mismas palabras *jaacentem in praesepio*, pero la frase cadencia sobre la tónica, de la misma manera que el canto gregoriano cadencia sobre la nota final, con el objetivo de llevar a la pieza a una conclusión (figura 8, cc. 63). Para la sección final de la pieza (comenzando en el c. 64) Lauridsen recapitula los temas principales de las primeras secciones, imitándolos en las diferentes partes vocales. Lauridsen finaliza la pieza con una cadencia auténtica, indicativo de carácter definitivo en la escritura a varias voces, y mucho del movimiento en las líneas individuales es típico del estilo del canto llano, donde las notas se centran alrededor del tono final. Dada su influencia moderna, no obstante, algunas reglas del canto llano no se aplican.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor 1, and Tenor 2) for the piece 'O Magnum Mysterium'. The score is in G major and 4/4 time. It includes dynamic markings such as 'molto rit.', 'a tempo', 'poco rit.', 'mp', 'Meno mosso', and 'ppp'. The lyrics are: 'centem in praese - pio. Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!'.

Figura 8. *O Magnum Mysterium*, cc. 62-72.

La versión de *O Magnum Mysterium* de Lauridsen está deliberadamente dispuesta en el estilo del canto gregoriano, revestido con armonía moderna. Esta pieza no fue destinada a ser únicamente una obra coral de estilo moderno, sino que en cambio fue destinada a ser un “equivalente siglo XX”⁷ a versiones previas, en palabras del compositor. Por medio del uso de la teoría musical griega en la escritura de las ideas melódicas, y de la disposición del texto, Lauridsen alcanza este objetivo, creando una identificable obra moderna, en tanto mantiene una fuerte base en las raíces del canto gregoriano.

Obras citadas

- Crocker, Richard. *The Early Medieval Sequence*. Oakland: University of California Press, 1977
- Lauridsen, Morten. *Interview by Bruce Duffie*. Chicago, IL: March 1999.
- Lauridsen, Morten. Faculty Profile: Morten Lauridsen: USC Thornton School of Music. <http://www.usc.edu/schools/music/private/faculty/lauridse.php> (11/01/12).
- Lauridsen, Morten. *O Magnum Mysterium*: Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1994.
- Mahrt, William P. *Gregorian Chant as a Paradigm of Sacred Music*. *Sacred Music* 133 (3): 5–14.
- Miles, Clement A. *Christmas in Ritual and Tradition*. Maryland: Wildside Press, 2008
- *O Magnum Mysterium*: Choral Domain Public Library, 16 Oct. 2012. Web. 7 Nov. 2012. http://www1.cpd.org/wiki/index.php/O_magnum_mysterium
- Stillwater, Michael. *Shining Night; A Portrait of Composer Morten Lauridsen*. *Songs Without Borders*, 7 February 2012.

Adam D. O'Dell (n. 1992) está actualmente siguiendo su MM en Composición en la Bowling Green State University de Ohio, estudiando con el Dr. Chris Dietz, y trabajando como profesor asistente de Teoría. Recientemente graduado en la Clarke University de Dubuque, IA con su BA en Música, donde estudió Composición con el Dr. Amy Dunker, y Piano con Nancy Lease y Dr. Sharon Jensen. Sus intereses en investigación incluyen la Biomusicología, y el estudio de estilos antiguos en la composición actual, incluyendo *Sacred Harp*. Ha ganado premios del Kennedy Center y Make Music Inc. Sus obras han sido interpretadas en los EE.UU., Brasil, y el Reino Unido. Es miembro de la ASCAP y la SCI, y artista licenciado de la PARMA. Correo electrónico: adamdodell@gmail.com



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

7 Lauridsen, Morten. *Interview by Bruce Duffie*. Chicago, IL, Marzo de 1999.

Entrevista con Ēriks Ešenvalds (p 66)

AA: ¿Cuándo comenzó tu carrera como compositor? Y desde entonces, durante tus estudios, ¿tomaste consciencia de que la música era el camino que deseabas seguir?

EE: Nací en 1977 en una familia soviética común y corriente en Letonia. Mi padre era conductor de una ambulancia, pero mi mamá era maestra de música en la Escuela Primaria, y ella fue la primera en enseñarme canciones infantiles y los principios básicos de la música.

Mi primer intento de escribir algo de mi autoría en un papel pentagramado fue durante mis primeros años en la Escuela de Música para Niños de mi ciudad natal, donde desde los 7 hasta los 14 años de edad estudié música seriamente: piano, canto, teoría musical, historia de la música, coro y piano duo. Recuerdo ese particular receso de diez minutos en la clase de coro, cuando repentinamente decidí escribir 8 compases de música en un pedazo de papel, luego se lo mostré a la maestra del coro, y ella lo tocó en el piano. Sonaba interesante, pero aún más interesante fue su comentario: “Ēriks, deberías escribir música, quizá un canción completa para comenzar.” Esa fue la primera vez que la palabra *componer* se convirtió en algo personal para mí. Y sí escribí una canción, varias canciones... gracias a Whitney Houston, quien era muy popular en esa época. En la Unión Soviética no teníamos disponible ninguna de sus partituras, así que aprendí sus canciones a oído para tocarlas en mi piano, y realmente me sorprendí por los pocos acordes que constituían las canciones: Dm, Bb, C, F, C/E, Am, Gm7. También me aprendí las modulaciones que permitían a las canciones volverse más dramáticas. Así, aprendí estas cosas básicas a la edad de 10 años, y usándolas escribí algunas de mis propias canciones, pero el problema era conseguir la letra para mis melodías.

Entonces, a los 14 años de edad, cuando Letonia fue liberada y las iglesias anteriormente prohibidas pudieron abrir sus puertas de nuevo, me convertí al cristianismo en la iglesia baptista de mi ciudad natal. Estaba feliz de encontrar buenas letras de las canciones sacras para mis melodías, y el coro de la iglesia fue el primer ejecutante de mis primeras composiciones serias. A la edad de 15 años, en lugar de continuar estudiando música en el Music High-school, decidí estudiar seriamente matemáticas y física, para luego convertirme en estudiante de psicología en la Universidad de Letonia. Pero a los 17 años, luego de un mes de estudiar psicología, renuncié a la universidad al descubrir que la psicología no era lo mío. Realmente hubo un momento muy duro que arruinó mi vida de color de rosa, ya que repentinamente una tarde mi compañero de cuarto murió de un ataque cardíaco. Durante ese período, las clases de programación neurolingüística fueron el primer entrenamiento práctico de los estudios que no me gustaron, y pronto descubrí otros entrenamientos que tampoco serían de mi agrado, a excepción de la hipnosis, que era electiva. Así que decidí renunciar a la universidad.

No tenía adónde ir, ya que los exámenes de admisión de todas las otras universidades y academias ya habían finalizado, excepto por el Seminario Bautista de Teología donde fui aceptado, y allí empecé a soñar con convertirme en un psicólogo cristiano o un pastor, al menos.

El primer año fue fantástico, el segundo año muy aburrido, porque la música contenida en mí lentamente comenzó a despertar. Entonces alguien me sugirió mostrarle mis canciones corales sacras a un profesor de la Academia Letona de Música. Y así lo hice.

Finalmente, a los 19 años me convertí en estudiante de composición en la Academia Letona de Música, donde, de hecho, apenas pude entrar porque no tenía el diploma del Music High-school, y las sencillas canciones sacras y nada de música instrumental eran la única pequeña prueba que tenía de mis aspiraciones de ser compositor. Pero mis profesores notaron mi pasión por la música, que ya había alcanzado un alto nivel, y creyeron en mí. Vieron algo más de lo que yo mismo fui capaz de ver en mí. Y solo al caminar por los corredores de la Academia descubrí que había encontrado mi vocación. Ese es mi camino al reino de la composición musical.

AA: ¿Qué músicos han tenido mayor influencia en tu interpretación de la música? ¿Qué rutas de investigación estilística has seguido?

EE: Estudié en la Academia Letona de Música por siete años y aprendí muchas técnicas y estilos de escritura. Esa fue una educación extremadamente poderosa, amplia y profunda. También participé en muchas clases magistrales de composición en el exterior impartidas por grandes compositores, tales como Michael Finnissy, Jonathan Harvey, Phillippe Manoury, Klaus Huber, Ole Lützow-Holm, Guy Reibel, y Marek Kopelent. Estas figuras seguían fuertes enfoques de la música contemporánea, pero lo que causó mayor impresión en mí fueron las emociones. Su música, aunque escrita de una forma bastante compleja, estaba repleta de sentimientos y pasiones humanas. Eso me inspiró profundamente.

AA: La música coral vive y prospera principalmente porque combina el sonido del mundo: en primer lugar hay una inteligibilidad; el sonido que es percibido por el oído debe ser cuidado, y si una palabra debe ser cantada, es indispensable que uno pueda oírla sin fatigarse. ¿Cuáles son las estrategias que hacen posible tal perfección?

EE: Hay momentos en obras corales, tales como *Sun Dogs* o *The First Tears*, cuando la descripción musical de un paisaje desconocido, o un espacio sin horizonte, o un dolor dramático, se sale de las fronteras lingüísticas, y sólo la música pura porta la antorcha hasta el clímax final, la cumbre, o *Mariana Trench*. Tal perspectiva es muy exigente, y expresarla de manera pura sin líneas de poesía, para mí, es la mayor proeza. Pero antes de ello, por supuesto, tenemos la letra para comenzar la historia sobre la que se tratará la canción. He aprendido a primero encontrar la idea o historia de la pieza; luego voy a la biblioteca para encontrar textos que calcen perfectamente; y sólo entonces tengo mi lápiz y la hoja junto a mi piano para componer la pieza. Soy muy exigente con la poesía. Pierdo el interés en los poemas que tienen palabras muy técnicas, tales como tranvía, electricidad, transmisión; además los términos sobre el vocabulario no significan nada en mi mundo musical. Para mí, la música es la que guía la carga. Pero no puedo valérmelas sin las letras.

AA: La voz humana es probablemente el más hermoso de los sonidos musicales. Si tuvieras que señalar los requerimientos técnicos (además de la posesión de un talento natural) para participar en el arte de la composición coral, ¿cuáles elegirías? ¿Qué consejo le darías a un joven artista inmovilizado por el miedo al fracaso?

EE: ¡Canta tú mismo cada línea o voz que hayas escrito! Sumérgete profundamente en la belleza de la escritura polifónica. Estudia las técnicas y escucha muchas grabaciones, realmente muchas.

AA: Tus composiciones han sido ejecutadas por coros de muy alto nivel. ¿Cómo es tu relación con los intérpretes de la música que compones?

EE: Mi tarea es compartir con ellos mi corazón al desnudo, que ha experimentado la pieza en su totalidad. No hay tiempo para mentir. A veces hay ejecutantes que deciden hacer las cosas a su manera (y no entiendo para qué fui invitado, ¿quizá sólo para la fotografía?). Mientras hay otros realmentepreciados que escuchan al compositor y tratan de cavar más a fondo, trabajar más duro y expandir su zona de confort. Y esa es una verdadera colaboración, varios de ellos vienen a mi mente ahora: Andris Nelsons y las Orquestas Sinfónicas y los Coros de Boston y Birmingham trabajando en mi *Lakes Awake at Dawn; Whispers on the Prairie Wind* ejecutada por la Sinfónica de Utah y los Artistas Vocales de Salt Lake con el coro ACDA dirigido por Thierry Fischer y Barlow Bradford; Stephen Layton con la Polifónica y el Coro Trinity College grabando dos CDs con mi música; Richard Nance y el Coro de la Universidad Pacífica Luterana trabajando en mi *Northern Lights*, grandiosas sesiones de grabación con Latvian Radio Choir, el Coro del Estado Letonia y con el Coro de Jóvenes Kamēr...; Ethan Sperry y sus excepcionales coros; también el Coro Orpheus de Toronto y Robert Cooper; y por supuesto, el Coro Leoni guiado por el apasionado joven director Erick Lichte. No puedo dejar de mencionar a Donald Nally y el Crossing Choir, así como también el Coro de Mujeres Cantamus de la Universidad del Estado de Iowa y Kathleen Rodde, y el Coro Nacional de Niños de los Países Bajos y Wilma Ten Wolde. Estas inigualables colaboraciones han devenido en los mejores resultados artísticos. Y no es ningún secreto que he participado en muchos concursos evaluando tanto coros como composiciones, y mis oídos siempre han anhelado el mejor sonido.

AA: Es interesante la relación entre la arquitectura y la música: el sonido producido depende no sólo de las fuentes de sonido, sino también de la manera en que las ondas de sonido reverberan. ¿Qué “coreografía” se adapta mejor para hacer resaltar las diferentes composiciones?

EE: Siempre he deseado tener los mejores lugares con las mejores acústicas. Aunque no soy el productor; ¡y gracias a Dios por ello! Desperdiciar mi tiempo de creatividad en esos detalles prácticos no es mi labor. Pero lo que sí me gusta, particularmente en obras a gran escala, es dibujar diferentes arcos de los parámetros iguales de una pieza, tanto como sea posible, mezclando la pieza en una forma unida.

AA: El ritmo puede ser incontenible y dominar la melodía, o por el contrario, puede ser el cimiento de una pieza, apenas perceptible. ¿Qué mensaje podría ocultar una composición?

EE: Dramaturgia paralela, una melodía o motivo oculto, patrones rítmicos, escalas dinámicas, son solo algunas de las muchas herramientas poderosas de la composición. Se puede describir al compositor como un pintor, un director de cine o un actor ejecutando una improvisación impredecible. Esta es la parte más interesante de la composición: qué herramientas elegir para hacer que la idea de composición o la historia cobre vida. Si soy como un hippie soñador o un filósofo a la hora de pensar en una idea, entonces soy como una soldadura durante el proceso técnico de la composición. Y no hay ninguna excusa si el filósofo y la soldadura no encajan juntos.

AA: ¿Cuáles son tus planes para el futuro?

EE: No tengo planes, pero sí sueños: ¡Filmar la música! Y otro sueño particular es que quiero componer la música para una película de Sara Teasdale, la gran poetisa norteamericana, cuyos escritos y modo de vida han influenciado la mía. Realmente, ese es mi sueño. “Espero” no es la palabra correcta para describir ese hondo

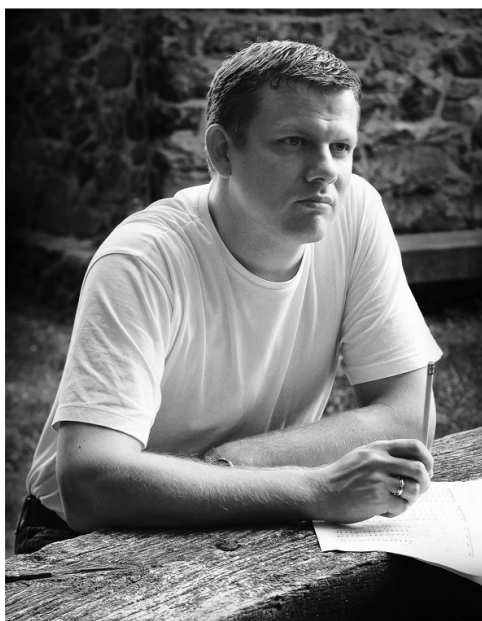
sentimiento hacia su *quasi* transparente poesía que es al mismo tiempo sutil y feroz, oscura y profunda, luminosa y fría, llena de pasión y amor. Ella fue valiente al darle nombre a esos sentimientos que a veces la gente encuentra atados a sí mismos anónimamente. Ella no era la perfección y yo tampoco lo soy, pero su poesía tenía una dimensión no precedera. La arena fluye, el agua y las nubes fluyen, y entonces ella está de pie en el puente de St. Louis captando otro destello de eternidad.

AA: ¿Podrías ofrecer un mensaje de aliento a todos los amantes de la música coral? ¿Por qué deberían seguir cantando y dirigiendo?

EE: Como bien lo dijiste, la voz humana es probablemente el más hermoso entre los sonidos musicales. Hay muchísimas obras corales excelentes, escritas en diferentes estilos, de diferentes tiempos y con diferentes historias. ¡Acércate a estas bibliotecas corales y explóralas! Es una experiencia maravillosa cantar estos libros encontrándote a ti mismo en los más lejanos horizontes, en los inviernos más fríos, en los amores más profundos y en muchas otras historias verdaderas.

AA: Si no fueses compositor, ¿qué te habría gustado hacer con tu vida?

EE: Probablemente sería doctor, un buen doctor para ayudar a la gente.



Ēriks Ešņvalds es uno de los más prominentes compositores activos, con una apretada agenda y presentaciones de su música escuchada en cada continente. Nació en Riga en 1977, estudió en el Seminario Bautista de Teología (1995 – 1999) antes de obtener su diploma de Maestría en Composición (2004) de la Academia Letona de Música, bajo la tutela de Selga Mence. Entre 2002 y 2011 fue miembro del Coro del Estado Letonia. En 2011 le fue conferida la posición de *Fellow Commoner* por dos años en Artes Creativas en Trinity College, en la Universidad de Cambridge. Ešņvalds está casado y tiene cuatro hijos. Ha ganado múltiples premios por su trabajo, incluyendo el Latvian Great Music Prize (2005 y 2007). El International Rostrum of Composers le otorgó el primer lugar en 2006 por *The Legend of the Walled-in Woman*; se convirtió en un laureado del Copyright Award en 2006 y fue “El Compositor Revelación del año” del Philadelphia Inquirer in 2010, ese mismo año fue nominado al British Composer Award. En 2011 el CD *O Salutaris* del Coro de Jóvenes Kamēr, que constaba de música coral exclusiva de Ēriks Ešņvalds, ganó el Latvian Music Records Award como mejor álbum de música académica del año. En 2014,

el CD *At the Foot of the Sky* del Coro del Estado Letonia ganó el Latvian Music Records Award presentando música coral exclusiva de Ēriks Ešņvalds. Las composiciones de Ēriks Ešņvalds han sido estrenadas por ensambles de la talla de Britten Sinfonía, el Coro de Trinity College Cambridge, Holst Singers and Imogen Heap, Polyphony, el Coro de Merton College Oxford, el Latvian Radio Choir, El Coro del Estado Letonia, el Coro de Jóvenes Kamēr, Sinfonietta Riga, el Bavarian Radio Choir, la orquesta Sinfónica Nacional Letona, la Orquesta Sinfónica Liepaja, el Coro Nacional de Niños de los Países Bajos, el Swedish Art Vocal Ensemble, Salt Lake Vocal Artists, Temple University Philadelphia, The Crossing, Portland State University Chamber Choir, el Choir of the West at Pacific Lutheran University en Tacoma, The University of Louisville Cardinal Singers y The University of Mississippi Concert Singers. En 2007 la Latvian National Opera hizo la puesta en escena de su primera ópera *Joseph is a Fruitful Bough*. Su música ha sido ejecutada en numerosos festivales internacionales incluyendo Klangspuren en Austria, el Schleswig-Holstein en Alemania, Tenso Days en Francia, Haarlem Choir Biennale en los Países Bajos, Voices Now en el Reino Unido, conferencias nacionales y regionales de ACDA y el Spoleto Festival en EEUU. En las Olimpiadas Corales de 2014, llevadas a cabo en Riga, compuso el himno de las Olimpiadas, dio una gran presentación de su trabajo, cumplió con el papel de jurado en las competencias, y tuvo una producción a gran escala estrenada por Latvian Voices and The King’s Singers. Los estrenos de Ēriks Ešņvalds de esta temporada incluyen: *Lakes Awake at Dawn* por parte de Boston and City of Birmingham Symphony Orchestras, *Whispers on the Prairie Wind* a cargo de Utah Symphony and Salt Lake Vocal Artists con el coro de ACDA en la 2015 National Convention in Salt Lake City, *Passion according to St Luke* ejecutada por Latvian Radio Choir and Sinfonietta Riga, una nueva ópera en Latvian National Opera, y piezas para el Coro Leoni Vancouver, University of Miami Glee Club, ChorWerk Ruhr entre otros. Abril de 2015 es testigo del estreno en Riga de una nueva sinfonía multimedia basada en *Northern Lights*, con estrenos en EE.UU., Australia, Alemania y próximamente en el Reino Unido. Sus composiciones aparecen en grabaciones de Trinity College Choir, Cambridge en Hyperion label y de VOCES8 en Decca Classics. Edition Peters Artist Management maneja las comisiones y horario de talleres de Ēriks Ešņvalds. Ēriks Ešņvalds es publicado por Musica Baltica (www.musicabaltica.com).

Armonías barbershop: una forma coral para todos los cantantes (p 72)

Con raíces en la improvisación afroamericana y la canción popular estadounidense, y una profunda cultura de voluntariado y hermandad, el moderno coro de barbershop ofrece oportunidades únicas de expresión artística y trabajo comunitario. Nota: aunque se presenta principalmente a través del lente de la Barbershop Harmony Society establecida en América del Norte, conformada íntegramente por hombres, todo esto también se aplica a organizaciones femeninas y a asociaciones de todo el mundo.

¿Qué es y qué no es el barbershop?

Uno se vería en problemas si tuviera que nombrar un estilo de música más establecido en la imaginación del público con su histórica imagen estereotipada que el estilo *barbershop*. Por lo tanto, prescindamos rápidamente de las imágenes clásicas: no, los cantantes *barbershop* no son siempre hombres blancos que visten chalecos a rayas; no siempre cantan “Sweet Adeline” y “Coney Island Baby” (excepto para satisfacer la curiosidad); y no, no siempre cantan en cuartetos (aunque casi todos los cantantes *barbershop* querrían que así fuera). Más allá de esto, la armonía *barbershop* es exactamente lo que pensabas que era: una forma de arte coral con legitimidad musical, importancia cultural y alta accesibilidad al público de hoy.

Raíces armónicas y evolución

La investigación en curso sobre la historia de la armonía *barbershop*, desarrollada principalmente por Lynn Abbott en la Universidad Tulane, y por los Dres. David Wright y James Henry, ha demostrado que los antepasados musicales del *barbershop* se encuentran en la improvisación de cantantes afroamericanos en el Sur, particularmente en Nueva Orleans. Pues bien, las barberías eran un lugar de reunión y, ciertamente, allí tuvo lugar la experimentación armónica. Pero Abbott y otros están convencidos de que las improvisaciones instrumentales de los primeros músicos de jazz y blues llevaron a la improvisación armónica vocal y viceversa; adornos típicos como “swipes”, “back times” y “pickups” quedaron arraigados en ambas formas. Ya en 1888, W. C. Handy era conocido por haber cantado en un cuarteto *barbershop*, y Scott Joplin, en 1911, incorporó un cuarteto *barbershop* en su ópera *Treemonisha*. El término “barbershop” había pasado a ser de uso tan frecuentemente común que, en 1910, la publicación de la popular canción “Mr. Jefferson Lord, Play That Barbershop Chord” llegó a un amplio público que ya estaba familiarizado con el término.

Como ha ocurrido con tantas formas musicales, se apropiaron del estilo *barbershop* artistas profesionales blancos que pudieron asegurarse contratos de grabación no disponibles para cuartetos afroamericanos. Fueron las grabaciones de cuartetos blancos las que popularizaron el estilo y, así, muchos creyeron que ellos fueron sus creadores y únicos especialistas. El surgimiento del jazz en los principales gustos musicales llevó además una cuña racial en la evolución del estilo. Si bien la tradición de la armonía vocal afroamericana continuó en el jazz, el blues y el gospel, el estilo del *barbershop* “tradicional” parecía congelado en el tiempo, sobre todo después de la formación de la *Barbershop Harmony Society* en Tulsa, Oklahoma, en 1938. El estilo que los fundadores O. C. Cash y Rupert Hall buscaron “preservar y propagar” era ya en realidad, de hecho, una forma nostálgica, y no algo actual y avanzado.

Un estilo definido

¿Y qué era esa forma musical? Derivada de una tradición popular cantada de oído, se basó en melodías simples que podían ser cantadas por cantantes promedio de rango vocal medio, la mayoría con melodías de sol a sol. La época del repertorio de partituras de música estadounidense de *Tin Pan Alley* fue intensa, con canciones directamente dirigidas a un mercado de clase media de familias que cantaban alrededor de un piano en la sala de su hogar, por lo que los textos eran recuerdos saludables de la madre, de la luna, de Junio, de la vieja Irlanda, y de la chica de al lado. Armónicamente, estos orbitan normalmente alrededor del círculo de quintas, con armonías sencillas y, en una característica definitoria, la preponderancia de acordes de séptima de dominante y dominantes secundarias. La melodía la lleva la segunda voz (líder), con un tenor agudo que canta la mayoría de las veces por encima de la línea de la melodía. El estilo valora mucho la afinación precisa del temperamento justo para lograr armónicos vigorosos.

Brian Lynch
Director de Relaciones
Públicas de la
Barbershop Harmony
Society

Fundación y crecimiento de una Sociedad

Una pequeña reunión para cantar, llevada a cabo el 11 de abril de 1938, estalló en la conciencia nacional, y en menos de un año, más de 2.000 hombres en América del Norte habían solicitado su membresía en la *Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America* (Sociedad para la Preservación y el Estímulo del Canto en Cuarteto *Barbershop en Estados Unidos*; SPEBSQSA, según su sigla en inglés), actualmente -y menos pomposamente- conocida como la *Barbershop Harmony Society* (Sociedad de Armonía *Barbershop*; BHS, según su sigla en inglés.). Pronto surgieron concursos anuales, con coloridos cuartetos de aficionados como los *Bartlesville Barflies* de Oklahoma y los *The Flat Foot Four* (¡todos policías!), que competían por una cuestión de orgullo y una medalla de oro.

La espontaneidad que caracterizaba a las armonías naturales de los primeros cuartetos, inspiró rápidamente a cantantes más expertos a dar el entonces escandaloso paso de escribirlas. ¡Qué horror! ¡Los profesionales se habían infiltrado en las filas de los simples mortales! De repente, esto pasó a ser un asunto serio, y lo que había surgido como un pasatiempo fue suplantado en gran parte por obras cuidadosamente arregladas, estudiadas y perfeccionadas.

Los años de posguerra fueron testigos de la rápida expansión de la Sociedad, como un club social/fraternal cuyo canto se multiplicó hasta los casi 24.000 miembros en 1950, impulsado en parte por la aparición de una nueva forma: el canto coral *barbershop*. Las agrupaciones informales (de más de cuatro cantantes) habían sido parte del ADN desde el comienzo, y para 1954, existían bastantes coros organizados como para llevar a cabo un campeonato nacional.

El debut en Broadway en 1957 del musical *The Music Man* de Meredith Willson, con la junta escolar interpretada por *The Buffalo Bills* (los Campeones Internacionales de Cuarteto de 1950), marcó para siempre en la cultura popular la imagen de los hombres blancos con sombreros de paja como el arquetipo de la armonía *barbershop*, imagen que demostró, a lo largo de los años, ser imborrable. Y aunque cuartetos históricos como *The Suntones* (1961), *The Dealer's Choice* (1973) y *The Bluegrass Student Union* (1978) ampliaron considerablemente la musicalidad, el virtuosismo vocal y el repertorio, una poderosa cultura de preservación insistió en que solamente las “viejas canciones”, con una determinada cantidad especificada de acordes y escritura *barbershop*, eran dignas de inclusión en el canon *barbershop*, lo que llevó a una codificación de las reglas del concurso impulsada por la dirección musical de toda la organización. Junto con un apego ferviente a imágenes nostálgicas, el efecto fue el de una marginación del estilo en los círculos musicales y en la percepción del público en general.

La forma coral y evolución reciente

A través de los años, en general, el canto del coro *barbershop* tendió a imitar vocalmente, interpretativamente y en el repertorio la forma cuarteto. De hecho, durante décadas, los parámetros de evaluación en los concursos corales hicieron hincapié en la idea de que un coro era más que un gran cuarteto, y los trucos como la respiración escalonada a través de largos pasajes, se desanimaron, ya que crearían fraseos que no son posibles de ser realizados por cuatro cantantes.

Hacia finales de la década de 1980, hubo un ciclo de revisión de los parámetros de evaluación, y los principales líderes musicales -incluyendo importantes arregladores, entrenadores, jueces y directores-, presionaron para lograr una ampliación tanto de la definición mecánica del estilo (menos énfasis en el conteo de acordes), como así también en la búsqueda de la identidad única y artística en los conjuntos. En lugar de solamente adorar los armónicos, hacer acordes a toda costa y obligar a todos los artistas a un mismo ritmo, el nuevo modelo alentó a los grupos a buscar una técnica vocal de excelencia, a “producir abiertamente tonos resonantes libres de tensión” y a celebrar la originalidad resultante frente a la conformidad.

Un efecto inmediato fue un salto dramático en la calidad vocal, lo que se hizo especial y rápidamente evidente en los mejores coros. “Más fuerte y más brillante” ya no era una receta para el éxito: sonidos enriquecidos, más suaves y con más textura se convirtieron en la norma, en el producto de la mejora constante de los enfoques pedagógicos. Personalidades del cuarteto comenzaron también a reafirmarse, ya que en la última década se hicieron espacio entre los mejores por su amplia gama de sonidos, desde la brillante energía juvenil del grupo sueco *Ringmasters* (quienes se encontraban en sus jóvenes veinte años cuando ganaron en 2012) a la madurez de las voces masculinas de *Crossroads* (2009).

Libertad y juventud

Una más amplia definición estilística ha ampliado el repertorio, que en los últimos años se ha extendido al *Motown*, a Michael Jackson, Sting, a la música de *Hairspray* y *Footloose*, y a artistas contemporáneos como Pharrell Williams y Jason Mraz, lo que ha contribuido a que los conjuntos se acerquen a las nuevas generaciones con una música ya familiar para ellos. El Concurso Juvenil de Cuartetos *Barbershop* ha sido durante dos décadas una fuente esencial de un nuevo liderazgo musical, y el Festival Internacional de Coros Juveniles *Barbershop*, establecido en 2008, ha llevado el repertorio *barbershop* a las aulas secundarias y universitarias, con un gran beneficio para los educadores musicales que se enfrentan a la desalentadora perspectiva de la incorporación de cantantes masculinos.

Imagen y sonido actuales: global, distintivo, inclusivo

El venerable *Vocal Majority* de Dallas y *The Westminster Chorus* de Los Ángeles son agrupaciones muy diferentes, a pesar de haber obtenido la corona sucesivamente en los últimos dos años. Formado hace una década como un coro juvenil, *The Westminster Chorus* conserva una energía juvenil, un tono suave y elevado, y un repertorio que abarca obras *barbershop*, contemporáneas, de Broadway y canciones artísticas. El *Vocal Majority*, el coro más ganador en la historia a lo largo de cinco décadas, es el modelo de excelencia musical, talento administrativo, un marketing agresivo de grabaciones, una temporada llena de conciertos y un catálogo que incluye múltiples grabaciones de presentaciones inspiradoras, patrióticas y asombrosas. No deben confundirse uno con otro, ya que ambos son modelos al que aspiran llegar a ser otros conjuntos.

Asimismo, los *Musical Island Boys* de Nueva Zelanda, campeones en 2014, son verdaderamente embajadores musicales globales, ya que han trazado nuevos caminos musicales con la inclusión de elementos musicales de las islas del Pacífico. Y a la vez, son muy diferentes de sus sucesores, los *Instant Classic* de Indiana, que comprende la segunda generación de “jóvenes artistas” *barbershop* y profesores de música.

Marty Monson, director ejecutivo de la BHS, que asumió esa elevada posición en 2012, ha trabajado agresivamente para expandir las alianzas de la sociedad en todo el mundo, y para aprovechar eficazmente los amplios y profundos recursos de los 22.000 miembros de la Sociedad, que opera con un presupuesto anual de 6 millones de dólares. Su brazo filantrópico, la *Harmony Foundation International*, ofrece anualmente más de 900.000 dólares para apoyar el programa para artistas que trabajan en comunidades a través de América del Norte, con casi 260.000 dólares en subvenciones directas a campamentos locales, talleres y becas para educadores y estudiantes. Una creciente colaboración con la Asociación Norteamericana de Directores Corales (ACDA, por su sigla en inglés), promete ampliar esta red para apoyar el canto comunitario y la educación.

Con un moderno canto *a cappella*, que tiene un crecimiento exponencial en la cultura popular, y que abarca desde una película (*Pitch Perfect*) y un reality en televisión (*The Sing-Off*) hasta los programas de entrevistas nocturnos (*The Ragtime Gals* en el *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon*), el canto armónico está nuevamente de moda. Convertir ese entusiasmo en cantantes más activos puede tener a futuro un profundo efecto en la expansión del canto coral recreativo. La BHS busca activamente alianzas para comprometer sus recursos hacia el bien de todos los esfuerzos corales y da la bienvenida a las preguntas en su sede central en www.barbershop.org.

Bibliografía seleccionada

- Abbott, Lynn. “Play That Barber Shop Chord: A Case for the African-American Origin of Barbershop Harmony.” *American Music* 10.3 (1992): 289-325. JSTOR. Web. 11 Sept. 2015. Retrieved at bit.ly/barbershopchordabbott
- Averill, Gage. *Four Parts, No Waiting: A Social History of American Barbershop Harmony*. Oxford: Oxford UP, 2003. Print.
- Henry, James. “The Historical Roots of Barbershop Harmony.” *The Harmonizer* 61.4 (2001): 13-17. Web.
- Hicks, Val. *Heritage of Harmony: Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America*. Kenosha, Wisc.: SPEBSQSA, Inc., 1988. Print.
- Wright, David. “The African-American Roots of Barbershop Harmony (And Why It Matters)”. *The Harmonizer* 75.1 (2015): 10-15. Print. retrieved at <http://bit.ly/barbershoproots>
- Wright, David, YouTube presentation at New Orleans, 2015, <http://bit.ly/barbershophistory>
- Must-See quartets: <http://bit.ly/mustseebarbershop>

Traducido del inglés por Javier Perotti, Argentina

Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●