



International Choral Bulletin

ICB

Dossier: El do móvil y el do fijo Technique: Interpretar la polifonía (parte 1)





第10回 声楽アンサンブル コンテスト全国大会



感動の歌声 響け、ほんとうの空に。

The 10th Fukushima Vocal Ensemble Competition 2017

Inspiring singing voices, resonating to the true skies

17-21 in March 2017 Fukushima, Japan

The biggest choral competition for vocal ensembles (2-16 singers) in Japan

OPEN TO ALL CHOIRS

- Category Competition
- Grand Champion Competition
(Top 5 choirs in each category)
- Welcome party
- Workshop

APPLICATION DEADLINE: October 31st 2016

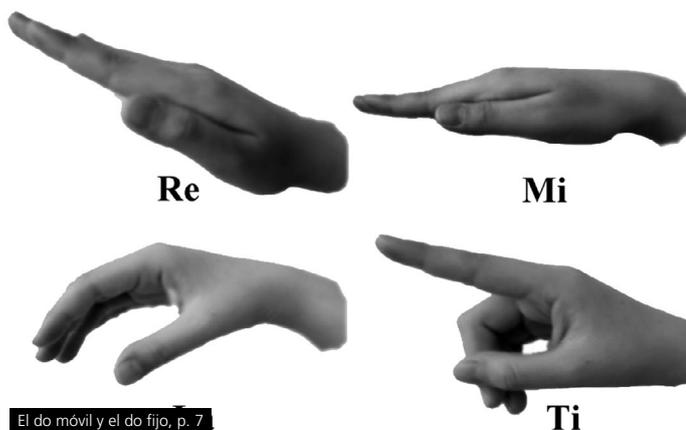
- Money Prizes
- Accommodation: MAX JPY 21,000 / person

Welcome to Fukushima, "Kingdom of Choirs", which has a big population of music fans and award-winning choirs. It has only 100min by express train from Tokyo. This is the 10th anniversary of this competition, and we are looking forward to meeting you and singing with you in Fukushima!

ALL DETAILS: www.vocalensemble.jp/en/

Contenido

3ro trimestre 2016 - Volume XXXV, Número 3



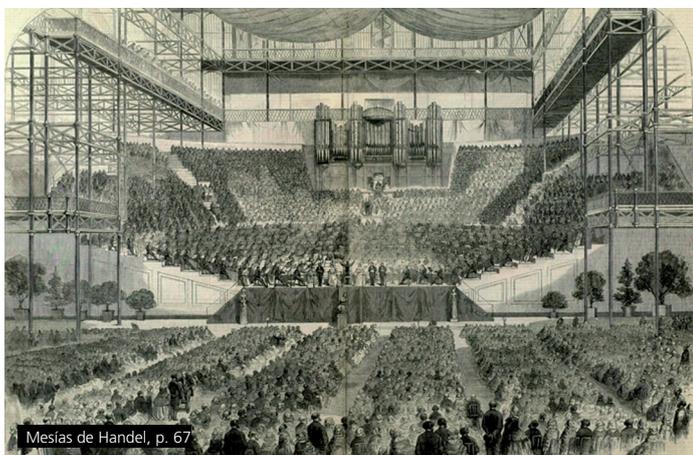
El do móvil y el do fijo, p. 7



Entrevista a Jake Runestad, p. 58



Entrevista a Ko Matsushita, p. 48



Mesías de Handel, p. 67

5 MESSAGE DEL PRESIDENT

Por Michael J Anderson

7 EL DO MÓVIL Y EL DO FIJO QUÉ SON, QUÉ NO SON Y POR QUÉ EL "DO MÓVIL" DEBERÍA USARSE COMO BASE EN LA ENSEÑANZA MUSICAL

Por Art Levine

31 WORLD YOUTH CHOIR: ANUNCIO DE LA GIRA 2016

32 PRESS RELEASE: THE 12TH IFCM WORLD SYMPOSIUM ON CHORAL MUSIC 2020 GOES TO... NEW ZEALAND!

35 BOSSE JOHANSSON, IN MEMORIAM

Por Christian Ljunggren

36 ARS CHORALIS, 4º SIMPOSIO INTERNACIONAL DE CANTO CORAL DE ZAGREB (31/03/16 - 02/04/16): ¿DEL "ARTE" CORAL A LA "CIENCIA" CORAL?

Por Henri Pompidor

40 PRESTIGIOSO PREMIO PARA FRIEDER BERNIUS NOTA DE PRENSA

43 INTERPRETAR LA POLIFONÍA (PARTE 1)

Por Peter Phillips

48 ENTREVISTA A KO MATSUSHITA COMPONIENDO MÚSICA PARA DIOS Y PARA UNIR LOS CORAZONES DE LOS PUEBLOS ALREDEDOR DEL MUNDO

Por Andrea Angelini

58 ENTREVISTA A JAKE RUNESTAD CUANDO EL TEXTO ¡ES LO PRINCIPAL!

Por Cara Tasher

67 CAMINOS Y TRADICIONES DEL MESÍAS DE HANDEL 1742 - 1876 A 2015 — BREVES NOTAS SOBRE EL PROGRAMA DE LA 'INTERNATIONALE CHORAKADEMIE 2015 DE SPOLETO

Por Torsten Roeder

72 EL MISTERIO DE LORENZO PEROSI HOMENAJE A UN GRAN MAESTRO 60 AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE

Por Aurelio Porfiri

79 CHORAL CALENDAR

Advertisers Index

p 65	Blue Heart Travel, Inc. DBA Classical Movements
p 29	Choir & Organ
p 41	Distinguished concerts International, New York
p 2	Fukushima Vocal Ensemble Competition
p 4	Golden Gate International Children's and Youth Choir Choral Festival
p 71	powerMedia GmbH
p 75	Small World MUSICFOLDER.com Inc.
p 33 & 91	11th World Symposium on Choral Music 2017

SUBSCRIBE TO THE ICB SEE PAGE 5

The 11th Golden Gate International Children's and Youth Choral Festival

July 8-14, 2018

San Francisco Bay Area | California, USA



Join top American and international children's and youth choirs for an unforgettable week of joint rehearsals, public performances, friendly competition, social events and cultural exchange, all set against the magnificent backdrop of the San Francisco Bay.



© 2015 don fogg | foggstudio | all rights reserved | www.foggstudio.com

Home stays with local singers and families available for non-US children's choirs. Round out your California experience with an available extension tour or sightseeing package.

Applications accepted Jan 1 - Oct. 31 2017

Late applications may be accepted after the deadline, as space allows.

www.goldengatefestival.org



Robert Geary
Founder and Director: The Piedmont Choirs and Festival Artistic Director

Adjudicated competitions in:
Contemporary Gospel/Spiritual
Historical/Folk
Vocal/Solo



Festival Presenter & Host Ensemble



Preferred Travel Provider



President's Column

Queridos amigos:

Como profesor universitario, es mi trabajo llevar a los jóvenes a través de los desafíos del aprendizaje avanzado en un ambiente que exige aceptar la conciencia profesional, las habilidades musicales, y la conducta. Esto requiere una constante metodología positiva y que trabajemos para añadir a lo que los estudiantes nos traen a la mesa y nos aseguraremos de que se van con una "caja de herramientas" más robusta y profesional. A los estudiantes se les enseña a pensar de forma diferente y prestar atención a los que les rodean; algo análogo a las responsabilidades de las iniciativas de liderazgo de la FIMC. Recientemente, he participado en una actividad aquí en EE.UU. que establece una interesante comparación con el mismo tipo de enfoque positivo.

En abril, yo fui uno de los 25 líderes del mundo coral que se reunieron durante dos días en New Haven (Connecticut, EE.UU.). El proyecto fue denominado *The Choral Ecosystem Forum* (Foro del Ecosistema Coral), estuvo patrocinado por la Asociación Nacional de Comerciantes de Música (NAMM), la Asociación Americana de Directores de Coro (ACDA), la Barbershop Harmony Society (BHS), y el Chorus America, y fue organizado por la Universidad de Yale.

Este innovador proyecto incluyó a participantes de todo tipo de coros, organizaciones corales, educadores musicales, compositores, cantantes, directores y administradores. A cada una de estas personas se le pidió que entrevistara a tres personas que representaran a una categoría específica del mundo coral. Los organizadores diseñaron cuidadosamente el cuestionario de la entrevista utilizando un ecosistema como una metáfora de nuestro mundo coral interconectado. Los resultados de las entrevistas sirvieron para estimular las enérgicas y entusiastas discusiones.

Sé que Chorus America publicará los resultados y anunciará planes para continuar la investigación. Sin embargo, pensé que valdría la pena reflexionar sobre algunas de las conclusiones, ya que siento que realmente el resultado representa a todo el mundo coral. En general, los participantes y los entrevistados opinaron que las personas:

1. participan en la música coral porque realizan algo intangible;
2. obtienen satisfacción al hacer música con otros;
3. están menos preocupados por ser reconocidos por su trabajo;
4. aprecian tener la oportunidad de participar en una actividad grupal con objetivos comunes;
5. sienten que cobrar por su trabajo es secundario a hacerlo.

Es interesante comparar estos cinco aspectos sobre la participación en la música coral con los numerosos festivales internacionales, talleres, clases magistrales y simposios de los que he sido testigo a lo largo de los años. Creo que definen la participación de una manera que habla de la humanidad de la música coral. Saca al "yo" de la ecuación y lo sustituye de forma continua por "nosotros".

En mi opinión, esto resume lo que la dirección de la FIMC está implementando para los colegas de todo el mundo: proporcionar oportunidades, eliminar el ego en favor del conjunto, encontrar la manera de ser reconocidos como un grupo en lugar de como un individuo, preocuparse menos por las finanzas y más por el trabajo con la gente, y ser capaces de aprovechar reiteradamente el poder de la música.

A medida que avanzamos hacia la siguiente temporada (ya sea verano o invierno) y planeamos eventos para los próximos meses, animémonos a pensar de forma diferente y a prestar atención a los demás. Esforcémonos por hacer crecer y unir a la humanidad usando nuestra "caja de herramientas", la música coral, y compartir la paz positiva que obtenemos al hacer música... juntos.

Con positivos deseos para nuestro futuro,



Dr. Michael J Anderson, Presidente

Traducido del inglés por Oscar Llobet, Argentina
Revisado por el equipo de traductores del BCI ●



Cover

Ko Matsushita

Design & Content Copyright

© International Federation for Choral Music

Printed by

Onlineprinters.com, Germany

Submitting Material

When submitting documents to be considered for publication, please provide articles by Email or through the ICB Webpage http://icb.ifcm.net/en_US/proposeanarticle/. The following electronic file formats are accepted: Text, RTF or Microsoft Word (version 97 or higher). Images must be in GIF, EPS, TIFF or JPEG format and be at least 300dpi. Articles may be submitted in one or more of these languages: English, French, German, Spanish.

Reprints:

Articles may be reproduced for non commercial purposes once permission has been granted by the managing editor and the author.

Membership fees:

Membership fees are calculated following the United Nations Human Development Index, and are payable in Euro or Dollars with credit card (VISA, MASTERCARD, AMERICAN EXPRESS, PAYPAL), or bank transfer, to IFCM. For more information, please consult the IFCM membership page at www.ifcm.net.

Printed copies:

US\$9.00 Euros each - US\$35.00
Euro for 4.

The views expressed by the authors are not necessarily those of IFCM.



INTERNATIONAL CHORAL BULLETIN

EXECUTIVE EDITORS Michael J. Anderson, Philip Brunelle, Stephen Leek, Emily Kuo Vong, Håkan Wickström

IFCM ADVISORY BOARD FOR THE ICB Rudolf de Beer, Edusei Derkyi, Cristian Grases, Maria Guinand, Stephen Leek, Theodora Pavlovich, AnneKarin Sundal-Ask, Jonathan Velasco

MANAGING EDITOR Andrea Angelini - aangelini@ifcm.net

EDITOR EMERITA Jutta Tagger

REGULAR COLLABORATORS Cristian Grases, Nadine Robin, Cara S. Tasher

ENGLISH TEAM Mirella Biagi

FRENCH TEAM Maria Bartha

GERMAN TEAM Lore Auerbach

SPANISH TEAM Maria Zugazabeitia Fernández

LAYOUT Nadine Robin

ICB ONLINE EDITION

<http://icb.ifcm.net>

PUBLISHER

International Federation for Choral Music

MEMBERSHIP AND ADVERTISING

IFCM ICB, PO Box 42318, Austin TX 78704, USA

Fax: +1-512-551 0105

Email: nrobin@ifcm.net

Website: www.ifcm.net



▲ Consono Chamber Choir (Germany) photo by Dolf Rabus © Choral Festival Network

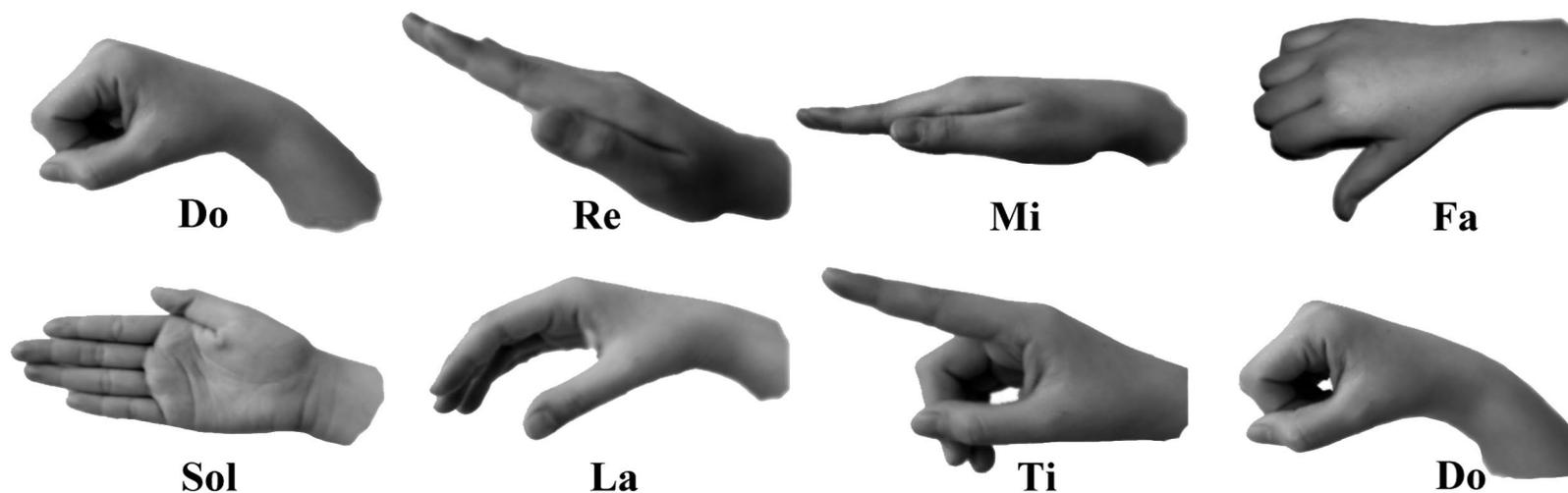
El do móvil y el do fijo

Qué son, qué no son y por qué el “do móvil” debería usarse como base en la enseñanza musical

Art Levine

El do móvil y el do fijo:

Qué son, qué no son y por qué el “do móvil” debería usarse como base en la enseñanza musical



▲ John Curwen created hand signs for each of the tones in the solfege scale

PARTE I - MÉTODO

“Do móvil”

El sistema de “do móvil” se basa en comprender que los nombres que se les asigna a las notas son referencias que ayudan al cantante a establecer correctamente la distancia entre los distintos grados en la escala. Las sílabas son “do re mi fa sol la ti”. En algunas representaciones erróneas bastante frecuentes de este método, la séptima sílaba aparece como “si” en lugar de “ti”. Esta última es, sin duda, una mejor opción, pues no repite la “s”.

En el sistema tonal mayor-menor, eje central del lenguaje del arte y la música en Europa desde 1700 a 1900, y aún en auge en algunas corrientes de la música popular, la alteración cromática de los grados “naturales” de la escala se debe principalmente a la modulación, en la que la tónica cambia a un nuevo tono o simplemente por el color de la escala, en la que las nuevas notas simplemente se usan para modificar el carácter de la escala dominante sin sugerir un cambio de tónica.

No obstante, la frontera entre estos dos procedimientos no siempre está clara; aunque sea algo delicado, el sistema de “do móvil” aborda ese tema de forma que deja los procesos perceptuales y analíticos abiertos a una discusión productiva. Cuando el cromatismo se presenta de forma local, es decir, sin modulación, las sílabas que se utilizan en el sistema de notación musical latino son:

- ascendente: do di re ri mi fa fi sol si la li ti do
- descendente: do ti ta la le sol fi fa mi ma re ra do

En su puesta en práctica, cuando hay modulación el sistema tiende a crecer progresivamente de forma más flexible, como hace el estilo armónico, más complejo.

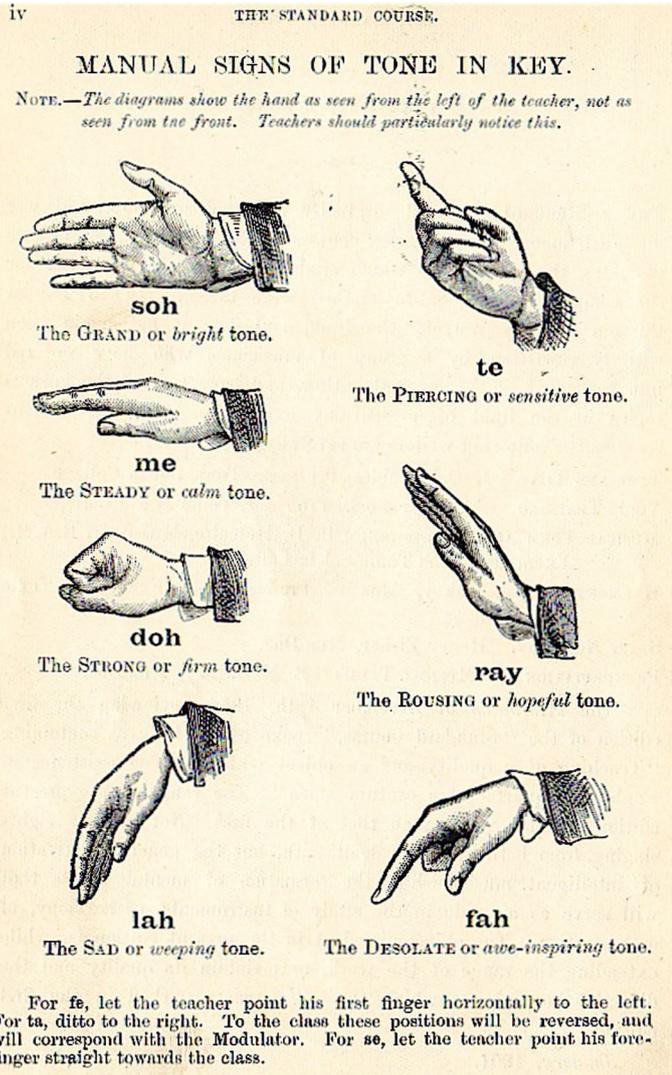
Una concepción equivocada que se da con frecuencia es la percepción de que en el sistema de “do móvil” la tónica siempre se llama do. Esta opinión, que solo la tienen aquellos críticos del sistema mal informados, es la culpable de la creencia errónea de que el “do móvil” no está adaptado a la música “compleja”. Para deshacernos de este error, hay que dejar claro que en el sistema de “do móvil” los nombres no imponen ninguna jerarquía con respecto a los grados de la escala. Dicho de otro modo, los nombres en solfeo no son más que referencias de la relación interválica entre las distintas notas.

En otras palabras, uno solo necesita tener en cuenta los famosos siete modos, en el siguiente orden:

Tipo de escala	Tónica (Nota “nº1”)
“Mayor” (Jónico)	Do
Dórico	Re
Frigio	Mi
Lidio	Fa
Mixolidio	Sol
“Menor” (Eolio)	La
Locrio	Ti

Por lo tanto, podemos ver que para algunos aspectos, la escala “menor natural”, (es decir la escala “relativa menor” oficial) utiliza “la” como tónica. Incluso para aquellos que se han alimentado de una dieta basada exclusivamente en música mayor-menor, puede llegar a necesitarse algo de disciplina mental para escuchar “la” como tónica y “do”

Art Levine
profesor y musicólogo



como la tercera menor de esa escala. Más allá de estas dos, algo básico para la mayoría de los estudiantes, cuya experiencia con la tradición occidental se limita a la música posterior a 1700, es saber que el resto de los modos puede llegar a requerir un cambio aún más sustancial al principio. Por ejemplo, en la escala frigia, “do” funciona como un sexto grado plano, etc.

Llegado este punto debería estar clara otra razón por la que tiene que considerarse un error designar a la séptima nota de la escala mayor como “si” en lugar de “ti”. La sílaba “si” (“sol” elevado un semitono) se da como la nota principal elevada de la escala menor, no en la mayor. Esta confusión en la nomenclatura es, de nuevo, resultado de una noción incorrecta de que en todas las escalas la tónica es “do”. No lo es y nunca lo ha sido.

“Do fijo”

En la superficie, el método del “do fijo” parece ser un modelo de simplicidad. Lo único que el cantante tiene que recordar es que el tono “C” es “do”, “D” es “re”, etc. Una de las virtudes más alabadas del “do fijo” es su contribución al desarrollo del oído absoluto. Además de que no se ha demostrado y jamás podrá demostrarse, y más allá del escorzo de la consciencia histórica que supuso aceptar A 440 o cualquier otra frecuencia como estándar, también sale a la luz que el sistema del “do fijo” está tan lleno de inconsistencias que en realidad no resulta ser ningún sistema.

El problema llega a la hora de nombrar a los sostenidos y los bemoles. Teniendo en cuenta el principio del oído absoluto, cada nota debería tener un nombre propio: por lo tanto, “C” sería “do”, “C sostenido” sería “di” (se supone), “C doble sostenido” sería “di-i” (se supone), y “C bemol” sería “da” y “C doble bemol” sería “da-a”.

Hasta donde sé, nunca nadie ha defendido tal sistema ni nada parecido. Los defensores del “do fijo” se comprometen con bastante frecuencia con la nomenclatura del oído absoluto, de forma que cualquier “C”, ya sea natural, bemol, o doble sostenido, se llamará “do”. Esta decisión echa por tierra cualquier argumento a favor de especificar cada tono, algo que el “do fijo” quizás pudo llegar a tener, teniendo en cuenta que el “do” ya no es fijo, y que puede que haya contribuido al retroceso de muchos profesores

de “do fijo”, que ahora nos transmiten que el oído absoluto es irrelevante. No obstante, y más allá de eso, el uso de la misma sílaba para distintos sonidos hace imposible llevar a la práctica el sistema de forma útil, teniendo en cuenta las condiciones que impone el “do fijo”; la única excepción sería la melodía más simple de todas, en una escala de C mayor. Este problema puede resumirse cuando echamos un ojo a “mi” y “fa”. En el sistema de “do móvil”, estas dos notas siempre se encuentran a un semitono de distancia. En el “do fijo” no solo son E-F, también pueden presentarse como E-F sostenido o E bemol-F sostenido. No podemos dudar de la habilidad de ciertos cantantes a la hora de aprender cualquier melodía que deseen con las palabras que escojan al cantar, pero también hay que dejar claro que el uso de estas sílabas en el “do fijo” no tiene ninguna conexión demostrable o lineal con el proceso cognitivo.

Sin embargo, la cosa se complica aún más cuando nos paramos a pensar que, por muchos defensores que tenga el “do fijo”, el oído absoluto no tiene importancia alguna. Una vez que este genio particular sale de su lámpara, el usuario de “do fijo” se encuentra únicamente con un símbolo notacional, sin nada de información sobre el plano sonoro. El hecho de que ese enfoque tan evidente hacia la percepción tenga defensores, una perspectiva que choca con la base de la experiencia musical (el sonido), es un buen indicador de que muchos músicos, quizás por su adicción a la notación, hayan olvidado que la información visual y la aural son completamente distintas.

La necesidad de nombres mnemotécnicos tanto para los tonos como para los ritmos como una forma de desarrollar y controlar la imaginación musical tiene una amplia experiencia, especialmente en aquellos grupos que han desarrollado sofisticados lenguajes musicales. Pueden encontrarse algunos ejemplos en China (como por ejemplo en el CD Buddhist Music of Tianjin, Nimbus NI 5416, pista 7), Indonesia y en algunas tradiciones en percusión en África. No obstante, el ejemplo más evidente es el de India, en el que el nivel de dominio del “sargam” de los músicos deja en evidencia a sus homólogos occidentales, y donde el lenguaje para articular ritmo, la base del seco negocio del “taka taka” (que han intentado muchos profesores occidentales de música) reside más allá del conocimiento occidental, incluido el de los compositores. No hay duda de que parte de la fuerza de los músicos indios reside en que su tradición no se basa en la notación, sino que se fundamenta en mucho más de lo que pueden llegar a conseguir los occidentales, que tan solo confían en

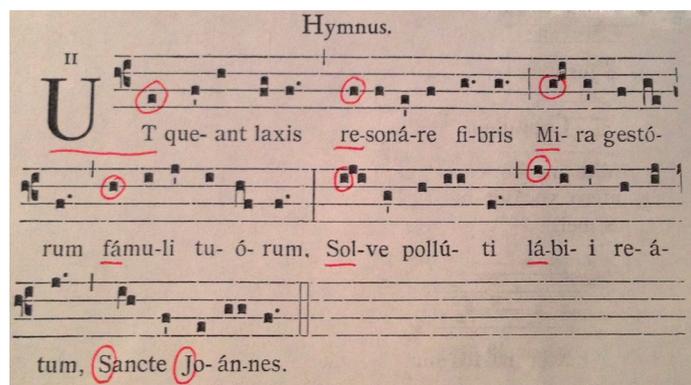
▲ Depiction of Curwen's Solfege hand signs. This version includes the tonal tendencies and interesting titles for each tone

su oído. En occidente, el acceso a la experiencia musical se facilita por medio de documentos impresos y maquinarias como el piano, por lo que la mente del músico de a pie se ha aflojado (o se ha vuelto estúpida, como uno prefiera). Es una lástima sugerir, por tanto, que el “do fijo” ha ayudado e instigado ese rechazo colectivo.

PARTE II - HISTORIA

“Do móvil”

Hasta donde sé, los términos “do móvil” y “do fijo” se remontan a la polémica sobre pedagogía musical que se produjo en Inglaterra hace más o menos un siglo, en la que participaron John Curwen y algunos otros. Los detalles de lo que el Sr. Curwen y sus amigos se encontraban haciendo no me interesan tanto como los principios del “do móvil” o “la tónica sol-fa”, o lo que sea que se pudiese encontrar en la música europea durante los ocho siglos anteriores a que se nombrase el “do móvil”. En parte esto se debe a que la información más detallada sobre la historia de los sistemas de lectura musical a primera vista no estaba entre las prioridades de los amigos y los críticos del “do fijo”. Los siguientes párrafos proporcionan un breve resumen de lo ocurrido.



▲ “UT QUEANT LAXIS” from a contemporary copy of the antiphonale monasticum

ee						la
dd						la sol
cc						sol fa
bb / bb flat						fa mi
aa				la	mi	re
gg				sol	re	ut
f				fa	ut	
e				la	mi	
d			la	sol	re	
c			sol	fa	ut	
b / bb flat			fa	mi		
a		la	mi	re		
g		sol	re	ut		
F		fa	ut			
E	la	mi				
D	sol	re				
C	fa	ut				
B	mi					
A	re					
G	ut					

▲ Ejemplo 1 – El abanico se compone de siete hexacordos superpuestos entre sí, que se forman en G, C, F, g, c, f, gg, y muestran los nombres compuestos de los tonos y la variabilidad de los tonos b/b-bemol and bb/bb-bemol. (F. Gaffurius, *Practica musicae* (1496), ed. Irwin Young, pg.16)

El aficionado musical de a pie estará familiarizado con la canción “Do-Re-Mi” de Rodgers & Hammerstein, famosa por la película *Sonrisas y Lágrimas*. Esta melodía no es más que un reflejo del siglo XX de la idea que ya se desarrolló hace casi un milenio, en 1026. Se cree que esta es la fecha de la carta que Guido de Arezzo envió a Miguel, en la que describe el éxito que tenía enseñando a sus estudiantes a leer un himno concreto de San Juan Bautista (*Ut queant laxis*), en el que cada frase comienza con un grado más alto en la escala, de forma progresiva. Utilizando la canción como un modelo mental, los estudiantes comenzaron a crear un sistema de memorización basado en la primera sílaba de cada frase. Estas sílabas aparecen subrayadas a continuación (*Liber Usualis*, pg.1504):

Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solvi polluti, Labii reatum

El sistema de seis sílabas de Guido, ut re mi fa sol la, se convirtió en la base del “sistema de notación hexacordal”, un método de canto en el que se superponían grupos de seis notas cada uno, el único sistema que se usó en Europa durante los cinco siglos posteriores y que continuó mucho más allá de esa fecha, incluso hasta la época de Mozart. Con tan solo seis sílabas, se requerían algunos ajustes a la hora de cantar una simple escala tal y como lo conocemos hoy en día. La naturaleza y la técnica de este ajuste puede describirse de muchas formas, pero una de las que aparece una y otra vez en tratados de la época es *Mi et fa saunt tota música*. Esta pequeña regla de oro intenta reducir el canto a primera vista a un simple principio cognitivo: mi y fa, dondequiera que se encuentren, tienen que cantarse siempre con un semitono de separación. El EJEMPLO 1 muestra todo el repertorio de tonos autorizados que los músicos del siglo XVII conocían, organizados en una especie de abanico (origen de la expresión “un abanico de posibilidades”) de siete hexacordos superpuestos entre sí. Cantar una pieza musical con sílabas implicaba la capacidad de negociar el camino de uno de estos grupos a otro, tal y como requería la incidencia de los semitonos. Una de las piezas más destacables del abanico es que, a la hora de generar sus diversos “ut’s” en G, C y F y sus octavas, se esbozaba el concepto del ciclo de quintas y los esquemas de modulación asociados a ellos durante cientos de años.

Es más que evidente que la técnica empleada, si no por el propio Guido por sus descendientes, era la del “ut móvil”. Mientras que la mayoría de los músicos del siglo XX temblarían ante la idea de tener que cantar con solo seis nombres, el compositor medio de la época medieval y del renacimiento

descubrió, en la capacidad que posee cada nota de tener dos o tres nombres diferentes, y por lo tanto dos o tres asociaciones interválicas, una fuente de compromiso intelectual. Los ejemplos 2 y 3 muestran como este sistema del “ut móvil” se vio apoyado por las mejores mentes musicales de su tiempo. [El EJEMPLO 2](#) es un canon en una séptima baja. Solo hay una línea: el primer cantante empieza a cantar solo, comenzando en sol; el segundo cantante espera un poco y entonces, mirando a su alrededor recuerda, en la misma línea musical, y comienza con la sílaba la, una séptima por debajo (ver [EJEMPLO 2b](#) para la resolución del canon). Otra forma de juego compositivo a la que se presta el concepto de “ut móvil” puede verse en [el EJEMPLO 3a](#). Aquí, el canon de Josquin se compone de una sola voz que tiene que imitarse una quinta por encima, tras solo un compás. El canon puede interpretarse de dos formas, bien “diatónicamente”, cuando las voces cantan diferentes sílabas pero respetan el mismo grupo de tonos ([EJEMPLO 3b](#)) o como una especie de imitación “real”, en la que las voces cantan las mismas sílabas en notación, causando alguna que otra diferencia en los materiales tonales ([EJEMPLO 3c](#)).

Queda claro que la capacidad de negociar este tipo de música, ya sea en composición o en interpretación dependía de una completa flexibilidad en la percepción. Los símbolos notacionales escritos no estaban asociados de ninguna forma ni en solfeo, con un nombre, ni con un tono específico.

Tras un período de mayor perfeccionamiento del método hexacordal en el siglo XVI, el siglo XVII fue testigo del inicio de algunas polémicas sobre la suma de una séptima sílaba, además de la defensa de grupos de sílabas opuestas, como la “bocedización” y la “bebización”, y metodologías contrarias. Tanto los nombres hexacordales como el movimiento del “ut” que facilitaba el sistema, siguieron formando parte del pensamiento musical europeo durante mucho tiempo. Sobre esto último, se tiene que tener en cuenta que el esquema de modulación que lleva a las notas dominante y subdominante o sus relativas, presentado pieza tras pieza en Bach, se imita en la relación de las tres antiguas “uts”. No obstante, Bach nos da una prueba aún más directa de su afinidad con el antiguo sistema, pues no asoció sílabas y nombres de ninguna forma. La portada de *El clave bien temperado* (1722) reza: “Preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, tanto con la tercera mayor o Do Re Mi, como en la tercera menor o Re Mi Fa” (*The Bach Reader*, pg. 85). Bach utiliza los nombres en solfeo para distinguir entre lo que se posteriormente se conoció como tonalidades mayores y menores. Los términos que usa se remontan a discusiones del siglo XVI sobre la calidad de los modos, según si tenían terceros grados mayores o menores. Para Bach, cualquier tono anotado podía tener cualquier nombre. El contexto y la relación era lo único que importaba.

“Do fijo”

Quizás sería injusto considerar cualquier idea, por descabellada que fuese, como un “accidente histórico”. Sin embargo, si hablamos del método del “do fijo”, podemos afirmar con certeza que el hecho de asignar nombres a tonos específicos y la idea de los símbolos notacionales surgió en el siglo XIX, con un impulso inicial por parte de Francia. Aunque no soy ni economista ni historiador cultural, considero que muchas de las razones tras la expansión del “do fijo” deben buscarse más allá de lo puramente pedagógico y de la teoría musical. Al menos, esta teoría se atiene a los hechos.

El siglo XIX fue testigo de un cambio dramático en el sistema de mecenazgo en la música, un giro en su sustento económico por parte de las oligarquías más poderosas hacía una clase media en expansión. Se desarrollaron estilos musicales y organizaciones como respuesta a este nuevo entorno. Aumentó el tamaño y la escenificación en las producciones, el tamaño y el número de los grupos profesionales, y la disponibilidad de instrumentos y publicaciones dirigidas a un grupo de aficionados poco preparados generó, en conjunto, un clima en el que la oportunidad de negocio estaba a la orden del día. Para los instrumentistas profesionales se requería una formación acorde con el objetivo de producir un producto competitivo con el mínimo coste de ensayo. Para los aficionados, el objetivo era la comodidad y se apoyaba cualquier método de enseñanza o instrumento que facilitase el acceso a la música.

Lo que une a los profesionales con los aficionados es el uso de un aparato mecánico, ya sea un piano o un violín, como medio de experiencia musical. Si ya en su pasado mítico los instrumentos se consideraban extensiones de la imaginación humana, sería justo afirmar que muchos no extendieron esa imaginación, sino que la apoyaron para finalmente sustituirla por completo.

Un segundo lazo de unión quizás más crítico a la hora de debatir sobre la naturaleza de la musicalidad y el negocio de hacer música, es el uso de la notación. En la época en la que los mejores intérpretes y compositores eran conocidos por su improvisación, la gran mayoría de los músicos profesionales se veían relegados a su papel de co-creadores, intérpretes que reproducían unos datos impresos sin pensar. La notación, por lo tanto, constituía un segundo medio, otra capa en la mente musical que no solo estaba disciplinada (algo bueno) sino que también se veía esclavizada (algo malo).

El “do fijo” fue gustoso cómplice en este proceso. Como hemos visto, el sistema no realiza petición alguna, y no está relacionado con las facultades cognitiva y “re-cognitiva” de la imaginación aural. Mejor dicho, los nombres del “do fijo” fueron una especie de clave que informaba al instrumentista sobre qué nota tenía que interpretar o durante cuánto tiempo tenía que hacer vibrar las cuerdas. El “do fijo” como forma de entrenar la imaginación es inútil; pero la imaginación no era algo en lo que sus primeros defensores estaban interesados.

A la hora de analizar la situación actual deberíamos empezar por apuntar que la dinámica que se puso en marcha hace un siglo todavía continúa en pie. Está claro que el “cómodo” acceso a la música del que dispone el aficionado musical de a pie viene más en forma de CD que de un piano; asimismo, con la disminución de las orquestas y la osificación del repertorio canonizado, la interpretación musical a primera vista es una habilidad con bastante menos importancia de la que un día tuvo. Sin embargo, y en relación al “do fijo”, ha surgido un nuevo empuje gracias a la presencia de unos cuantos ilustres seguidores en algunas de las más prestigiosas escuelas. El modo en el que hemos llegado a esta situación es una historia en sí. En el siglo XIX, y cuando era afluente musical de Francia, Rusia comenzó a seguir la pista francesa en pedagogía musical como en todo lo demás (lo que explica las actividades que llevaron a cabo

algunos fieles docentes del “do fijo” procedentes de Rusia). Teniendo esto en cuenta, algunos norteamericanos estudiaron junto a una famosa y renombrada pedagoga que respondía al nombre de Nadia Boulanger. En su vuelta a Estados Unidos, estos alumnos pasaron a formar parte de las escuelas norteamericanas más prestigiosas, donde su estatus de compositores tendió a dar credibilidad a sus ideas docentes. Puede o puede no ser que la reputación de la Sra. Boulanger como profesora (y por supuesto como directora e historiadora) se deba a alguna clase de revisión, pero creo que hay algo más que va mucho más allá de la lealtad entre alumnos y profesores, lo cual explica la continua fidelidad a estas personas, en caso contrario inteligentes, hacia el “do fijo”. La razón reside en el lenguaje musical que se utilizó en sus composiciones.

Por mucho que se generalice, el estilo musical de estos compositores, y de gran parte del arte y la música contemporáneos, es atonal, altamente complejo y, para muchos, incomprensible. Los compositores contemporáneos se han cansado de luchar contra los gastos que su “lenguaje” suma a una serie de decisiones altamente racionalizadas sobre qué no hacer. Más allá de las preguntas sobre la integridad intelectual o filosófica, la música en sí misma es todo un reto, especialmente para los vocalistas que se ven forzados a trabajar sin ningún aparato mecánico a su disposición, algo que por otro lado sí tienen sus colegas pianistas o músicos de orquesta.

El “do fijo” ejerce una atracción obvia para dichos compositores, que, como se ha dicho ya, son al mismo tiempo y con bastante frecuencia los responsables docentes de enseñar música y a leer a primera vista en las universidades. Se encuentran con un “lenguaje” que no posee ninguna sintaxis como la que se encuentra en el sistema de mayor-menor; por tanto, el “do fijo” permite encubiertamente que el compositor, sin escapatoria alguna, vuelva a caer en un denominador de la suficiencia perceptual mucho menor, mientras que el músico más competente, y esto puede aplicarse especialmente a los cantantes, es el que más se aproxima a una máquina. Esto se debe a que posee una precisión similar a la de un láser en el tempo y una entonación rigurosamente acertada, basada en el temperamento igual el tono estándar de A 440. Pido disculpas si esta descripción es particularmente fría, pero me parece que a menudo, en sus raíces, el “do fijo” promete más que una curiosa muestra de puntería, una muestra en la que las propias sílabas no tienen un papel cognitivo, y en la que la música se lleva como si fuese una especie de “sorteo interválico”.

PARTE III – CUESTIONES DEL MÉTODO

1) Aspectos psicológicos y cognitivos

“Do móvil”

¿Qué ocurre al cantar una melodía a primera vista? En el sistema del “do móvil”, cada nota recibe un nombre según unas nociones específicas de la economía cognitiva, como respuesta a consideraciones de estructura armónica, factores de contrapunto, etc. Teniendo en cuenta que el sistema del “do móvil” intenta basarse en la experiencia previa del intérprete como voz principal y otros tipos de relaciones musicales, las sílabas que se usan reflejan a menudo un aspecto importante de la propia composición. [El EJEMPLO 4](#), [el EJEMPLO 5](#) y [el EJEMPLO 6](#) ilustran con claridad este sentido de economía. Todos ellos contienen pasajes de una “secuencia real”, en la que la misma línea se transpone sin alteración alguna a una nota diferente. El sistema del “do móvil” imita este instrumento compositivo y se muestra a favor de la percepción analítica mediante la cual se identifica, al mismo tiempo que el cantante pasa una y otra vez por el mismo grupo de sílabas.

En el sistema del “do móvil”, se antepone la imaginación aural a la visual, y la información aural sobre la visual. El proceso del canto a primera vista implica relacionar los datos visuales a una experiencia ya activa en la imaginación y la memoria. En un sentido muy real, el canto a primera vista no es más que una recuperación fluida de información, más o menos lo mismo que ocurre al leer un lenguaje impreso. Teniendo en cuenta que el sistema del “do móvil” no tiene ningún análogo visual ni ninguna jerarquía de tonos (puesto que la tónica puede ser cualquiera, desde “do” a “ti”), el músico tiene la oportunidad de desarrollar un amplio abanico de habilidades “re-cognitivas”. Dejando por un lado la escucha musical de su representación visual, el sistema del “do móvil” refleja un aspecto muy humano del proceso de creación musical. ¿Cómo explicar si no la popularidad de la canción “Do Re Mi” nueve siglos después de que Guido se asegurase la autoría de la idea?

“Do fijo”

En el “do móvil”, el proceso de canto también es muy directo. Se identifica la letra o el nombre y por lo tanto se le asigna a una sílaba. Las sílabas no responden a la inflexión cromática o al contexto armónico. Una vez se acepta que el estándar de A440 corresponde a “la” (o no, si no se tienen en cuenta el oído absoluto), se comienza a cantar una especie de batiburrillo, practicando los intervalos e intentando vislumbrar la armonía. Teniendo en cuenta que el intervalo entre “re” y “mi” puede abarcar desde 0 a 5 semitonos, los nombres que se otorgan a las notas no contribuyen a nada. Obviamente, los resultados pueden ser disparatados. [El EJEMPLO 7a/7b](#) nos presenta una cancioncilla conocida, con las notas alteradas para sacar a la luz lo mejor en el “do fijo”. Mucho más en serio, podemos ver como en [el EJEMPLO 8](#), el sujeto de la fuga de la música de Bartok para P.S. & C., muestra desde la perspectiva del desarrollo aural y cognitivo (es decir, entrenar el oído), lo inútil que es el “do fijo”.

2) Idoneidad para distintos repertorios

“Do móvil”

Se afirma con frecuencia que el “do móvil” solo sirve para música simple (sin ningún intento peyorativo) y no para música más compleja. Por supuesto, es algo complicado definir “simple” en este caso, pero puede entenderse como la ausencia de modulación, de cromatismo alguno, con el uso de una sola escala (mayor, probablemente: una sola “nota” es, a menudo, un término que no se usa

correctamente) y un rango menor. Sin duda, esta perspectiva sirve para informar sobre [el EJEMPLO 9](#), que se usó completamente en serio en una prueba musical de la Universidad de Toronto, en un artículo difundido en privado para demostrar el tipo de música “simple” que el “do móvil” era capaz de conseguir. Asombroso. Este es un ejemplo bastante pobre, más que nada porque no muestra lo que quiere intentar corroborar. Seguramente las “pruebas” de la supuesta incapacidad del “do móvil” de conseguir música “compleja” debían ser piezas de música “compleja”, y no una cancioncilla irlandesa. En términos más generales, este ejemplo sugiere una poca disposición a la hora de reconocer la centenaria historia del método del “do móvil”, por no decir que simplemente muestra su ignorancia (al fin y al cabo, ¡el autor de este artículo es un artista, no un académico!).

Para dejar de lado el argumento sobre la simplicidad de alguna forma, debería señalarse también que la modulación, algo que forma parte de las cansinas quejas de los críticos del “do móvil”, solo puede conseguirse de una forma tan obvia sin accidentales, pero es un juego de niños para el preescolar de a pie ([EJEMPLO 10](#)).

Como ya se ha sugerido, la implementación del “do móvil” en una música tonal altamente cromática, puede producir perspectivas muy atractivas en la propia pieza y en muchos más aspectos de la composición. La secuencia real es especialmente evidente en este caso, pero hay otros. En [el EJEMPLO 11](#), los compases 9 y 11 muestran como Bach usa repetidamente la palabra *unaussprechlich* (inexpresable) en dos séptimas disminuidas, la primera una VII⁷ de C-sostenido menor, la segunda una VII⁴/₄ de F-sostenido menor. Cantando estos dos acordes con las sílabas correctas, descubrimos que la séptima disminuida es más que una pila de terceras menores. Es un contrapunto cuyo análisis (y con suerte su notación) se imparte a aquellos de sus componentes con una direccional vocal principal muy específica.

Para todos aquellos detractores del “do móvil”, el ajuste de cuentas final viene en confrontación con la música atonal. Para estar seguros, parte de la creencia de que el “do móvil” es completamente inadecuado para este repertorio deriva de la ignorancia de los críticos de su trasfondo histórico y la noción llena de prejuicios de que aquello que no sea atonal tiene que ser o mayor o menor; esta es una visión chauvinista, desde el punto de vista histórico y cultural.

En todo caso, antes de intentar sugerir que el “do móvil” es, de hecho, el sistema ideal para hacer frente a la música tonal, tengo que citar el prefacio de un manual muy usado en ese mismo repertorio; nada más y nada menos que el *Modus Novus* de Lars Edlund. En la página 15, cita:

“Desde el punto de vista del método, no hay motivos para alarmarse por la posible tendencia del alumno de leer celdas mayores o menores en las melodías, o de sentir las. Si los alumnos solo se acostumbran a las “mutaciones” frecuentes entre estas celdas, se promoverá su rutina de lectura musical a pesar de este sentimiento de tonalidades mayores o menores. A más experiencia, esa necesidad desaparecerá.”

Partiendo del punto de vista psicológico, esto parece bastante delicado, teniendo en cuenta que no se admite el error de negar la experiencia del estudiante. Para estar seguros, Edlund parece que no se da cuenta de la posibilidad de que un alumno pueda experimentar con tonalidades que no están basadas en los sistemas mayores o menores, algo como todo lo que surgió tras 1600 o lo que no procedía de manos de europeos blancos como él. Asimismo, parece que está ciego ante la importante posibilidad de que, entonando una nota como “do”, se pueda estar formando una escala mayor, pero no su nota mayor (y hay una gran diferencia entre estos dos conceptos). No obstante, la implicación general parece ser una buena; es decir que dos notas estén a un semitono de distancia, ya sea por parte del Papa Gregorio o Pierre Boulez, por lo que tienen que cantarse como “mi” y “fa”, y no de forma incorrecta dejando un tono entero de distancia, especialmente si decir “mi”-“fa” ayuda a organizar las notas en nuestra mente. Merece la pena mencionar también el uso de Edlund del concepto “mutación”, puesto que precisamente es ese mismo término, “mutatio”, el que usaban nuestros amigos en la época medieval y en el renacimiento para describir el movimiento de un hexacordio a otro. Me gustaría pensar que Edlund no sabía esto (aunque supongo que lo tenía que haber hecho), más que asumir que eligió eliminar esa información. Mi fantasía particular es que el término llegó a él en su meditación sobre la música. Hay un largo camino desde Guido d’Arezzo a Lars Edlund, pero ahí está.

Siguiendo los pasos de Edlund, [el EJEMPLO 12](#) nos ofrece una canción de Weber como la enseño yo. Hay bastante espacio para un sistema de notación alternativo, pero puede verse lo que nos funcionó a mí y a alguno de mis estudiantes cuando lo puse en marcha. Hay un par de aspectos de interés: puede decirse que las ocho primeras notas vienen de una escala de re menor (incluso nos encontramos con un arpeggio descendente de V 4/3). El hecho de que el pasaje (al menos para mí) no suena como una nota de re menor, indica que mi propio sentido de la tonalidad se ve condicionado por mucho más que una mera paleta de tonos. También hay que tener en cuenta el nombre de una nota de inflexión (el B bemol al final de la segunda línea) que muestra que la escucho como si fuese un A sostenido, quizás porque la B natural implícita está integrada en la octava E-e descrita en la melodía. ¿Qué dirían los guardianes de la atonalidad? ¿Se me permite imaginar un marco acústico E-B-e sin caer instantáneamente en las garras de la armadura en E mayor? ¿Puede ser que los defensores del “do fijo” no sean conscientes de que hay otras formas de escuchar?

“Do fijo”

El “do fijo” se jacta de ser perfecto para la música atonal y, sin embargo, muestra una inclinación positivista hacia todo lo que la precede. La realidad afirma que el “do fijo” es igual de inútil para todos los tipos de música. El problema fundamental se debe a que, evitando cualquier tipo de análisis más allá del opaco negocio de identificar las letras y los nombres, el “do fijo” solo permite la presencia de la sintaxis composicional más rudimentaria. Haciendo oídos sordos a la noción de que nuestra percepción se ve determinada por el contexto en varios niveles, los defensores del “do fijo” quieren sugerir que su método puede aplicarse universalmente. Suprimiendo

cualquier noción del contexto, han llegado a la creencia errónea de que su método representa por igual todos los contextos, cuando la verdad es que no representa ninguno. Esta es la misma lógica enrevesada que ha producido otro callejón pedagógico sin salida muy conocido: los “test de escucha” en los que se pretende que se reproduzcan intervalos a petición. Si “negar” es un término demasiado fuerte, cualquier conexión que se diga que existe entre el “do fijo” y la experiencia musical, es sin duda, tenue, confinada, tal y como he afirmado anteriormente, a las melodías libres de alteraciones accidentales en C mayor (que no quiere decir la “tonalidad” de C mayor).

3) Lectura de claves y trasposición

“Do fijo”

Tanto leer las claves como la trasposición causarán grandes dificultades al usuario del “do fijo”. Para empezar, hay una distinción clara que tiene que establecerse entre el uso de la voz y de un instrumento; aunque están relacionados, hay distintas habilidades en los procesos de cada una de las dos. Por lo tanto, tenemos cuatro campos superpuestos a tener en cuenta: i) la lectura de claves vocal; ii) la trasposición vocal; iii) la lectura de claves instrumental; iv) la trasposición instrumental.

Lectura vocal de claves: es necesario que los símbolos notacionales siempre se traduzcan a letras-nombres. La elección de unas claves estándar evita que muchas más que estas se usasen a lo largo de la historia. No obstante, e incluso teniendo en cuenta la limitación general a cuatro claves (o no, como puede ser el caso), el papel de los nombres del “do fijo” es muy problemático, puesto que la relación entre la sílaba elegida y el tono siempre es ambigua.

Trasposición vocal: [el EJEMPLO 13](#) nos muestra la canción folk inglesa *Lovely Joan* (ver la Fantasía de Vaughan Williams en *Greensleeves*). La melodía está escrita en D dórico. ¿Qué ocurre cuando el estudiante de “do fijo” quiere transportar esta melodía, por ejemplo, a F dórico? ¿Cambia el solfeo para corresponderse con el nuevo nivel tonal, o simplemente cambia la melodía sin cambiar los nombres? Si se opta por esta última opción, el resultado final no es más que mantenerse en D, simplemente llamándolo “fa” en su lugar. ¿Es esto el “do fijo”? O quizás se preparan para imaginar una clave de fa. En este segundo caso, todo el sistema del “do fijo” se derrumba, en parte salvable si se recurre al argumento de “el oído absoluto es irrelevante”. Teniendo en cuenta que el usuario del “do fijo” está tan atado a los símbolos visuales, no puede admitir, que efectivamente, su “do” (o “re”, en este caso) se ha movido.

Lectura instrumental de claves: no es más que una extensión de la situación vocal, que se ve complicada por lo que probablemente se ha convertido para muchos en el mayor desafío; cómo generar los sonidos mediante una pieza de maquinaria. No obstante, tal desafío es interesante desde un punto de vista técnico, y no tiene relación con el “do fijo”. Una vez más, las sílabas del “do fijo” no tienen conexión alguna con el proceso. Como se ha descrito anteriormente: de forma premeditada, la interpretación instrumental se ha llevado al estatus de “gran manjar”, supuestamente el verdadero sello de distinción del músico real. Por desgracia, para el usuario del “do fijo”, el plato principal se ha perdido camino a la mesa.

Trasposición instrumental: los disparates que surgen en la trasposición vocal se vuelven aún más evidentes aquí, teniendo que la idea de implementar las sílabas del “do fijo” se cae por completo ante el dilema de tener que representar o el símbolo escrito o el tono que suena. No sé lo suficiente sobre el “do fijo” como para plantear una solución a este problema, pero me parece que, de cualquier forma, las sílabas tienen que ser más un estorbo que una ayuda. Quizás sería mejor dejar todo el concepto del solfeo de lado. Supongo que es eso lo que los estudiantes con “más éxito” terminan por hacer. Volver a Shangri-la-la.

“Do móvil”

Lectura de claves vocal: la lectura de claves se usó originalmente como una forma de evitar líneas demasiado largas. En el “do móvil”, la perspectiva es tan simple como años tiene a sus espaldas: simplemente hay que identificar la sílaba a solfear en la primera nota y comenzar. Ya sea a la hora de cantar A o C, esto sigue siendo inmaterial, y tampoco importa el tono en el que se esté cantando, pues sigue siendo inmaterial. Si el estudiante tiene mucha más experiencia en una clave en particular que en las otras, que es casi siempre el caso, tendrá que tener cuidado extra con las alteraciones accidentales.

Trasposición vocal: dado que el “do móvil” no se encuentra atado a ningún concepto de “oído absoluto”, la trasposición viene determinada por nada más que la capacidad física de uno mismo para producir las notas.

Lectura de claves instrumental: teniendo en cuenta que el “do móvil” es un sistema vinculante, los nombres ya dicen todo lo que se tiene que saber a la hora de transportarlo a un teclado, por ejemplo. Una vez más, tenemos que detenernos a analizar quién necesita realizar este proceso y hasta qué punto el problema es producto del currículo más que la respuesta a la necesidad que muchos músicos tendrán en su vida. Es fácil decir lo que es importante; el verdadero problema es si es lo suficientemente importante.

Trasposición instrumental: de nuevo lo mismo. Cuando se cantan las sílabas del “do móvil” mientras se interpreta, y aplicando los principios según los cuales aparecen los semitonos, en muy poco tiempo incluso los principiantes musicales pueden ponerse en marcha con todas las escalas y modos, comenzando en cualquier tono. Esto es muy valioso cuando nos encontramos en las primeras etapas del cultivo de la imaginación aural. Más allá de todo esto, a medida que las exigencias en este campo se vuelven más sofisticadas, más entiendo que la habilidad ya no responde a una necesidad que muchos sentían, o simplemente no respondía a ninguna.

4) Enarmonía

“Do fijo”

Otro campo en el que el “do fijo” choca con la percepción es la ortografía enarmónica. [El EJEMPLO 14](#) es el comienzo de la Marcha Fúnebre de la Sonata para Piano Nº 26 de Beethoven. Esta pieza comienza en A-bemol menor, modula a C-bemol mayor,

momento en el que la notación cambia a B mayor. En el octavo compás, la línea superior salta una cuarta doble aumentada desde el tono en C bemol a la quinta nota de la escala en C bemol, llamada G-bemol, pero anotada como F-sostenido. Presumiblemente, el cantante de “do fijo” se limita a llamar a la nota “fa”. Desde el punto de vista del “do móvil”, uno no puede hacer más que maravillarse ante el grado de adoctrinamiento que se necesita para auto-convencerse de que “fa” es la nota dominante. En beneficio de los creyentes más ortodoxos en el oído absoluto, también resulta interesante señalar que el piano de Beethoven estaba más o menos un semitono por debajo que el archifamoso A440 (Rosamond E.M. Harding, *The Pianoforte: its history traced to the Great Exhibition of 1851*, 2nd ed., 1978, p.213 - *A somewhere between 415 & 427.7*). Por lo tanto, ¿cómo llamaríamos a un C-bemol bemol?

Vamos a atrevernos a suponer por un momento que el presunto seguidor del “do fijo” está escuchando la pieza y no mirando la partitura. Considerando la experiencia de la escucha (quizás en un contexto de un dictado musical melódico) en contraposición con la vista, uno puede ver (o mejor dicho, escuchar) que el problema simplemente desaparece, puesto que el oyente no dudará en referirse a la quinta como “sol”. Como sistema en el que la información visual y la aural llevan a conclusiones opuestas, el “do fijo” no tiene ningún sentido. Más concretamente, es deshonesto sobre la naturaleza de la experiencia musical.

“Do móvil”

En el “do móvil”, las decisiones sobre el nombre de las notas se basan en el análisis y no en la notación. A la hora de nombrar voces a favor de esta perspectiva, si se necesitasen, hay que mencionar una fuente particularmente interesante, *Harmony & Voice Leading* de Aldwell & Schachter, el libro de texto por excelencia para muchos cursos universitarios. En el capítulo sobre el acorde napolitano podemos leer lo siguiente:

“Los compositores, por lo tanto, adoptarán en ocasiones una notación enarmónica para bII: en Gb mayor, por ejemplo, podrán escribirla como G natural, B natural o D natural, en lugar de A doble sostenido, C sostenido o E doble sostenido. Para entender estos pasajes debes guiarte por el sonido, no por el patrón visual”.

Uno se pregunta si los profesores del “do fijo” se dan cuenta de la naturaleza subversiva de sus directrices.

El ejemplo de Beethoven incluye ortografía enarmónica sin cargarla con función harmónica. El EJEMPLO 15 y el EJEMPLO 16 muestran dos casos en los que la re-ortografía está relacionada con un giro armónico dramático. En el primer ejemplo, una canción de Schumann, la tónica de A-bemol mayor se convierte en la mediante de E mayor. La persona de “do móvil” canta “do-mi” en un tono repetido. Al contrario que el procedimiento de Schumann, al final del puente de *All the Things You Are*, de Jerome Kern, “mi” se convierte en el “do” de La bemol. Es difícil explicar lo que el cantante del “do móvil” consigue cambiando los nombres de esta forma usando un sistema que responde tan poco como el “do fijo”. Los escépticos tendrán que aceptar que puede haber una respuesta afectiva y psicológica a la articulación verbal del “giro” de una nota.

5) Entonación y temperamento igual

“Do fijo”

Un aspecto más de las dificultades sistemáticas del “do fijo” es la afirmación de que resulta especialmente adecuado para el temperamento igual, y por lo tanto tiene derechos especiales en la música contemporánea. Puede discutirse si la primera parte de tal afirmación puede apoyarse o es particularmente encomiable, pero parece más probable que tal alegación proceda de personas cuyo contacto primario con el proceso de creación musical provenga de medios instrumentales, especialmente el piano. Esto se debe a que el piano se encuentra entre los instrumentos menos flexibles en lo que concierne a la entonación, cuyas limitaciones establecen necesariamente una línea base, o un denominador común mínimo cuando está presente. No obstante, cuando no aparece el piano, la historia ya es otra. Para los cantantes, violinistas y de hecho la mayoría de instrumentistas, dejando a un lado los pianistas, la noción de que cualquier sistema de afinación es igual que elegir una variedad de platos en la carta es completamente absurda: el temperamento igual, el justo, la afinación $\frac{1}{4}$ de coma, Werckmeister 3; mi sintetizador Kawai K-11 tiene 55 sistemas de afinación, además de transposición, ¡con tan solo tocar uno o dos botones! (J. Murray Barbour, *Tuning and Temperament: a historical survey*, pg.199 ff, *Present Practice*).

De hecho, invocar el temperamento igual para defender el “do fijo” no es más que una variación del antiguo tabú del oído absoluto, y es un intento en vano de hacer de la rigidez de un sistema una virtud, poniéndolo a la par con la rigidez de otro. [El EJEMPLO 17 y el EJEMPLO 18](#) muestran una serie de breves fragmentos que se citan como pruebas, por parte del profesor de la Universidad de Toronto que se mencionó anteriormente, en las que solo el “do fijo” puede hacer frente a la música de este siglo. No obstante, volviendo al prefacio del *Modus Novus*, podemos ver que esta afirmación no tiene mérito. Aunque es posible usar distintas notaciones en el método del “do móvil” (he incluido una para cada ejemplo), es la flexibilidad del “do móvil” la que permite que sea un arma mucho más poderosa para abordar la música contemporánea de lo que jamás será el “do móvil”.

Incluso si la afirmación sobre el temperamento igual no fuese vacía, hay que considerar por implicación a lo que el “do fijo” renunciaría como consecuencia. Cualquier vocalista musicalmente sensible afirmarí por experiencia directa que, a la hora de cantar una escala cromática o parte de ella, se puede ver que algunos semitonos son más amplios que otros. Antes de que existiese el piano, con el sistema de que “una misma medida abarca todo”, era común que la duración del semitono dependiese del contexto; no obstante, y aunque este hecho se ha documentó hace bastantes siglos, todavía ocurre que, cuando el piano no está para imponer su jersey de fuerza entonativo en el proceso, la melodía se vuelve mucho más flexible que la duodécima raíz de dos.

“Do móvil”

El EJEMPLO 19 y el EJEMPLO 20 muestran el gran semitono en su hábitat natural. El primer ejemplo procede del aria de Cherubino, donde hay una línea cromática ascendente desde “mi” a “sol”, que se repite desde “re” a “fa”. El uso de Mozart de D-bemol en lugar de C-sostenido no solo muestra la simetría secuencial de la línea melódica, sino que también determina el lugar del gran semitono en medio de la subida. Desde el punto de vista del cantante, este entendimiento del gran semitono es clave para corregir la entonación. Desde el punto de vista de un adolescente en plena ebullición, como Cherubino, esta sofisticada demostración del uso de un gran paso intermedio es sin duda algo embriagador, y quizás Mozart lo compuso para mostrar el personaje de Cherubino de forma más profunda.

El procedimiento opuesto se muestra en el ejemplo 20, en el que la notación no refleja la construcción simétrica del pasaje. De nuevo, esto se debe a la necesidad de mostrar donde se encuentra el gran semitono. Por lo tanto, mientras que el descenso C-B-B bemol-A con un tempo de 6 quizás puede haberse resuelto, en un tempo de 14 con B bemol-A-A bemol-G, el compositor elige utilizar un G sostenido en su lugar. Esto se debe a que A es la nota dominante de la escala y, en condiciones normales no permite un semitono cromático por debajo (es decir, usando la misma letra). Otra forma de analizar esto es decir que A bemol está por debajo en tono que G sostenido, y en este caso simplemente suena mal. Para estar seguros, toda esta discusión muestra un nivel de percepción que puede ser demasiado para muchos lectores. Sin embargo, el “do móvil” por lo menos proporciona algo de margen para que el oído se acostumbre a alcanzar ese nivel; todo lo contrario, ocurre con el “do fijo” y el “temperamento igual”, su hermana rara, que permanecen sin abrir la boca.

6) Desarrollo del oído

Dado que el sistema del “do fijo” no se basa en la cognición, el uso de las sílabas del “do fijo” no ofrece nada por medio del refuerzo mental o redundancia perceptual. Esta clase de redundancia es precisamente la que se encuentra en la base, no solo de la adquisición de un lenguaje (un proceso bastante parecido al que se está analizando aquí), sino del propio proceso de aprendizaje. De hecho, el “do fijo” tampoco se fundamenta en ningún proceso musical, más allá de la habilidad de uno mismo de señalar sin ningún sentido crítico alguno, qué letras-nombres aparecen en la página en ese momento. Este sería un gran punto de partida para un ordenador sensible ópticamente, pero no para un ser humano. Una vez más se demuestra que es difícil escapar a la idea de que el “do fijo” intenta acercarse a la imaginación humana en forma de una especie de maquinaria frustrada.

En el sistema del “do móvil”, se encuentran a menudo varios grupos posibles de sílabas, perfectamente válidos. Un sencillo ejemplo de esto es el uso de F sostenido en la clave de C: ¿es “fi” o es “ti” en la V? Ambas respuestas pueden ser correctas, dependiendo de la proporción, el ritmo, etc. No obstante, otro factor crítico en este proceso es la percepción del cantante. El “do móvil” no solo pinta al cantante en el cuadro, también permite que este pruebe distintas soluciones, distintos análisis y distintos puntos de vista, quizás durante unos años. Es algo parecido a mirar los distintos lados de una piedra preciosa. Quizás esto es parte de lo que queremos decir cuando hablamos de vivir con una pieza durante un largo período de tiempo. El sistema del “do móvil” acepta la posibilidad del crecimiento personal como músico.

7) Consideraciones en el currículo

Al ritmo de una hora de clase a la semana, durante dos años, con 26 semanas cada año, menos 8 horas por los exámenes, el estudiante medio tiene un total de 44 horas para acostumbrar su oído (esta es la situación en la Universidad de Toronto). Uno tiene que preguntarse si, para muchos, esto sirve para conseguir algo. Por otra parte, no cabe duda que, teniendo en cuenta el tiempo con el que se cuenta, el “do móvil” conseguirá mejores resultados que el “fijo”. Por una parte, en el sistema del “do móvil” hay una clara distinción entre la información visual y la aural, por la que se pueden desarrollar ejercicios para abarcarlas de forma organizada y coordinada. En segundo lugar, teniendo en cuenta que el “do móvil” se basa en las capacidades cognitivas del oído y no de la vista, y que además no otorga ningún privilegio al oído absoluto, el estudiante puede practicar lo que sea donde quiera; es decir, al igual que la gente de a pie, el estudiante simplemente puede ponerse a cantar. Simplemente es el uso de los nombres en solfeo lo que cualitativamente cambia la experiencia. En tercer lugar, a medida que se acostumbra a utilizar determinados nombres para designar imágenes aurales concretas, el estudiante desarrolla una poderosa habilidad afín al dictado y la transcripción, puesto que puede volver a cantar una pieza desconocida o incluso una conocida, siendo el solfeo un paso clave para poder anotarlo. Por esta razón, el “do móvil” debería usarse como base para las clases de dictado musical, además de lectura a primera vista y entrenamiento auditivo.

El “do fijo” no tiene nada que aportar a este debate. Puesto que ya es un modelo notacional, resulta inútil para el dictado. La única defensa que tiene el “do fijo” como herramienta para los exámenes de dictado es el oído absoluto, ya abandonado desde hace mucho por parte de sus defensores. En cualquier caso, el atractivo del oído absoluto ha sido una especie de pedagogía venenosa. Para la mayoría de los estudiantes, no hay indicación alguna de que se pueda conseguir y tampoco de que tenga utilidad musical, en contraposición a la de animación circense. El “do fijo” es un sistema difícil, pero por las razones equivocadas. Apoyado por unas afirmaciones desafortunadas hasta el punto de que los estudiantes universitarios no son niños (gracias de nuevo a mi estimado colega de la Universidad de Toronto), los seguidores del “do fijo” han creado de forma insensata una línea de demarcación elitista, basada en el error pedagógico más básico de todos en relación a la memoria y las relaciones tonales; es decir, niegan la experiencia. Si seguimos hablando de este veneno, es interesante mencionar la idea equivocada que tiene el público general sobre que el “oído absoluto” es el verdadero indicador de la musicalidad; en realidad se necesita algo más que una variante del fenómeno del “sabio idiota”. Es una lástima que el “do fijo”, pese a

seguir defendiendo que el oído absoluto es no tiene importancia alguna, ha ayudado a acordonar lo que hacemos desde las aspiraciones y, finalmente, el interés de la gente “normal”.

El último punto del currículo se centra en la facilidad de pasar de un sistema a otro, puesto que los estudiantes proceden de una gran variedad de orígenes. Según mi propia experiencia, es más fácil cambiar del “fijo” al “móvil”, que viceversa. Esto simplemente se debe a que el “do fijo” no es un sistema, puesto que no tiene demanda alguna en los procesos cognitivos y no contribuye al desarrollo de los mismos; es más fácil dejarlo atrás. Tras unas horas de trabajo, incluso para alguien que crea que ha aprendido “do fijo” y para su tranquilidad, podrá escabullirse de ello para siempre.

Parte IV - Conclusión

Quizás el objetivo de todas las enseñanzas, ya sea música o cualquier otra cosa, sea conseguir estudiantes que puedan pensar y actuar por sí mismos. Con este objetivo se dedican todas esas horas y horas de análisis, memorización, discusión, debates y reflexión. En los programas universitarios de música se hace un gran énfasis en el desarrollo de las habilidades analíticas, con la esperanza de que tales conocimientos mejoren todos los aspectos del trabajo del músico, desde la enseñanza hasta la dirección y el criticismo.

Tal vez la mayor virtud del sistema del “do móvil” sea que participa y refuerza otras formas de análisis; de hecho, la simple decisión de qué sílabas usar es un proceso analítico. Asimismo, la experiencia demuestra que los músicos utilizan el “do móvil” para desarrollar memorias musicales prodigiosas. Esto no causa demasiada sorpresa, puesto que cantar los tonos de una melodía y agruparlos al mismo tiempo con una mnemónica determinada analíticamente, nos lleva a una situación en la que, en efecto, el cantante está utilizando el doble de inteligencia que un cantante de “lalala” o un usuario del “do fijo”.

El método del “do fijo” fue, sin duda, uno de los errores de cálculo más monumentales en la historia de la enseñanza musical. Cuando se considera la importancia de la habilidad analítica para desarrollar la musicalidad, resulta sorprendente que para muchos la oportunidad de utilizar el sistema de solfeo como herramienta de aprendizaje se dejase de lado en este páramo perceptual. Prácticamente parece que el “do fijo” ha encontrado la forma de llegar hasta el currículo actual siguiendo un camino completamente diferente al de otras disciplinas; de hecho, creo que este ha sido el caso. El “do fijo” procede de un tiempo y una serie de condiciones que favorecían la producción en masa de músicos que eran capaces de actuar como eslabones de precisión en una máquina corporativa: la orquesta. El método nunca se creó para potenciar el pensamiento o el análisis, al verse perjudicado desde un principio a criar una especie de agrupación de lectura instrumental, en la que los estudiantes con “más éxito” terminaban viéndose reflejados en la música solo por sus instrumentos. En el siglo XIX, en pleno auge de las orquestas, óperas y el público amateur, esta pudo ser la respuesta pragmática a una serie de circunstancias. En 1997, sin embargo, los defensores del “do fijo” se vieron inmersos en una contradicción entre el deseo de enseñar habilidades analíticas, por un lado, y volver a impartir una pedagogía retrógrada sobre el entrenamiento del oído basada en negar precisamente eso mismo. Asimismo, con el peso de los “tres tenores” (*Big Lucy* sobre todo) y otros avances al mismo tiempo (como *When the Music Stops: maestros, managers, and the corporate murder of classical music* de Norman Lebrecht) uno debe preguntarse hasta qué punto el rígido e irreflexivo régimen del “do fijo” está preparando a los estudiantes para un mundo que, para muchos, ya habrá dejado de existir cuando estén listos para salir a él. Quizás cuando el humo de la caída de muchas de estas instituciones del siglo XIX desaparezca, podremos ver cómo la música tiene un papel más humano, en el que el desarrollo de la mente tiene preferencia sobre el entrenamiento olímpico sin demasiado sentido que puebla la mayoría de la educación musical en la actualidad. No es necesario añadir que será el “do móvil”, con sus raíces plantadas en la voz y en los procesos de percepción musical, el que realizará una contribución principal en esta dirección.

Art Levin nació en 1948. Su interés por la música comenzó cuando solo contaba con 12 segundos de vida (los detalles están rodeados de misterio). Estudió de todo, incluyendo un diploma de asociado en Teoría (ARCT in Theory) en el Royal Conservatory of Music de Toronto, unos pocos años de guitarra clásica y un Máster en Musicología por la Universidad de Toronto. Todavía no ha terminado su tesis sobre el sistema de notación musical latino desde 1475 hasta 1600. Lleva trabajando en las aulas desde 1970, tanto clases privadas como en la Universidad de Toronto, en la Universidad de York y la Universidad de McMaster. Desde 1986 forma parte del Royal Conservatory, incluyendo la Professional School (música y teoría). También pasó por el departamento de música de York desde 2000 hasta (más o menos) 2013; terminó por titularse, fue profesor asociado y se retiró de inmediato (y no solo porque ya era lo suficientemente viejo). También estudió música vocal del norte de India durante 10 años, y fue miembro fundador (nº 11 de 95) del Gamelan Toronto, un conjunto de estilo javanés. Se volvió loco con el jazz (principalmente con los estándares vocales) y con la música brasileña. Son unas cuantas cosillas. Desde 1991 o así también presenta *This is Art* en la CBC, donde todas estas experiencias colisionan entre ellas para producir algo parecido a una fisión nuclear.

Este artículo se ha publicado en www.artlevine.com

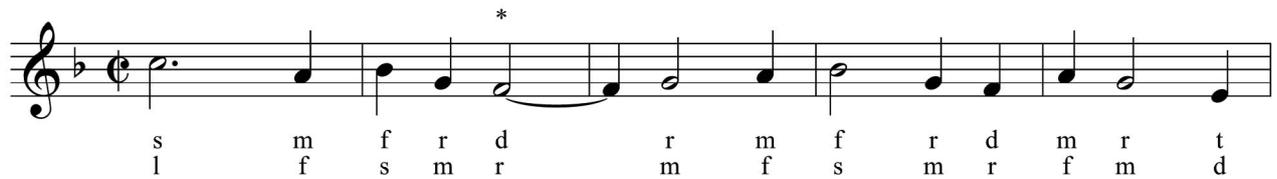
Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

ex. 2a - M. Prolationum - Pleni

J. Ockeghem

canon: 7th below, after 3 beats

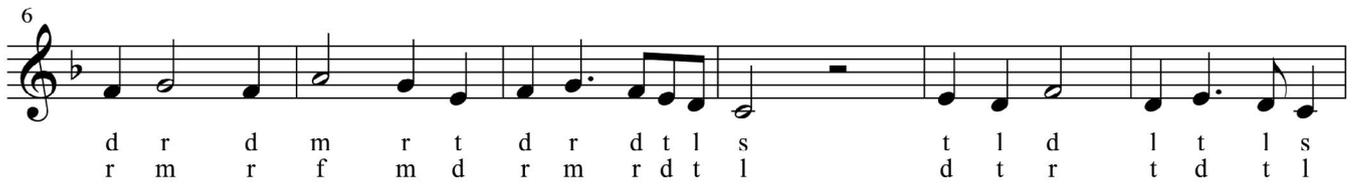
*



s l m f r d r m f r d m r t d
l f s m r f m d

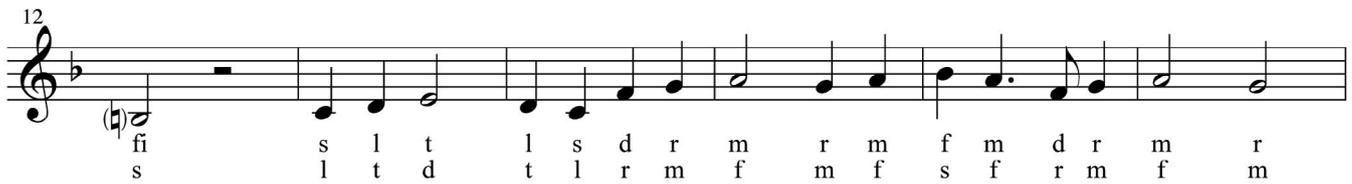
17

6



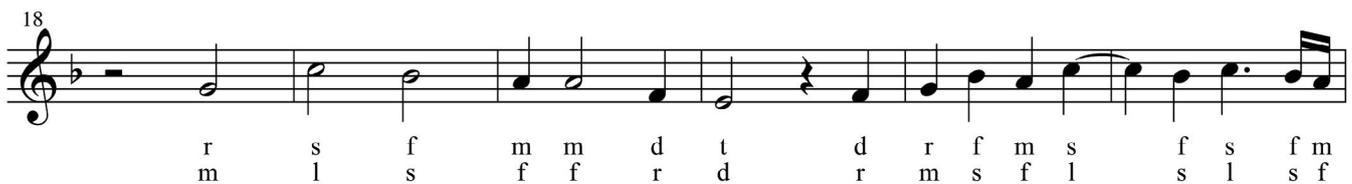
d r d m r t d r d t l s t l d l t l s
r m r f m d r m r d t l d t r t d t l

12



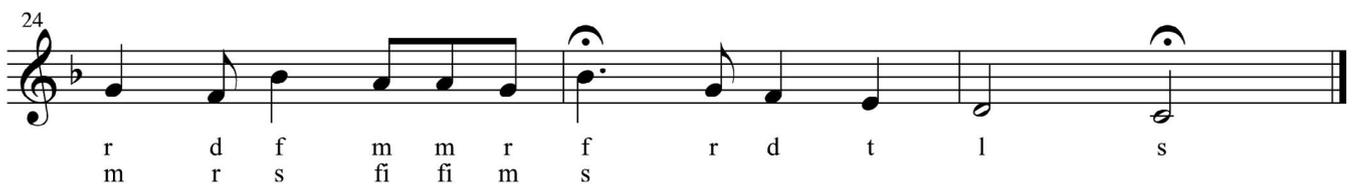
f i s s l t d l s d r m r m f m d r m r
s l t d t l r m f m f s f r m f m

18



r m s f m m d t d r f m s f s f m
m l s f f r d r m s f l s l s f

24



r m d f m m r f r d t l s
m r s f i f i m s

www.artlevine.com

Ex. 2b - M. Prolationum - Pleni - resolution

J. Ockeghem

s m f r d r m f r d m r t
l f s m r m f s

18

d r d m r t d r d t l s t l d
m r f m d r m r f m d r m r d t l

l t l s (b) fi s l t l s d r m r m
d t r t d t l s l t d t l

f m d r m r r s f m m d
r m f m f s f r m f m m l

t d r f m s f s f m r d f m m r f r d t l s
s f f r d r m s f l s l s f m r s fi fi m s

ex. 3a - M. Hercules Dux Ferrariae - Pleni

Josquin des Prez

canon: after 1 beat, 5th above

*

19

r f m s f m r m f s l r l l

d t r d t l t d r m l m m s f l

s f m f s l r l l s l f m l s m s f s m

r s f r r m f s m f s l r l s l t s l l

s l t s l l s l t d t d l t l t d r t l l s l r l l

s l t d t d l t l t d r t l r d r m f m f r m r m f s m r

r d r m f m f r m r m f s f s m f m f s l f m r

ex. 3c - M. Hercules Dux Ferrariae - Pleni - real resolution

Josquin des Prez

r f m s f m r m f s l r l l d t r
 r f m s f m r m f s l r l l d t r d t
 d t l t d r m l m m s f l s f m f s l r l l
 l t d r m l m m s f l s f m f s l r l l s
 s l f m l s m s f s m r s f r r m f s m f s l r l s
 l f m l s m s f s m r s f r r m f s m f s l r l s l t
 l ta s l l s l ta s l l s l t d t d l t l t d r t l l s l r l
 s l l s l t s l l s l t d t d l t l t d r t l l s l r l l
 l s l t d t d l t l t d r t l r d r m f m f r m r m f s m r r
 s l t d t d l t l t d r t l r d r m f m f r m r m f s m r r d r m
 d r m f m f r m r m f s f s m f m f s l f m r
 f m f r m r m f s f s m f m f s l f m r

ex. 4 - JS Bach - Cantata 208, mov't 4, meas.6 - "real sequence"

G- f m m r d si l r d t l

A- f m m r t si l r d t l l

ex. 5 - J.S Bach - Cello suite #1, G major, Menuet I - "real sequence"

(t) r s r m f f r m d d t (t) r s r m f f r m d d s

ex. 6 - Laura (D. Raksin, 1945) - "real sequence"

G+ m m ri m ri t d r r l

F+ m m ri m ri t d r

ex. 7a - mystery melody with fixed do syllables -
 singing with the correct solfa, name the tune!

Two staves of music in G major, 2/4 time. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The syllables are: d m d t l t d s t t t l r.

ex. 7b - same melody, as heard, i.e. with movable do syllables

Two staves of music in G major, 2/4 time. The melody is the same as in ex. 7a. The syllables are: s l s f m f s r m f m f s.

ex. 8 - Bartok - M. for Percussion, Strings & Celesta - mov't 1 - syllables according to fixed do

Two staves of music in G major, 2/4 time. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The syllables are: l t d d t l t d r m d t t.

ex. 9 - "simple music" - Irish song "Haigh didil dum" - intended to show limits of movable do
 - note: fixed do solmization is the same

One staff of music in G major, 3/4 time. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The syllables are: s m d d d d m s l s.

ex. 10 - "The Teddy Bears' Picnic" (J. Kennedy, J.W. Bratton, 1947)
 = "simple music", or "modulation for pre-schoolers"?

If you go down in the woods to-day You're sure of a big sur- prise If
 m l d t d t l d t d l t d t d l s

 you go down in the woods to-day You'd bet- ter go in dis- guise
 d m r m r d m r m d r m r m d

ex. 11 - J.S. Bach - Cantata 116, mov't 2, meas. 17

B- t r m f t si l t d d F#- fi=t f m l si l l t d r

 f m r d t l r t si l t m C#- l=r m f si t r f m d l

 F#- m=t d r f si t r d l m B- ta=f r si si l t d C#- s=f r si si l t

 d f t m l s f l s d r m f m r m m l t d r d t l m f t l l

ex. 12 - A. Webern - Four songs, op.12. #1 (1925) - Der Tag ist vergangen

d d r d si m r t=m fi si r si d s m=l si t l ri

ta l f si=m r d t di ta=t s le d s t=r m f t

r ra d s f l=s f t l t l m d s l le

ex. 13 - Lovely Joan - "The Penguin Book of English Folk Songs, ed. R. Vaughan Williams

r l l t d m s f r d r r m f f s f m r d s s f r r

l l t d r d t l s m s m f s l t d m s s f r d r

Ex. 14 - Sonata, op. 26 - mov't 3

Beethoven

The first system of musical notation for Ex. 14, measures 1-3. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of chords: a triad of G2, B-flat2, D3 in measures 1 and 2, and a triad of G2, B-flat2, D3 with a quarter note G2 in measure 3.

26

The second system of musical notation for Ex. 14, measures 4-6. The treble clef melody continues with quarter notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of chords: a triad of G2, B-flat2, D3 in measure 4, a triad of G2, B-flat2, D3 with a quarter note G2 in measure 5, and a triad of G2, B-flat2, D3 in measure 6.

The third system of musical notation for Ex. 14, measures 7-9. The treble clef melody continues with quarter notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of chords: a triad of G2, B-flat2, D3 in measure 7, a triad of G2, B-flat2, D3 with a quarter note G2 in measure 8, and a triad of G2, B-flat2, D3 in measure 9.

ex. 15 - R. Schumann - "Widmung", op.25, #1

m m r m d m r m f m r m d s

ex.16 - from "All the things you are" (J. Kern, 1939)

s d s s f f si l f m s d m m r r
fi s f m d f d t t t t m

27

ex. 17 - C. Debussy, Preludes, bk. 1 - "Voiles" - various syllables possible, because whole steps only

m r d=m r d d=m r

ex. 18 - E. Carter, "A mirror on which to dwell", #4: "Insomnia"

d r d r r f= t s d ta

ex. 19 - Mozart - Marriage of Figaro, Act II, Cherubino's aria "Voi che sapete"



Musical notation for ex. 19, showing a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes. The lyrics are written below the staff.

d s s r s m d r m f r m f fi s m d r ma m f

28

ex. 20 - "Insensatez" (A.C Jobim, 1963)



Musical notation for ex. 20, first line, showing a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody features a half note followed by eighth notes. The lyrics are written below the staff.

m f m f m f m f m ri m



Musical notation for ex. 20, second line, showing a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff.

s fi f m m r r m r m r



Musical notation for ex. 20, third line, showing a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody concludes with eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff.

m r m r di r f m ri r r d

SUBSCRIBE TO CHOIR & ORGAN: SAVE UP TO 20%*

R.
RHINEGOLD
PUBLISHING

The must-read for conductors, organ lovers and fans of choral music



Why subscribe?

- * beautifully illustrated, in-depth features about newly built and restored organs
- * profiles of leading organists, choral directors, and composers and their repertoire
- * international news, topical coverage of festivals, symposia and other events
- * specialist reviews of the latest sheet music and CD releases

PLUS: FREE newly commissioned sheet music and exclusive readers offers and competitions

PRINT: £21.60

6 print issues a year delivered
directly to your door

Promotion code: ICB16

DIGITAL: £8.49

6 digital issues a year available
on PC, Mac and mobile devices

Promotion code: ICB16D

BUNDLE: £25.60

6 print issues + 6 digital issues
a year

Promotion code: ICB16B

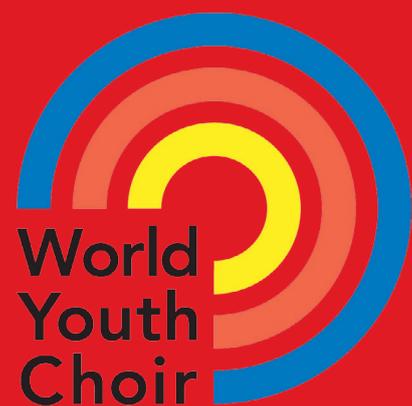
**BEST
VALUE**

**ORDER NOW AT RHINEGOLD.SUBSCRIBEONLINE.CO.UK
OR BY CALLING US ON 01795 412 883**

* The subscription prices above are for UK customers only paying by credit/debit card or Direct Debit. After the first year Direct Debit subscriptions will move to the standard price of £24.80 every 6 issues (print) or £29.80 every 6 issues (bundle). We also welcome orders from overseas customers: please see online for prices. Orders can also be taken on the phone: 01795 412 883. PROMOTION CODE: ICB16 for print, ICB16D for digital, or ICB16B for bundle



World Youth Choir
(Coro Mundial de Jóvenes)
Anuncio de la gira 2016





▲ World Youth Choir, July 2009 (cond. Ana María Raga & Johan Duijck) — Photo by Marianne Grimont © Namurimage.be

El World Youth Choir ofrece una extraordinaria experiencia educativa y social basada en diversas tradiciones vocales y destinada a obtener un nivel artístico del más alto nivel. Desde su creación en 1989, el World Youth Choir (WYC) se ha establecido como una de las experiencias musicales e interculturales para jóvenes músicos más interesantes. A través de la educación musical, con un enfoque artístico profesional y basándose en la interacción social y el intercambio multicultural, el World Youth Choir reunirá a 42 cantantes de coro, de entre 19 y 27 años y venidos de 26 países distintos, para la interpretación de un repertorio compuesto por piezas sacras y profanas bajo la dirección artística del internacionalmente conocido Filippo Maria Bressan.

El proyecto para el verano de 2016 (Summer Session 2016) del World Youth Choir tendrá lugar entre el 13 de julio y el 2 de agosto, primero en el magnífico castillo de Weikersheim (Alemania), uno de los centros de reunión de la JMI, y, después, en una gira de conciertos por Alemania y Bélgica que permitirá al coro vivir una experiencia inolvidable. Los conciertos se celebrarán entre el 24 y el 31 de julio en Weikersheim, Mainz, Cochem, Bruselas, Bonn y Wolfenbüttel, e incluirán un elemento cultural, ya que se interpretarán algunas piezas árabes en alguna de las actuaciones. Si estás interesado en acudir a alguno de los conciertos, no dudes en seguirnos en nuestras redes sociales y visita nuestra página web (www.worldyouthchoir.org) para conocer las últimas noticias.

*Traducido del inglés por María Zugazabeitia, España
Revisado por el equipo de traductores de español del BCI ●*

▼ World Youth Choir, July 2006 (cond. Peter Broadbent & Gunnar Eriksson) — Photo by Marianne Grimont © Namurimage.be



● The 12th IFCM World Symposium on Choral Music 2020 goes to . . .



New Zealand!

After a successful bid by the New Zealand Choral Federation, the International Federation for Choral Music (IFCM) is very excited to announce that the world's most prestigious, non-competitive, choral event will take place in Auckland in 2020.

Every three years since 1982 the World Symposium on Choral Music (WSCM) has brought the finest choirs, conductors, presenters, composers, and choristers from around the globe together to share in a celebration of the art and community of fine choral singing. The WSCM has been presented in cities around the globe including Seoul, Minneapolis, Rotterdam, Sydney, Vancouver, Copenhagen and preparations are now well underway for 11th WSCM in Barcelona, July 22-29 2017.

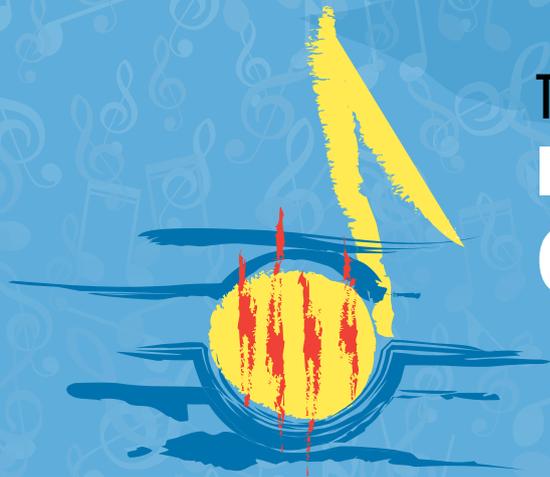
The lengthy and detailed application process to determine the winning bid spanned the past 12 months with extensive examination by the IFCM of all details of the city, the venues, levels of support, and, most importantly, the generosity and energy of the national choral community to mount such a large undertaking.

Spearheaded by the New Zealand Choral Federation, choral music is very much alive and well in New Zealand and supports a community of singers, conductors, and composers that, per capita, rivals the best choral centers of the world.

Situated on New Zealand's North Island, and ranked in 2014 as the 3rd "Most Livable City" in the world, Auckland is the most populated city outside of Australia in Oceania with good air links and easy access from major centers around the world. This picturesque harbor city boasts a rich and diverse cultural life of music, art and song that is built on a history of traditional and contemporary life.

The international choral community through the IFCM congratulates the New Zealand Choral Federation on their winning bid and wishes them every success and support in their preparations for this unique event in 2020. ●

Press Release by
Stephen Leek
IFCM Vice President



The next IFCM WORLD SYMPOSIUM ON CHORAL MUSIC

will be in **BARCELONA**
from **22 to 29 July 2017**

Do not miss it! Register now!

www.wscm11.cat

Barcelona the **Mediterranean WSCM**
11th World Symposium on Choral Music

The Colors of Peace

Selected choirs:

NEW DUBLIN VOICES, Ireland
CANTEMUS YOUTH CHOIR, Moldova
TORONTO CHILDREN'S CHORUS CHAMBER CHOIR, Canada
KUP TALDEA, Basque Country
S:T JACOBS VOKALENSEMBLE, Sweden
THE ROSE ENSEMBLE, USA
DOPPLERS, Denmark
SALT LAKE VOCAL ARTISTS, USA
ANSAN CITY CHOIR, Korea
RIGA CATHEDRAL GIRLS' CHOIR TIARA, Latvia
ALERON, Philippines
COR VIVALDI, Catalonia

ENSEMBLE VINE, Japan
TAJIMI CHOIR, Japan
THE UNIVERSITY OF PRETORIA CAMERATA, South Africa
ESTUDIO CORAL MERIDIES, Argentina
KAMMERCHOR SAARBRÜCKEN, Germany
SONUX ENSEMBLE, Germany
WESTMINSTER CHOIR, USA
ST. STANISLAV GIRLS' CHOIR LJUBLJANA, Slovenia
VOCAL ART ENSEMBLE, Sweden
WISHFUL SINGING, Netherlands
ELEKTRA WOMEN'S CHOIR, Canada
COR INFANTIL AMICS DE LA UNIÓ, Catalonia

11th World Symposium on Choral Music, Barcelona, 22-29 July 2017



INFO: www.wscm11.cat / wscm11@fcec.cat



Ajuntament de
Barcelona



Choral World News



▲ Adolf Frederiks Flickkör (Sweden) cond. Bosse Johansson during the WSCM8 (Copenhagen, Denmark 2008) © Dolf Rabus

Choral World News

Bosse Johansson, in Memoriam
Christian Ljunggren

Ars Choralis, 4º Simposio internacional de canto coral de Zagreb (31/03/16 -
02/04/16): ¿del "arte" coral a la "ciencia" coral?
Henri Pompidor

Prestigioso premio para Frieder Bernius
Nota de prensa

A portrait of Bosse Johansson, a middle-aged man with a full white beard and mustache, wearing a white button-down shirt. He is looking slightly to the right of the camera with a neutral expression. His right hand is partially visible, gesturing as if speaking.

Mi buen amigo y colega el director sueco Bosse Johansson ha fallecido repentinamente durante el hermoso mes de mayo en su casa en Suecia. Bosse era un verdadero artista entre nosotros, los directores corales suecos, y el “lema” principal en su vida era declarar que el trabajo con voces infantiles y juveniles era una manera de expresar profundos valores y pensamientos artísticos. Él hizo del Adolf Fredrik Girl’s Choir un instrumento para satisfacer sus ambiciones artísticas y llevó al coro a un éxito excepcional en todas sus apariciones alrededor del mundo. Por mencionar sólo un ejemplo, cabe destacar las impresionantes actuaciones que hizo en Hong Kong y China con su coro en varias ocasiones. Su filosofía como director era concebir a los cantantes como personalidades individuales y liberarlos de la tendencia a la unificación que puede ser una obvia amenaza cuando se trabaja con un coro. El coro, aunque se componía de voces jóvenes, tenía un sonido muy maduro.

Bosse comenzó a trabajar con el coro mixto Bromma Chamber Choir y desde ese momento en adelante mostró un gran interés por la música contemporánea, y muchos compositores suecos han escrito obras para sus agrupaciones.

La escuela Adolf Fredrik Music School es única y una de las mejores a nivel mundial. Debido a las diferentes situaciones políticas que ha vivido Suecia con el paso de los años, no ha sido sencillo mantener una escuela de este tipo, pero Bosse, junto con su colega Jan-Åke Hillerud, fue una de las principales personas que lucharon por la escuela y su existencia durante los tiempos más difíciles.

Bosse ha sido reconocido oficialmente por su trabajo en varias ocasiones. Fue el primer director en ser nombrado Director Coral del Año en Suecia (1986), obtuvo el prestigioso Norrby medaljen (1986) y se fue el miembro 930 de la Royal Music Academy de Suecia (1999).

Será profundamente extrañado no sólo por mí y muchos colegas directores corales alrededor del mundo, sino principalmente por los muchos cantantes cuyas vidas estoy seguro cambiaron durante los años que cantaron en sus coros.

Christian Ljunggren
Director Coral y Director
Artístico de Interkultur

Traducido del inglés al español por Vania Romero, Venezuela
Revisado por el equipo de traducción de español del BCI ●

Ars Choralis, 4º Simposio internacional de canto coral

Zagreb (31/03/16 - 02/04/16): ¿del "arte" coral a la "ciencia" coral?



En nuestras sociedades contemporáneas, en todo el mundo, el canto coral goza de un importante e inédito desarrollo. En sus diferentes formas, se practica en los conservatorios de música, las escuelas, las universidades, en los lugares de culto, en el marco de actividades culturales gestionadas por asociaciones, ya sean religiosos o no. Juega un papel social y educativo innegable en la transmisión de valores, creando y reforzando lazos en aquellas sociedades que padecen un debilitamiento de la relación social. De entrada, el canto coral se concibe como una práctica vocal basada tanto en la experiencia, es decir, en la tradición, como en los conocimientos y el carisma del director del coro. El papel del director de coro, como figura central y soporte de transmisión, es acompañar a los cantores en su trabajo vocal y transmitirles un saber adquirido a todo lo largo de sus años de dirección.

Más allá de su naturaleza eminentemente singular, resulta interesante preguntarse sobre la dimensión inductiva de las prácticas corales. ¿El canto coral debería quedar reducido a una práctica musical aislada de los conocimientos científicos? ¿No sería conveniente colocarla en un conjunto de saberes más objetivos? En la mayor parte de los casos, el saber representado por lo que se designa hoy en día bajo el distintivo de "arte coral", ha nacido del trabajo empírico del director del coro. Su práctica, incluso en sus aspectos más singulares —da igual que se trate de la técnica gestual, de la interpretación o de la gestión propiamente dicha del coro—, es analizada y conceptualizada a partir de una dimensión subjetiva (el "sentimiento" del director del coro). La diversidad de situaciones y sus propias características culturales enriquecen la experiencia del director del coro en la dirección musical y humana del grupo coral. Sin embargo, estas maneras de actuar basadas en un saber experimental

Henri Pompidor

director de coro y profesor

podrían beneficiarse considerablemente de la ayuda de las ciencias y de los métodos experimentales (y ser validados por ellos). Lo que está en juego no es tanto el oponer “el arte” coral a la nueva “ciencia” coral, donde el primero sería el fruto de las tradiciones, de la historia y de prácticas nacidas de la experiencia, mientras que la segunda se alimentaría con las aportaciones de disciplinas científicas como la física, la acústica, la fisiología, la medicina, la sociología, la psicología, etc., o incluso pasando de una a otra. Convendría además preguntarse cuáles serían los retos, principalmente en términos de legitimidad y de credibilidad, de este acercamiento del arte hacia la ciencia. Se trata más bien de reivindicar la naturaleza absolutamente compleja, transversal e interdisciplinar del canto coral como objeto o campo de búsqueda. Todo esto se trata precisamente de articular la complejidad, con el fin de reunir y transmitir estos saberes como un conjunto, bajo formas comprensibles, posibles a todos los niveles, desde los coristas hasta los directores de coro.

De hecho, el trabajo del director de coro no puede reducirse a los conocimientos basados únicamente en su experiencia. Le hace falta ampliarlos a través de otras disciplinas para poder así comprender mejor las dimensiones musicales y humanas de su trabajo. La clave reside en beneficiarse de un enfoque científico de las prácticas corales, que otorgaría al arte coral una dimensión más racional. Las aportaciones de las ciencias exactas y las ciencias humanas a la música han sido fundamentales a lo largo del siglo XX. La cuestión musical, al igual que la cuestión vocal, puede analizarse con métodos científicos en todos sus aspectos, principalmente históricos y lingüísticos. Elemento constitutivo de la música, el canto coral está en disposición de atravesar esta etapa metodológica para proponer a sus practicantes un verdadero avance hacia la racionalización de sus conocimientos. Es el conjunto de estos conocimientos racionales el que conviene comparar, completar y difundir, con la finalidad de llegar a la constitución de la “corología” (*chorusology*), nueva disciplina definida por Branko Starc en la apertura del 1er. simposio de canto coral de Zagreb en 2010, como campo interdisciplinar situado en el cruce de los trabajos de la investigación científica sobre las dimensiones naturales y culturales de la voz colectiva. La “corología” propone al mundo coral una relación más estrecha entre las prácticas corales y científicas.

Pero... ¿el arte coral realmente necesita de conocimientos científicos para desarrollarse? Sin duda, si tenemos en cuenta todos los campos que la dirección de un coro presupone: acústica, fisiología, medicina, historia de la música, musicología y otras numerosas ciencias humanas. Con ocasión del último simposio de canto coral “Ars Choralis” organizado por la Federación Croata de Canto Coral en Zagreb del 31 de marzo al 2 de abril, directores de coro, profesores de universidad, médicos, físicos, especialistas en acústica y directores de escuelas han aportado con sus intervenciones una visión más objetiva de las prácticas corales contemporáneas, enriqueciendo un conjunto de conocimientos que va más allá del “arte coral” y abre el camino a un análisis científico de las prácticas corales.





Este cuarto simposio se abrió con las contribuciones que destacaban las últimas aportaciones de la fisiología y de la anatomía, principalmente sobre las características de la voz y las condiciones de su emisión (*Overtone singing*, Anna-Maria Hefe, Alemania), la respiración y la posición de la laringe (*Flow-Ball, a new tool for practicing semi-occluded vocal tract gesture*, Filipa La, Portugal), así como los problemas relacionados con su envejecimiento (*Aging of the vocal tract*, Irena Hocevar, Eslovenia). También se abordaron las interacciones anatómicas de sostén vocal (*A review of singing voices sub-system interactions*, Christian Herb, Austria). Se aportaron también nuevos enfoques sobre las condiciones acústicas de la voz coral (*Tuning considerations in capella choir singing*, David Howard, Reino Unido), así como sobre la emisión vocal y la relación de bienestar que esta provoca (*Singing brain and emotion-how do they connect*, Per-Ake Lindestad).

Las dimensiones fisiológicas, anatómicas y acústicas del canto coral no han ocultado otra dimensión fundamental, la de las ciencias sociales y humanas. Fueron numerosos los expertos que intervinieron para recordar las dimensiones históricas y étnicas de la voz colectiva con una lectura sociológica, en este campo, de las prácticas corales que presentan la voz colectiva como vehículo de valores y normas propios de una sociedad o de un grupo (*Choral singing and sociology: Sociology's contribution to Art Choral*, Henri Pompidor, Francia). El canto coral participa tanto en este campo social que se debe comprender igualmente en un contexto histórico y analítico (*Influence of the Gregorian chant in Durufle's music*, Andrea Angelini, Italia).

Esta doble dimensión social e histórica reapareció en la presentación de instituciones de educación coral ya existentes, principalmente en Chequia (*Boys choir of the Czech Republic*, Jaroslav Slais, Chequia), en Sudáfrica (*Boys choir: do they still matter?* Johannes Van der Sandt, Sudáfrica) y también en la India (*Music education in India*, Anjana Abraham, India). Estas escuelas encuentran su razón de ser en la contribución benéfica del canto coral a la educación musical (*Cooperation between the music school and the environment*, Martina Prevejssek, Croacia), el desarrollo de la cooperación coral y la creación de vínculos (*The European network for Professional Chamber Choir*, Babette Greine, Holanda).

Otras conferencias se centraron en el análisis etnológico y musicológico de las prácticas vocales, principalmente con la presentación de repertorios nacionales de Croacia, el país huésped (*Techniques of the Croatian traditional singing*, Bojan Pogrmilovic, Croacia), pero también de Malta (*Music practice in Malta*, John Galea, Malta), de Hungría (*The style of Gyorgy Orban*, Katalin Kiss, Hungría) e incluso de Rusia (*Russian contemporary choral performing and repertoire*, Alexander Solovjev, Rusia).

Los participantes pudieron descubrir prácticas vocales específicas, como las de los “clics” característicos de la música vocal sudafricana (*Click sounds in South African Languages*, Anne-Marie Van der Walt, Sudáfrica). Los talleres les permitieron participar en la elaboración y ejecución de partituras de góspel (*Lift every Voice*, Reginald Golden, Estados Unidos), cantos tradicionales sudamericanos (*Let's sing music of Mexico and Latin America*, Marco Antonio Ugalde, Mexico) e incluso extractos de comedias musicales americanas (*How to sing American musicals?* David McShane, Estados Unidos).

En resumen, el cuarto simposio de Zagreb ha sabido mostrar la importancia de la investigación científica en el desarrollo de las prácticas corales. Las disciplinas científicas, provengan de las ciencias exactas o de las ciencias humanas, han permitido dialogar y aportar una luz inédita sobre el canto coral (*The learning conductor*, Thomas Caplin, Noruega). Estas investigaciones, que en ningún caso cuestionan el carácter experiencial del arte coral y de la práctica individual de los miles de directores de coro del mundo, intentan proponer un “corpus” objetivo y complementario de conocimientos sobre el que los coros puedan apoyarse para progresar. Este fue el deseo expresado por Brando Starc y los participantes, que invitan desde ahora a todos los actores del canto coral mundial, a encontrarse en Zagreb en el año 2018, con ocasión del quinto simposio internacional (cf. Choralis 2018).

Miembro de la sociedad francesa de directores de coro, Henri Pompidor es hoy en día profesor de canto coral y dirección de coro en el Conservatorio de Paris Charles Munch (11º distrito). También es director musical del coro de dicho conservatorio. También se dedica a la enseñanza del canto coral a nivel internacional, a través de numerosos conciertos y clases magistrales en numerosos países del mundo (China, Corea del Sur, España, Indonesia, Japón, Malasia, Taiwán, Vietnam, etc.) Participa frecuentemente como jurado en festivales y concursos internacionales en Europa y en otras partes del mundo (FIMC, ACJ., Interkultur, etc.) Correo electrónico: henripompidor@hotmail.com



Traducido del francés por Juan de Izeta, España

Revisado por el equipo de traductores de español del BCI ●



Prestigioso premio para Frieder Bernius

Nota de prensa



La compañía Carus-Verlag ha galardonado al director Prof. Frieder Bernius con un el premio Golden CD por su completa grabación de la música sacra de Felix Mendelssohn Bartholdy. El editor musical Dr. Johannes Graulich se lo entregó durante el German Choir Festival que tuvo lugar en Stuttgart (Alemania) en mayo de 2016.

Como el propio Graulich expresó, Bernius ha tenido éxito, especialmente en esta grabación completa, al lograr un sonido específico y distintivo que disfruta el prestigio de haber sentado un precedente internacional. La venta de más de 250.000 grabaciones, que han sido premiadas con numerosos galardones, ha hecho una significativa contribución a la actual presencia de la obra completa de Mendelssohn en el repertorio de concierto.

Carus ha sacado más de 50 grabaciones con obras dirigidas por Frieder Bernius. Las últimas han sido una grabación de la Pasión según San Mateo de Johann Sebastian Bach con el Kammerchor Stuttgart y la Barockorchester Stuttgart, y una grabación de los motetes corales op. 110 de Max Reger interpretados por el SWR Vokalensemble Stuttgart. En 2017 se lanzará al mercado una nueva publicación con música de Mendelssohn titulada "Lieder im Freien zu singen".

*Traducido del inglés al español por Vania Romero, Venezuela
Revisado por el equipo de traducción de español del BCI ●*

PERFORM WITH THE BEST!

Join top-level musicians from around the world when you perform with **DCINY**. Contact us now for your concert at **Carnegie Hall & Lincoln Center**.

DCINY Production
The Music of Karl Jenkins: A Concert for Peace
Jonathan Griffith, Conductor
January 18, 2016 at Carnegie Hall
Photo by Nan Melville

Just Announced: The Winners of  **Arts Marketing: Iris Derke & DCINY Team**
Professional Orchestra: Jonathan Griffith & Distinguished Concerts Orchestra



DCINY DISTINGUISHED
CONCERTS
INTERNATIONAL
NEW YORK

Changing Lives through the Power of Performance

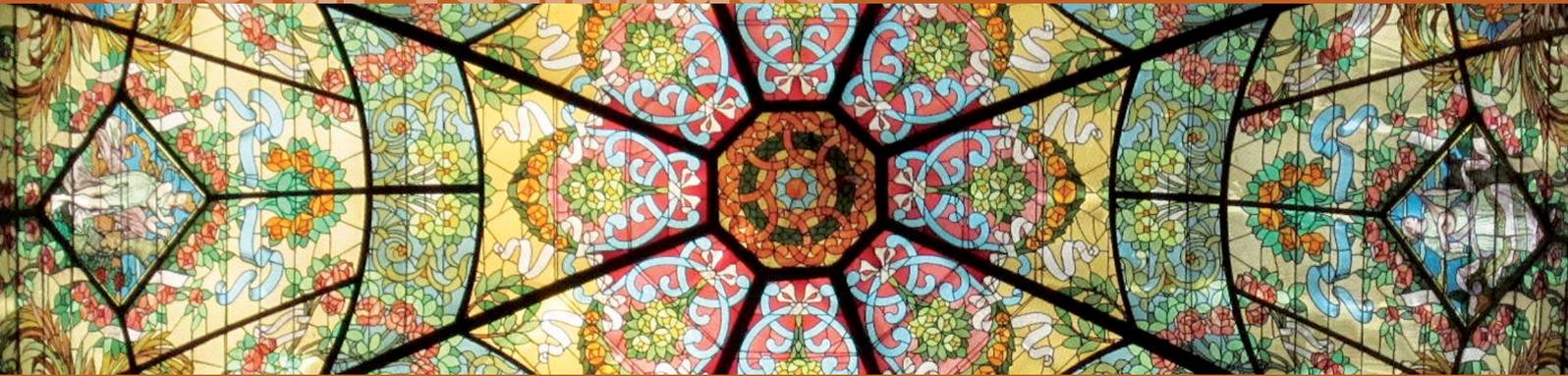
Iris Derke, Co-Founder and General Director | Jonathan Griffith, Co-Founder and Artistic Director

250 West 57th St., New York, NY 10107

Tel: 001.212.707.8566

Email: Concerts@DCINY.org

www.DCINY.org



© Dolf Rabus

CHORAL TECHNIQUE

Interpretar la polifonía (parte 1)
Peter Phillips

If you would like to write an article and submit it for possible publication in this section

**Please contact Andrea Angelini,
ICB Managing Editor**

Email: aangelini@ifcm.net

Interpretar la polifonía (parte 1)



Las dudas de Brodsky sobre *Cantos*, de Ezra Pound, podrían ser fiel reflejo de muchas de las anticuadas definiciones de polifonía: elige una pieza musical que parezca sencilla, algo que a primera vista sea básico en cuanto a técnica e inocente en expresión comparado con lo que conocemos habitualmente, e impón la belleza sobre dicha pieza. Altos, bajos, *rubatos*, *crescendos*, *diminuendos*, el mecanismo. A continuación, esa simplicidad, que puede albergar bellos resultados, se verá reducida a escombros.

El debate que se plantea a continuación se preocupa más de cómo evitar una interpretación polifónica aburrida que una mala. Se puede pensar que serían lo mismo, pero no es cierto. Una mala interpretación, que no muestra respeto alguno por la naturaleza de la música al destruir la claridad de sus líneas, obliga al susceptible espectador a abandonar la sala de inmediato. La experiencia es espantosa. Por otra parte, en una interpretación aburrida se puede llegar a mostrar un respeto muy estudiado, en el que el canto es “blanco” en lugar de colorido; en este tipo de interpretación, los músicos utilizan un tono de voz “renacentista”, lo que quiere decir que solo cantan a medias para conseguir una combinación que tenga mayor éxito.

Hay poco que pueda decirles a los que pertenezcan a la primera categoría, menos ahora de los que solían ser hace 40 años. Quizás ya he dicho todo lo que tenía que decir, ganando más fieles a la perspectiva de la “claridad” y llevando el mensaje lo más lejos posible. Los intérpretes aburridos, tan comunes y atrapados en su propia confianza, son los que poco a poco están haciendo que el público de

Peter Phillips
Director de los
Tallis Scholars

todo el mundo se vuelva en contra de la música; no solo eso, también están llevando su visión de la polifonía lejos, pero nunca más allá, haciendo que parezca algo bello. No obstante, es fácil dejarse engañar por la belleza pura de la música renacentista y pensar que eso es todo lo que hay. ¿Qué más se necesita? La religión es el lugar en el que dejamos de lado todos nuestros buenos pensamientos y fragrantos deseos: ¿seguro que esta antigua música hecha a medida se creó para complementarla? En este punto de vista se olvida que prácticamente todos los compositores que hemos elegido componían únicamente música sacra, a diferencia de la época contemporánea, en la que raramente se encuentran composiciones sacras, pues ya solo suponían una pequeña parte del trabajo del compositor. Los compositores del Renacimiento no tenían otra salida para sus emociones que su música de iglesia, ya fuesen estos sentimientos buenos, tempestuosos o malos. Quizás no estaban tan bien formados en la autocrítica como nosotros, con todos sus consiguientes complejos que nos producen ansiedad; no obstante, para ellos, sin duda había algo más que belleza.

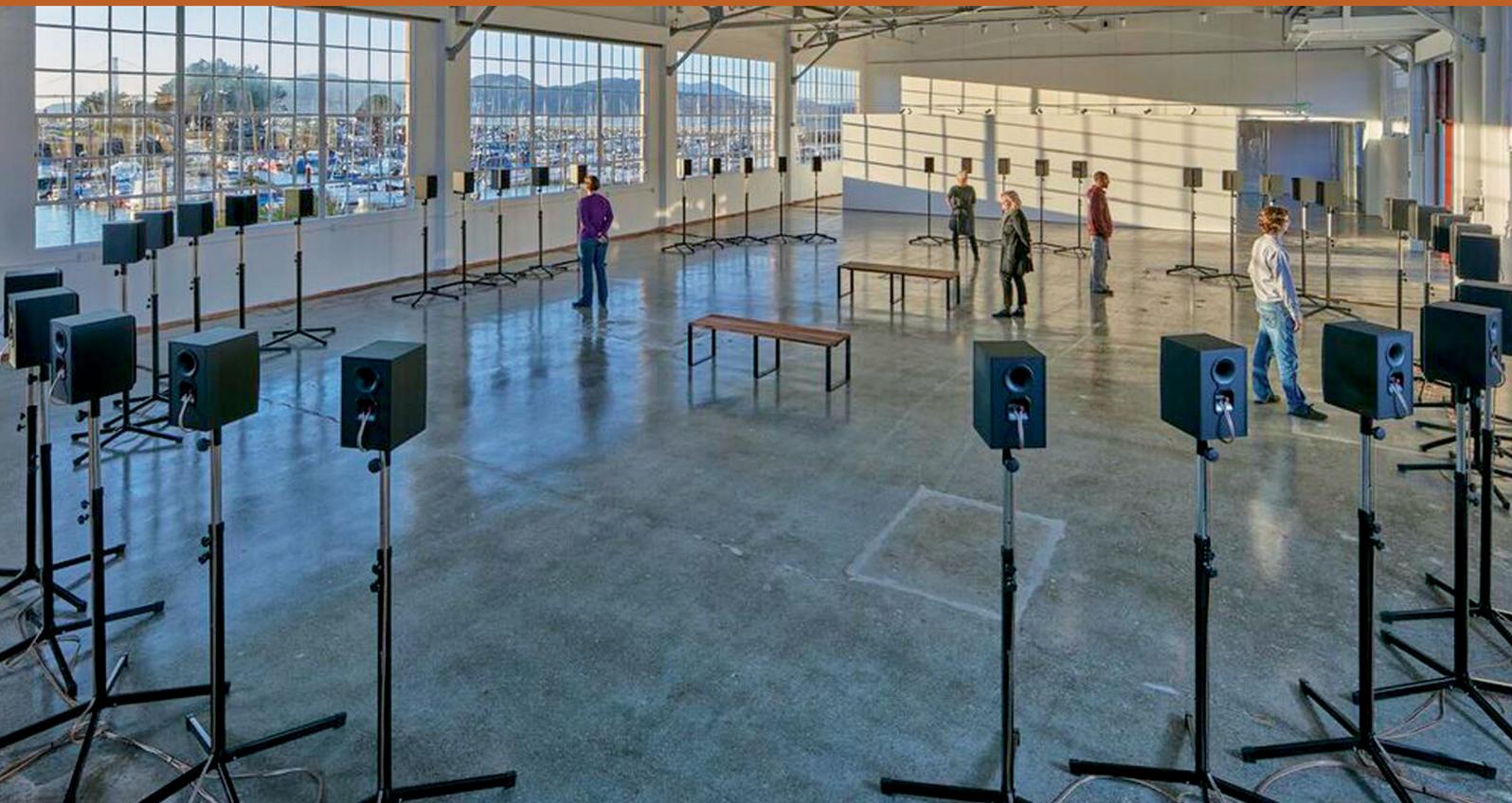
A continuación intentaré tratar los problemas prácticos que se producen a la hora de alcanzar la claridad en el canto polifónico. Nada de lo que hable se refiere a coros que solo ensayan e interpretan con algún tipo de acompañamiento instrumental, ya sea piano, órgano u orquesta. En el mismo momento en que los instrumentos entran en escena, más de la mitad del trabajo desaparece de las manos de los cantantes, pues pierden el protagonismo y sus posibilidades de madurar como grupo se ven considerablemente mermadas. Cada coro que aspira a alcanzar un gran nivel necesita cantar a cappella como algo básico: después de eso descubrirán que el trabajo coral es pan comido. Tengo que añadir que, a la hora de ensayar, deberían plantearse cantar Palestrina de la misma forma que los pianistas ensayan con Mozart: por los detalles. En sus respectivos campos, ambos compositores crearon el mismo tipo de música, en la que la precisión absoluta es la única forma de hacerles justicia. Con sus texturas, donde la claridad es fundamental, cada pequeño fallo se multiplica; por lo tanto, y en cierta forma, interpretarlos bien es enfrentarse al mayor desafío técnico. Por supuesto, hay música más difícil para piano que la de Mozart, y piezas corales en papel más difíciles de cantar que las de Palestrina; no obstante, lo que se adquiere con ambos a la hora de aprender a articular sus texturas prístinas tiene un valor incalculable para cualquier repertorio.

Una breve historia de la interpretación en los últimos años

En creación musical, hay pocas cosas más opuestas que la visión de un aficionado y un profesional a la hora de ensayar polifonía. El punto de vista del aficionado, en los casos más extremos, concibe la polifonía como un añadido a la “música coral” tardía, que quizás cantaban personas que no podían leer música y estaban dirigidas por maestros que tal vez desconocían como hacerlo si no podían seguir un ejemplo melodramático y probablemente egocéntrico. Sin duda, esta visión se ha desarrollado desde las prácticas corales del siglo XIX, cuando cantar en grupo con partituras era algo nuevo, y tiende a encontrar la reservada naturaleza de la polifonía: la falta de melodías accesibles y una emocionante armonía cromática. Esto no ayuda para nada. El simple número de notas, para nada memorables, en el motete polifónico más sencillo, puede requerir de horas y horas de ensayo para cantantes que no están acostumbrados a leer a primera vista. En este proceso se corre el riesgo de saturar una dulce pieza y fulminarla sin remedio. La perspectiva profesional se basa en lo siguiente: las notas son tan sencillas que no es necesario casi ensayarlas, lo que conlleva un riesgo justamente contrario al anterior, pues los cantantes jamás llegan a conocer todos los detalles de la música, lo que supone una muerte por abandono. Los ensayos de los cantantes aficionados son acontecimientos grupales, emocionantes, que tienen una duración flexible. Para los profesionales, los ensayos no se conciben sin un concierto ese día o al día siguiente, y a menudo se ven como un mal necesario. Es irónico pues, que a pesar de los caminos completamente diferentes que llevan a la interpretación, cuando un concierto empieza todos nos encontramos en la misma situación. Ya no ha tiempo para melodramatismos o llamadas, ya sean dulces o amenazadores. Solo queda preguntarse si las notas estarán bien y si los cantantes sentirán algo hacia ellas.

La antigua suposición de que los coros son un rebaño de ovejas que requieren de un pastor y sus directores son héroes románticos, se ha dejado de lado en los últimos años. Los coros de cámara que cantan a capella se han vuelto más comunes y hay una idea general de lo que cuestan. Creo que se ha aceptado que los Tallis Scholars no son un grupo de aficionados y que yo no soy un héroe romántico; sin embargo, todavía nos encontramos con que no se nos toma tan en serio como a una orquesta (por ello el título de este libro). Esto ocurre seguramente porque, como explicaré posteriormente, supone demasiado esfuerzo para muchas personas imaginar que un grupo de cantantes pueda ser tan profesional como un grupo de instrumentalistas. Por esta razón y de forma instintiva, no nos gusta que se nos llame “coro”, preferimos conjunto. Resulta irónico, y no quiero profundizar en el tema, que la mayoría de mis cantantes procedan de esa formación extremadamente profesional que se requiere en las misas vespertinas de las catedrales, cuando el ensayo no durará lo suficiente para que todas las canciones del día se lleguen a cantar incluso una sola vez. Muchas orquestas se resistirían a ese régimen.

Uno de los malentendidos que pueden surgir de la unión de la polifonía con la mentalidad de la sociedad coral es que la polifonía tiene que adaptarse a la visión de un gran coro: parece muy sencillo sobre el papel. Esto puede ser, pero esta sencillez se disfraza bajo el hecho de que a la hora de interpretar es fundamental que todos los participantes no solo tengan una línea, sino que la canten hacia la cadencia con el apoyo necesario y una proyección tal y como si estuvieran cantando en solitario. Incluso en la pieza musical a cuatro partes más sencilla no hay lugar en el que esconderse: ninguna orquesta u órgano puede mantener el tono o esconder las imperfecciones, no hay guarida para los pasajeros que deambulan o se caen de su parte. Si esto es cierto en *If ye love me* de Tallin, ¿no lo será aún más en *Spem in alium* que con su amplia estructura, ha sido una tentación para las sociedades corales durante mucho tiempo? No obstante, el *Spem*, en la práctica, no necesita 250 personas lanzándose a por ello, sino 40 (u 80) capaces de cantar con confianza líneas polifónicas inusualmente difíciles. Es la prueba definitiva para un conjunto que representa la antítesis de un “coro” y que, hoy en día,



▲ Unusual performance of *Spem in Alium* (T. Tallis) by 40 loudspeakers at SFMOMA

pocas veces se representa al más alto nivel, incluso cuando lo llevan a cabo profesionales.

El papel del director también ha tenido que cambiar para adaptarse a las necesidades de la escritura polifónica: ha cambiado en colaboración con la nueva visión del papel de los cantantes. Es cierto que, en el mejor de los casos, la figura del héroe autocrático del siglo XIX puede producir intérpretes muy disciplinados partiendo de un gran número de participantes, pero también es cierto que esto viene condicionado por la música que impone a su voluntad: esta es la única forma que tiene para justificar ser un autócrata. Esto quiere decir que hay que escoger música que pueda aguantar la imposición de altos y bajos, ataques especiales y *diminuendos* repentinos, aguantar y correr después. En interpretación, dejar que las cosas pasen sin guión alguno no es una opción para este tipo de director. Muchos coros ensayan durante muchas semanas antes de un concierto, lo que se traduce en un montón de tiempo del que el director dispone para imponer su voluntad en la música y los cantantes. También tiene que llenar su tiempo, especialmente porque las notas no son tan difíciles como en muchos repertorios posteriores; hay poca elección, solo “hay que hacer” algo con ellas. Necesita encontrar nuevos rincones que desentrañar, nuevas perspectivas que desenmascarar; inspeccionar las palabras en profundidad para encontrar el significado más oculto. He conocido una especie de competición que se ha desarrollado entre directores para encontrar estos significados, especialmente cuando el idioma en cuestión es latín, que requiere de horas de dedicación para expresar sus palabras de forma romántica, en lugar de emplear ese tiempo construyendo un sonido coral base que pueda usarse como un instrumento fiable en distintas situaciones.

No se puede hacer que la polifonía funcione de esa forma, porque, teniendo en cuenta sus orígenes elitistas, su estilo es principalmente democrático. La igualdad de las partes vocales en la música renacentista debería condicionar todos los acercamientos a ella, recordando que en las democracias más eficaces, los votantes pensaban en lo que iban a aportar. Es perjudicial para este idioma que los cantantes tengan que obedecer como esclavos a lo que dice un extranjero, pues el director no canta: elige mandar sobre ellos. Una interpretación satisfactoria de la polifonía solo puede proceder de un grupo reactivo de personas que escuchan lo que sucede a su alrededor y entonces, cuando la música lo pide, añaden algo propio. Esto tiene muchas repercusiones en el papel del director, la naturaleza del ensayo, la secularización de algo que se cantaba originalmente en la iglesia; la verdadera interpretación de pies a cabeza, de todo lo que se necesita para interpretar la polifonía correctamente.

¿Por qué hay que tener un director para la polifonía?

El papel del director en polifonía es ambivalente en muchas formas; sin embargo, bajo todo esto, el problema del director reside en cómo mantener su sentido del propósito mientras realiza un trabajo que, por necesidad, requiere obediencia inmediata cuando hay, digamos, unas 20 personas y aún así necesita algo diferente cuando hay menos. En mi opinión, tiene que ceder mucho poder a sus intérpretes, los cuales pueden llegar a incomodarle, pues está atrapado entre tener que controlar todo y dejar que los cantantes sigan

adelante como un conjunto vocal que se dirige a sí mismo. De hecho, tanto en el mundo de los aficionados como el de los profesionales, el director tiene la tarea, a priori insignificante pero de gran importancia, de comportarse como un árbitro estético. Hay muchos grupos de cantantes que, al verse solos en los ensayos, pueden comenzar a discutir rápidamente, pues todo el mundo puede opinar sobre lo que hacen cuando se les pregunta. Un director astuto permitirá esas discusiones; por ejemplo, si se discute sobre el fraseo de un punto de imitación que todo el mundo tendrá que terminar cantando, el director se decantará por el punto de vista más frecuente y más cercano a lo que piensa y lo impondrá. De esta forma mantendrá un sentido del progreso donde la anarquía, en muchas ocasiones, sería la única alternativa. En teoría de la democracia debería haber un tiempo ilimitado para hablar de lo que siente cada uno, pero los ensayos tienen una duración determinada, como la paciencia de las personas con unas vidas ajetreadas. Teniendo esto en cuenta, un director hábil tiene un trabajo difícil, poco común, pero absolutamente fundamental. Debe tener el suficiente ego para acallar el de los presentes, no por su poder divino como director, sino porque esta es la tarea de la persona que se llama director. Nadie más lo va a hacer.

En el mundo profesional es frecuente que los cantantes quieran ensayar lo menos posible, sobre todo porque los ensayos suelen estar mal pagados. Saben de antemano lo que vale un ensayo, y una vez se sienten cómodos sabiendo que su canto no se va a ver expuesto de forma ridícula en la interpretación, querrán hacer lo mínimo posible. Enviarles a casa pronto siempre es bueno para el espíritu, lo que contrasta de forma dramática con el punto de vista del aficionado entusiasta. En un entorno profesional, el director tiene que tomar decisiones rápidas y justas, sabiendo que siempre tendrá toda la atención y la cooperación de los presentes, puesto que cualquier otro punto de vista mina los principios a los que se han comprometido los músicos asistiendo a los ensayos. Un cantante con una perspectiva académica puede estar en absoluto desacuerdo con el camino que normalmente cojo a la hora de enfrentarme a problemas en la música, en lo relacionado al tono, el tempo, el fraseo, la anotación, ficta, etc.; pero este asunto solo se abordará durante un ensayo y si creo que sus preferencias harán que la interpretación sea deficiente. Si esto no es así, están intentando con todas sus fuerzas hacer lo que quieren, que debe ser algo con estilo y acorde a lo que el compositor les ha dado. Esto recuerda en cierta forma a lo que imagino que sería un ensayo de orquesta en el siglo XIX, con la diferencia de que todo este proceso de mandato y obediencia se ha desmontado y vuelto a construir desde cero. En esta versión, los intérpretes saben que están en igualdad de condiciones con el compositor, pero al mismo tiempo han puesto su talento para el proyecto en cuestión, al servicio de un ideal artístico.

Mi única decepción como director a la hora de dirigir músicos aficionados o semiprofesionales en polifonía es que, en ocasiones, los cantantes no tienen la experiencia para responsabilizarse de las líneas que están cantando, y el nivel de su interpretación dependerá de su nivel de disposición para adquirir esa experiencia. El intérprete coral básico probablemente nunca estará preparado para asumir ese riesgo y necesitará que se le diga todo lo que se espera de él o ella, pues está familiarizado con los ensayos de los coros de oratorio. El problema reside en que la polifonía no puede estar preparada para algo así. Es imposible asociar una dinámica a cada nota, a cada contorno exacto del fraseo en cada punto, un esquema fiable de idas y venidas que el músico que participa habitualmente en el coro o el lápiz que inevitablemente siempre lleva encima puedan plasmar sobre el papel y reproducir con exactitud en cada concierto. Cualquiera que haya intentado elaborar un detallado esquema dinámico para un motete del Renacimiento sabrá el tiempo que lleva y lo contraproducente que resulta al final. Las frases que sobre el papel parece que van a empezar fuerte y descenderán antes de comenzar el siguiente turno de entradas pocas veces siguen tal pulcritud en el fulgor del momento. No obstante, si la copia que tiene todo el mundo dice que se tiene que hacer así, hasta cierto punto esto se cumplirá, y probablemente el resultado sea forzado y poco convincente. La mejor respuesta es atreverse a dejarlo casi todo en manos del momento.

La historia de la publicación de la música del Renacimiento, casi sin quererlo, ha reflejado el giro hacia esta dirección. Las ediciones más antiguas incluían una parte de piano e indicaciones detalladas sobre la dinámica en las partes vocales. Es difícil cantar siguiendo estas ediciones si no se pretende seguir exactamente lo que Fellowes, o el editor que sea, sentía sobre la pieza; uno se da cuenta bastante a menudo de lo común que era en los coros de antaño grabar polifonía siguiendo al detalle todas las dinámicas que marcaban las ediciones más destacadas de la época. La grabación del King's College del *Sabat Mater* (1964) y la edición contemporánea de Novello son un buen ejemplo (y si el editor estaba siguiendo las indicaciones extremadamente influyentes que Richard Wagner había impuesto en la edición de la pieza de 1948, puede entenderse lo necesario que fue una nueva perspectiva en la interferencia editorial). Está claro que en las primeras fases de la diseminación general de la polifonía, el rango estaba presente y no se podía confiar en tomar decisiones interpretativas de ninguna clase; por tanto, siguiendo la tradición, alguien con autoridad debía hacerlo. Nunca sabremos lo justificada que estaba esa actitud, bastante condescendiente, puesto que el conocimiento general y el entendimiento de esta música se encuentra ahora bastante extendido, entre otras razones gracias a los esfuerzos de Fellowes. Llegado cierto punto, se reconoció que era difícil cantar cualquier otra cosa que no fuese *forte* cuando la copia impresa lo decía, y el siguiente paso era hacer que las indicaciones se quedasen confinadas a la parte de piano. No obstante, esta parte para piano tenía sus méritos: podía ser útil al dar una segunda lectura cuando la polifonía impresa claramente tenía errores: las sugerencias para esquemas dinámicos podían ser útiles o podían ser ignoradas. A pesar de todo, y aunque esto serían requisitos adicionales (las partes para piano eran lujos muy costosos para el editor o la editorial), ahora se pueden comprar copias completamente limpias, sin ninguna de estas ayudas. Estoy a favor de esto pues permite que tanto yo como mis intérpretes asumamos los riesgos que estoy defendiendo; acepto, sin embargo, que al nivel del principiante, esto puede hacer que la música sea más desalentadora y poco acogedora. Una forma muy sencilla mediante la cual el editor actual puede facilitar el acceso a la música es marcar durante todo el texto aquellas sílabas en las que se haría más énfasis a la hora de hablar. Esto puede hacer que las frases cobren vida en el ensayo de forma inmediata, sin tener la mentira del director explicando cada subcláusula editorial.

Se me ha preguntado, y muchas veces de forma irónica, si un director es verdaderamente necesario a la hora de interpretar polifonía; esta es una pregunta que el grupo británico sin director *Stile Antico* ha sacado a la luz. Sin duda es anacrónico tener un director frente a los compositores, moviendo sus brazos de un lado a otro e “interpretando” la música. La mayoría de nuestros predecesores del siglo XIV hubiesen tenido como director a alguien manteniendo el pulso, probablemente de alguna forma que se escuchase bien, como dando toques en el atril o justo donde se colocaba el coro, bien con un dedo o con un pergamino. Ya he dicho que en los ensayos actuales, tener alguien controlando la situación siempre va a ahorrar tiempo; no obstante, en la interpretación, este no se resuelve así de rápido. Se tiene que dar el tempo y el ritmo inicial al comienzo, pero uno de los cantantes podría indicar esto. Teniendo en cuenta que la polifonía, en teoría, raramente cambia de tiempo en medio de un movimiento, no sería difícil que los cantantes se dirigiesen ellos mismos, asumiendo que pueden estar pendientes. Este método, que hasta ahora es lo que entendemos como la práctica original, tendría el mérito de ser auténtico. Efectivamente, la naturaleza de la polifonía de música de cámara podría servirse bien de esta forma de hacer las cosas; los cuartetos de cuerda alcanzan tales matices escuchando con atención en el grupo, y los coros de cámara pequeños deberían hacer lo mismo.

¿Cómo puedo justificar lo que hago sobre el escenario? Sin duda soy un excedente en los requisitos a cumplir las pocas veces que cantamos como lo hace, por ejemplo, el Hilliard Ensemble, con cuatro o cinco personas sobre el escenario. Sin embargo, en el momento en el que hay ocho o diez músicos, y dos de ellos son los responsables de una línea, el director gana en importancia. Los dos extremos de la línea empiezan a no poder escucharse entre sí, los dos cantantes que interpretan la misma parte no se pueden mirar a los ojos sin dar la espalda a los otros cantantes, comienza a haber consenso en el momento sobre nimiedades de la interpretación que están menos al alcance. Es cierto que, la mayoría del tiempo, todo lo que estoy haciendo es establecer y mantener el tempo, pero hay momentos en los que la presencia del director es absolutamente clave; lo que quiero decir es que si el director no estuviese ahí, el nivel de la interpretación bajaría al momento. A pesar de que parece que los cantantes no siempre me están mirando directamente, tengo el poder de cambiar, con un solo movimiento de mano o expresión facial, lo que están haciendo: velocidad, nivel dinámico o fuerza en la interpretación. Un mal gesto por mi parte puede interrumpir inmediatamente el transcurso de la música; una mirada intencional o un gesto pueden subir el listón en una décima de segundo.

Muchos buenos cantantes piensan instintivamente que pueden hacer su trabajo perfectamente bien sin el engorro de un director; no solo eso, también podría haber un aumento considerable en los matices de la música de cámara si se les dejase presentar la música como grupo. En el supuesto de que las condiciones en las que interpretasen fuesen ideales (que no es frecuente, especialmente en las iglesias) para que todo el mundo pudiese escucharse y verse perfectamente, y que el grupo estuviese preparado para aceptar a alguno de sus componentes como una especie de líder, en algunas ocasiones tendrían razón; sin duda, algunos de los resultados, el fraseo o el diálogo en la música serían apasionantes. El punto negativo está en el hecho de que no habría nadie que pudiese comentar sobre el equilibrio del conjunto, porque su líder, mientras canta, solo puede tener una impresión parcial de todo el grupo (puede verse un ejemplo en *mi pieza Spectator* en la pág. 320); la “interpretación”, a la que se ha llegado de forma democrática, correría el riesgo de perder su camino. Aunque no lo he experimentado, también he comprobado que es prácticamente imposible asumir la responsabilidad como cantante y dar la cara por todo el conjunto como grupo.

Este artículo procede del libro “What We Really Do” (segunda edición) y se ha publicado en el BCI por cortesía de Peter Phillips, autor del libro. Si está interesado en comprarlo, visite la página web: <http://www.gimell.com/news-what-we-really-do-peter-phillips-tallis-scholars.aspx>

*Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España
Revisado por el equipo de traductores de español del BCI ●*



▲ Peter Phillips

Composers' Corner



Entrevista a Ko Matsushita
Componiendo música para Dios y
para unir los corazones de los pueblos
alrededor del mundo
Por Andrea Angelini

If you would like to write an article and submit it
for possible publication in this section

Please contact Cara S. Tasher, Collaborator
Email: ctasher@gmail.com

Entrevista a Ko Matsushita

Componiendo música para Dios y para unir los corazones de los pueblos alrededor del mundo

Andrea Angelini (AA): *Para un músico, es importante expresar su mundo interior. Él o ella debe aprender a canalizar su mundo interior cuando crea música, cuando interpreta una canción o cuando experimenta una vivencia personal. ¿Qué opinas de la inspiración y cómo es tu relación con la “musa”? En la práctica, ¿existe algo que te inspire de una manera especial?*

Ko Matsushita (KM): Obviamente, creo que la composición musical no se basa únicamente en la inspiración, creo que la música se “compone” en base a metodologías de composición. Sin embargo, la vida del compositor se ve reflejada de manera tridimensional detrás o, en otras palabras, alrededor de la “composición” y esta sería la fuente de inspiración. También podemos afirmar que la técnica composicional depende mucho de la vida del compositor. Lo mismo se puede decir de los escritores, profesores, presidentes de compañías, etc. La música de un compositor, la novela de un escritor, las palabras de un docente a un alumno, a todos a quienes han pasado por vicisitudes les rodea la “realidad”. Esta “realidad” tiene por sí misma el poder de conmover a muchas personas.

Cuando desempeño el papel de director, siento que las “musas” me ofrecen muchas inspiraciones e ideas. Por otra parte, agradezco a Dios cada vez que la agonía y la pena envuelven mi vida y estas se convierten en una gran motivación para mi próxima composición. Como mencioné al principio, es posible que exista composición en una vida llena de felicidad y sin contratiempos. En la medida en la que el compositor posea un nivel técnico apropiado, es posible componer música. No obstante, lo que realmente define el valor de una pieza es la profundidad humana que rodea a la técnica.

Sin embargo, para complementar lo que estoy diciendo, añadiría que no existe ninguna persona con una “vida llena de felicidad”. Vivimos en una tierra que ha absorbido la sangre de la gente que ha muerto trágicamente en masacres y conflictos interminables.

¿Cómo intentamos vivir nosotros los compositores? Tenemos una vida más agobiante que cualquier otra persona. De lo contrario, no podríamos comprender los sentimientos de aquellos que se encuentran en dificultades. Gracias a una buena preparación para aguantar las penas, plasmamos una nota en una partitura en blanco.

AA: *El arte del sonido, la expresividad de la voz, la intensidad del mensaje que deseas comunicar... ¿qué relación poseen con las letras?*

KM: Creo que para componer una pieza que tenga texto, por ejemplo, vocal o coral, es necesario que el contenido esté en perfecta armonía con uno mismo. El papel del compositor es amplificar y facilitar la comunicación de los significados de una palabra en el texto, la emoción dentro de las palabras que el poeta desea expresar, como si fuera el amplificador o el altavoz de un sistema de audio.

Por lo tanto, trato de comunicar el significado de las palabras a través de mucha retórica. Aquí, es necesario tener en cuenta que un poema refleja los sentimientos “personales” de un poeta, plasmados a través de sus palabras. Cuando se plasma esto en una pieza coral, es posible que el poeta esté un poco confundido por el hecho de que hay muchos intérpretes. Normalmente, existen numerosas maneras de llegar a un poema y se disfruta individualmente, así que la historia termina ahí. Al convertirlo en una pieza coral, esta historia pasa a ser interpretada por muchas personas, se transforma de un gran número de emociones y se presenta ante una audiencia multitudinaria, así que existe el riesgo de que se malinterprete el texto. Siempre tengo en mente el preservar el alma del poeta tanto como sea posible.

Cuando se toma un texto de la Biblia, aunque la redacción de esta puede provocar confusión, es un poco más sencillo, ya que el hecho de que la composición es un trabajo absuelto por Dios y colmado por el Espíritu Santo, me lleva psicológicamente a un estado de paz.

Dicho esto, cuando elijo un texto de un poeta determinado, casi siempre lo escojo personalmente. Elijo poemas con fe y un espíritu elevado, de modo que obtengo resultados satisfactorios en muchos casos.

AA: *¿Cuándo te diste cuenta de que tu vida estaba ligada a la música? ¿Hubo algún suceso en particular que te haya hecho sentir que necesitabas componer? ¿Qué puedes decir de tu formación y qué fue crucial para tu educación?*

KM: Siendo joven recibí una formación intensa en piano y acústica, pero fue cuando estudiaba en la escuela secundaria cuando empecé a amar la música. Al conocer el mundo coral, me enamoré de nuevo de la música. La formación musical que había recibido hasta ese momento era de alto nivel, pero se centraba en la técnica y no la disfrutaba mucho. Sentía que lo hacía porque era mi obligación.

Cuando me uní al del instituto, experimenté la verdadera excelencia de la música. Entendí que había compañerismo dentro de la música. Lo que no podía hacerse individualmente, podía lograrse con los colegas. Esto lo aprendí en la escuela secundaria. Además, fue la primera vez que me di cuenta de que la música es una actividad mental. Además, otro de los encantos de la música coral es el poder interpretar numerosas piezas de un compositor de la misma época en que uno vive. Cuando recibía lecciones de piano, solo conocía a Bach, Mozart y Beethoven.



Mi instituto no era una institución musical, era una escuela municipal ordinaria, pero el conocer allí a un maestro de música fue lo que marcó mi vida musical. Sin su fuerte insistencia para que me uniera al coro no estaría donde estoy ahora. Aún estoy agradecido con este maestro desde el fondo de mi corazón.

AA: ¿Cuáles han sido tus mayores logros?

KM: He tenido numerosos logros bajo la guía de Dios. Que mi música sea interpretada por tantas personas sin importar fronteras, que mis coros ganen en tantos concursos, la lista sigue; pero hoy en día, siento una alegría que no había experimentado antes. En 2015, tuve la oportunidad de crear un pequeño coro infantil en la ciudad donde vivo. Este ha sido mi más reciente gran logro. Actualmente, cuenta con unos 30 integrantes de entre 4 y 15 años de edad. Ninguno posee experiencia previa en coros y aun es difícil lograr una armonía, pero es muy gratificante ver cómo se esfuerzan y me siento recompensado al oír sus pequeños progresos y mejoras en el canto.

Actualmente dedico todo el tiempo y esfuerzo que puedo a esta actividad, que es completamente voluntaria.

Mi sueño es que algún día todos vosotros, los lectores del BCI, podáis escucharlos cantar. Me gustaría pedirles cariñosamente sus muestras de apoyo y que recen por nosotros.

AA: ¿A qué actividad le dedicas más tiempo, a la dirección o a la composición? ¿Por qué?

KM: Les dedico exactamente el mismo tiempo a la dirección y a la composición. La mayoría de las tardes de lunes a viernes y los fines de semana me los paso dirigiendo, el resto del tiempo lo dedico componer.

Bueno, me imagino que tengo una vida afortunada, porque me cuando la soledad se vuelve dura, puedo trabajar con mi coro y cuando las relaciones personales se vuelven complicadas, ¡puedo enfocarme en la composición!

AA: De entre todas tus obras, ¿existen algunas que te representen más a ti y a tu personalidad?

KM: Es una muy buena pregunta. Tengo cinco temas (categorías) cuando compongo. Uno, la música tradicional que usa la estructura de sonidos de Japón. Dos, la música religiosa católica. Tres, los estudios dirigidos a mejorar las habilidades de los coros y sus líderes. Cuatro, los arreglos de música pop y canciones escolares japonesas con la intención de crear una pieza de la que todos puedan disfrutar. Y cinco, la música coral original que no encaje en ninguna de las otras categorías, la cual puede ser *a cappella*, con acompañamiento de piano o con acompañamiento orquestal.



Mis canciones entran en cualquiera de las categorías anteriormente mencionadas y me representan a mí y a mi personalidad. Incluso en los arreglos, intento expresar mi mundo en ellos.

Actualmente, mis obras en latín son interpretadas con frecuencia alrededor del mundo. Me siento muy afortunado. Por otro lado, muchas de mis obras en japonés están publicadas por editoriales japonesas, así que me gustaría invitarlos a leer las partituras y a escuchar sus interpretaciones.

AA: *¿En qué proyectos has participado?*

KM: Como compositor, algunos de los proyectos más memorables son el World Sun Songs Festival de Riga (Letonia) en 2008 y mi exposición personal en Shenzhen (China) realizada en 2011.

El World Sun Songs Festival fue un enorme proyecto a escala nacional para estrenar al mismo tiempo y a nivel mundial las obras de 17 compositores. Yo presenté *Jubilate Deo*, una interpretación maravillosa del coro KAMER (Letonia). El estreno de mi pieza concluyó con gran éxito. Desde ese entonces, el coro ha interpretado generosamente esta pieza en numerosos eventos, tales como el Simposio Mundial de Música Coral, y hoy en día muchos coros han añadido esta pieza a su repertorio.

En Shenzhen tuve la oportunidad de interpretar muchas de mis obras, que incluyen mi trabajo orquestal con la Orquesta Sinfónica de Shenzhen. Ambos proyectos son inolvidables para mí.

Estoy escribiendo este artículo el 23 de mayo de 2016 y hace tan solo un par de días dirigí el concierto del Taipei Male Choir organizado por el Teatro Nacional de Taiwán y el Auditorio de Taipéi (Taiwán). La sala de conciertos, con una capacidad de 2000 asistentes, estaba completamente llena y, llenos de entusiasmo, dimos un concierto con un programa de compositores únicamente japoneses. Siento una alegría indescriptible. Este concierto constituye también un hito en mi vida.

AA: *¿Cuál es la relación con los intérpretes de la música que compones?*

KM: Mi música interpretada por mi coro bajo mi dirección, mi música interpretada por otro coro bajo mi dirección, mi música interpretada por mi coro bajo la dirección de otra persona, ùi música interpretada por otro coro bajo la dirección de otra persona. Estos son los cuatro patrones en la interpretación de mi música, y se vuelven más fascinantes e interesantes cuanto más nos acercamos al final de esta lista. Si hablamos de expresar los sentimientos del compositor, el primer patrón sería el mejor, pero es en el último patrón cuando “la expresión trasciende el sentimiento del compositor”. Por lo tanto, me gusta escuchar la interpretación de muchos coros bajo



la dirección de por diferentes personas. La música interfiere en el proceso del entendimiento entre las personas, de modo que la relación entre el compositor y el intérprete debe ser buena. Es por esta razón que pienso que mi pieza obtendrá su verdadera razón de ser cuando haya sido interpretada por otros coros, no solo por los míos.

AA: *¿Para quién en particular creas tus composiciones?*

KM: Para dedicarlas a Dios, a la Iglesia, a quien aborrece el odio y la guerra, a quien defiende que las armas no son necesarias, a quien no pueda escapar de la agonía y la pena, a quien esté desesperanzado, a quien crea que la música es la manera de unir los corazones de los pueblos alrededor del mundo, a mis antepasados, quienes hicieron posible mi existencia en este mundo

AA: *¿Cuáles son tus futuros proyectos?*

KM: Estoy organizando el Festival Coral Internacional de Karuizawa con mis colegas de confianza, maravillosos amigos del mundo coral venidos de todas partes del mundo. Vosotros mismos también podréis compartir la experiencia con coros japoneses de alto nivel. Yo os recomendaría con toda humildad que vinierais a este festival que se celebra cada agosto. Karuizawa es un lugar que representa a Japón, un sitio hermoso y acogedor. Si queréis saber más, por favor, visitad la página web oficial del festival. <http://karuizawa.koyukai.info/en/> Además, celebramos anualmente el Concurso Internacional de Composición Coral de Japón, que garantiza que la obra ganadora sea estrenada y publicada. Este nuevo concurso comenzó en 2015 y esta es solo su segunda edición, pero en ambas ediciones hubo un gran número de candidaturas de todo el mundo. Esperamos con entusiasmo tu candidatura. Si queréis saber más, dirigíos a la página oficial del concurso. <http://icccj.org>

Por último, si bien no menos importante, soy miembro del comité artístico del 11no Simposio Mundial de Música Coral. Para hacer de este evento algo maravilloso, estoy disfrutando del importante trabajo que estoy llevando a cabo junto a los magníficos miembros del comité. Hemos seleccionado excelentes oradores y coros para Barcelona, ¡espero veros allí el próximo julio!

Traducido del inglés por Diana Ho, Venezuela

Revisado por el equipo de traductores del BCI ●



Ko Matsushita. (Japón) Director y compositor, nació y creció en Tokio; se graduó como el mejor de su clase en la Escuela de Música de Kunitachi, en el Departamento de Composición; culminó su programa de maestría en Dirección Coral en el Instituto Kodály en Kecskemét (Hungría). Estudió composición bajo la tutoría de Yuzuru Shimaoka, Koichi Uzaki, Thomas Meyer-Fiebig, Mohay Miklo, dirección coral bajo la tutoría de Erdei Péter y del difunto Reményi János, dirección orquestal bajo la tutoría de Masamitsu Takahashi y canto bajo la de Somorjai Paula. Ko Matsushita es un músico polifacético que trabaja en la música coral a través de la dirección, la composición y la docencia. Compone y realiza arreglos de piezas corales que son interpretadas no solo en Japón, sino en todo el mundo. Es también el director residente y director artístico de diez coros que actúan en Japón y en el extranjero, logrando críticas excelentes en los concursos en los que participan. En 2011 uno de sus coros, el Vox Gaudiosa Chamber Choir, ganó el Gran Premio en el concurso internacional “Concorso Polifonico Internazionale Guido d’Arezzo”, en Italia. Recibe numerosas invitaciones de todo el mundo para desempeñar su trabajo como director, jurado de concursos y docente en conferencias y talleres corales. En 2010, fue director invitado del Beijing University Student Choir. Además, ha sido galardonado como mejor director y por sus composiciones de alto nivel en varios concursos internacionales. En 2005, Ko Matsushita se convirtió en el primer asiático en recibir el Premio Robert Edler de Música Coral. Este premio es entregado al mejor director, compositor o coro por su extraordinaria trayectoria a lo largo del año en todo el mundo. Él ha dedicado sus obras a coros y agrupaciones estadounidenses, húngaras, españolas, noruegas, letonas, polacas, holandesas, taiwanesas, singapurenses, chinas y japonesas. Las obras de Matsushita son interpretadas por un gran número de coros de todo el mundo. Ha formado parte del jurado de la Asociación Coral de Japón, el concurso de coros de estudiantes de la NHK (Asociación de Radiodifusión de Japón), el Concurso Coral Nacional de la JCA (Asociación Coral de Japón), el Festival Juvenil de Singapur de 2007, el Concurso Coral Juvenil de Hong Kong de 2008, el Concurso Coral Internacional Seghizzi de 2008 (en Italia), el Certamen Coral de Tolosa de 2009 y 2010 (en España) y la Florilège Vocale de Tours de 2011 (en Francia). Es autor de un libro de texto de música para educación secundaria publicado por Kyoiku Publishing. Además, es el vicepresidente de la Asociación Coral de Tokio y miembro de la Asociación de Directores Corales de Japón, la Sociedad Japonesa por los Derechos de Autores, Compositores y Editores, la Asociación de Arreglistas y Compositores de Japón, la Sociedad Kodaly Japonesa y la Sociedad Kodaly Internacional. Asimismo, es representante del Taller para la Expresión Coral. Sus obras son publicadas principalmente por Edition KAWAI (Japón), Ongaku-no-tomo Edition (Japón), Carus-Verlag, Stuttgart (Alemania), Sulasol (Finlandia) y Annie Bank Edition (Países Bajos).

With special permission for *International Choral Bulletin* (ICB), July 2016

For SYC Ensemble Singers 50th anniversary
and my friend Jennifer Tham



Ubi caritas

Antiphon für Gründonnerstag
Antiphon for Holy Thursday

Ko Matsushita (*1962) 2014

Text: St. Gallen, 8. Jh.

A Moderato con tenerezza ♩ = ca. 60

Soprano *mp* U - bi ca - ri - tas et a - mor, *p* Con - gre - ga - vit nos in
De - us i - bi est.

Alto *mp* U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est. *p* Con - gre - ga - vit nos in

Tenore *mp* U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est. *p* Con - gre - ga - vit nos in

Basso *mp* U - bi ca - ri - tas et a - mor, *p* Con - gre - ga - vit nos in

4 *mp* u - num Ex - sul - te - mus, et in i - pso ju - cun - de - mur.

mp u - num Chri - sti a - mor. Ex - sul - te - mus, et in i - pso ju - cun - de - mur.

mp u - num Chri - sti a - mor. Ex - sul - te - mus, et in i - pso ju - cun - de - mur.

mp u - num Ex - sul - te - mus, et in i - pso ju - cun - de - mur.

Wo Güte ist und Liebe, da ist Gott. Christi Liebe hat uns geeint. Lasst uns frohlocken und jubeln in ihm. Fürchten und lieben wollen wir den lebendigen Gott und einander lieben aus lauterem Herzen. Da wir allesamt eins geworden, hüten wir uns, getrennt zu werden im Geiste. Es fliehe der Streit, böser Hader möge entweichen. Christus, der Herr, sei in unserer Mitte. Dürften wir alle mit den Heiligen schauen in der Herrlichkeit, Christus, dein Angesicht. O welch unermessliche Freude durch die grenzenlose Weite der Ewigkeit.

Where there are charity and love, there is God. The love of Christ has brought us together. Let us rejoice and be joyful in Him. Let us fear and love the living God. And with a sincere heart let us love each other (and Him). Therefore, whenever we are gathered as one: Let us be wary, lest in mind be divided. Let all malicious quarrels cease, let strife fall away. And in the midst of us let Christ dwell. Together with the blessed may we also see, the glory of thy countenance, O Christ: Let there be joy immeasurable, and worthy: Through ages of ages evermore. Amen.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 3 min.

© 2015 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 9.653

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Weiteres Material / further material:
www.carus-verlag.com/9653

7 *p* *più p*

Ti-me-a - mus, et a-me-mus De - um vi - vum. Et ex cor-de di - li - ga-mus nos sin - ce -

p *più p*

Ti-me-a - mus, et a-me-mus De - um vi - vum. Et ex cor-de di - li - ga-mus nos sin - ce - ro.

p *più p*

8 Ti-me-a - mus, et a-me-mus De - um vi - vum. Et ex cor-de di - li - ga-mus nos sin - ce - ro.

p *più p*

Ti-me-a - mus, De - um vi - vum. Et ex cor-de di - li - ga-mus nos sin - ce - ro.

11 **B** *pp*

ro. De-us i - bi est. con-gre-ga - mur:

mp

U - bi ca - ri - tas et a - mor, Si-mul er - go cum in u - num

mp

8 U - bi ca - ri - tas et a - mor, De-us i - bi est. Si-mul er - go cum in u - num

mp

U - bi ca - ri - tas et a - mor, Si-mul er - go cum in u - num

15 *mf* *mp*

Ne nos men - te di - vi - da - mur, ca - ve - a - mus. Ces-sent jur - gi - a ma - li -

mf *mp*

Ne nos men - te di - vi - da - mur, ca - ve - a - mus. Ces-sent jur - gi - a ma - li -

mf *mp*

8 Ne nos men - te di - vi - da - mur, ca - ve - a - mus. Ces-sent jur - gi - a ma - li -

mf *mp*

Ne nos men - te di - vi - da - mur, ca - ve - a - mus. Ces-sent jur - gi - a,

18 *p* *rit.*

- gna, ces - sent li - tes. Et in me - di - o no - stri sit Chri - stus De - us.

- gna, ces - sent li - tes. Et in me - di - o no - stri sit Chri - stus De - us.

- gna, ces - sent li - tes. Et in me - di - o no - stri sit Chri - stus De - us.

ces - sent li - tes. Et in me - di - o no - stri sit Chri - stus De - us.

21 **C** *a tempo* *pp* *p*

U - bi ca - ri - tas Si - mul quo - que cum be - a - tis vi - de - a - mus.

U - bi ca - ri - tas Si - mul quo - que cum be - a - tis vi - de - a - mus.

U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est. Si - mul quo - que cum be - a - tis vi - de - a - mus.

U - bi ca - ri - tas Si - mul quo - que cum be - a - tis vi - de - a - mus.

25 *mf* *f*

Glo - ri - an - ter vul - tum tu - um, Chri - ste De - us: Gau - di - um, quod est im -

Glo - ri - an - ter vul - tum tu - um, Chri - ste De - us: Gau - di - um, quod est im -

Glo - ri - an - ter vul - tum tu - um, Chri - ste De - us: Gau - di - um, quod est im -

Glo - ri - an - ter vul - tum tu - um, Chri - ste De - us: Gau - di - um, quod est im -

28 *mf* *p* *poco rall.* . . .

men - sum, at - que pro - bum, sae - cu - la per in - fi - ni - ta sae - cu - lo -

men - sum, at - que pro - bum, sae - cu - la per in - fi - ni - ta

men - sum, at - que pro - bum, sae - cu - la per in - fi - ni - ta

men - sum, at - que pro - bum, sae - cu - la per in - fi - ni - ta

57

32 **D** **Con moto** ♩ = ca. 68

rum. A - men,

U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est. U - bi ca - ri - tas et a - mor,

et a - mor, De - us i - bi est. U - bi ca - ri - tas et a - mor,

U - bi ca - ri - tas et a - mor,

38 *rall.* . . . **Tempo primo** *rit.* . . .

a - men.

De - us i - bi est. A - - - men.

De - us i - bi est. A - men, a - men.

De - us i - bi est. A - men, a - men.

Composers' Corner

Entrevista a Jake Runestad
Cuando el texto ¡es lo principal!

Por Cara Tasher

If you would like to write an article and submit it for possible publication in this section

Please contact **Cara S. Tasher, Collaborator**
Email: ctasher@gmail.com

Entrevista a Jake Runestad

Cuando el texto ¡es lo principal!

Su música resumida en pocas palabras: llena de significado. Jake Runestad, compositor y director, es una de las voces más importantes de la música coral. Ya se le ha interpretado en todo el mundo y solo tiene 30 años. Es de admirar. Jake y yo nos comunicamos por correo electrónico en mayo y junio.

Cara Tasher (CT): *Parafraseando un buen libro: “Lo que ha sido será otra vez, lo que se ha hecho se hará otra vez, no hay algo nuevo bajo el sol.” Sin embargo, tú eres uno entre muchos compositores vivos que escriben música que suena nueva y fresca. ¿Qué hace que el sonido de tu música sea único, y cómo desarrollas este sonido?*

Jake Runestad (JR): Ante todo, ¡gracias por sus amables palabras! Sé que muchos compositores seguimos buscando nuestra auténtica voz, ¡y es emocionante escuchar que Ud. considere mi música como algo único! Cuando se trata de escribir música vocal, siento que mi función como compositor es encontrar la música inherente al propio texto: para mí, el texto siempre es lo principal. Yo improviso cantando los textos que elijo para encontrar melodías que empleen la prosodia natural de las palabras, que se acomoden bien a la voz, y que permitan que las palabras se entiendan lo más claramente posible. Por eso deseo que los intérpretes y oyentes consideren que cada una de mis obras es única para el texto al que fue dirigida. También estoy sumamente interesado en temáticas de actualidad, importantes a nivel mundial, y con conciencia social. Esto ha derivado en obras como *We Can Mend the Sky* (Podemos curar el cielo), una versión de un poema de Warda Mohamed, de 14 años, que explora el viaje de un inmigrante, *And So I Go On* (Y así sigo) que profundiza en la intensa tristeza de perder a la pareja de toda la vida, y *Dreams of the Fallen* (Los sueños de los caídos) que narra la historia de aquellos que han luchado en la guerra e intentan vivir con los efectos duraderos del síndrome de estrés post-traumático. Cada una de estas obras tiene un mundo sonoro completamente diferente, basado en las emociones que rodean la experiencia humana que transmiten, además de los sonidos específicos asociados a los textos.

CT: *¿Cómo empezaste a componer, y cómo llegaste adonde estás hoy?*

JR: Crecí en Rockford, Illinois en el seno de una familia muy musical: mis padres son músicos aficionados con hermosas voces y una gran sensibilidad musical. Cantábamos juntos en casa y mis padres nos llevaban a mi hermana y a mí a sus ensayos del coro (en lugar de contratar una niñera). Estoy seguro de que los sonidos de aquellos ensayos se filtraron en mi cerebro y ayudaron a sentar las bases de mi capacidad de comprensión musical ¡y el amor por la música vocal! Teníamos un piano en la casa y comencé a tocarlo de oído y a sacar las melodías que escuchaba en la radio. Poco a poco añadí el acompañamiento y comencé a explorar mis propios sonidos y a crear pequeñas piezas para piano. En el instituto tocaba el teclado y cantaba en algunas bandas, compuse obras usando grabaciones multipista y escribí algunas canciones de amor *malísimas* (¡sin saber nada del amor!)

En el último año de instituto, escribí una pieza para el conjunto de viento de mi escuela (yo tocaba el saxo) y durante la actuación, experimenté una de las sensaciones más estimulantes y con mayor significado que jamás había sentido. En aquel momento supe que componer para otros sería una parte fundamental de mi vida. Comencé a estudiar Educación musical instrumental en la universidad, al sudeste de Minesota, y allí conocí a la compositora Libby Larsen, mientras ella se encontraba allí para un estreno con la orquesta de mi facultad. El director de la orquesta, sabiendo que yo era un compositor en ciernes, organizó una reunión con Libby. Durante el encuentro, Libby leyó detenidamente mi música, me hizo algunas preguntas sobre mi obra, y mostró gran interés en mí. Al finalizar dijo: “Jake, me gustaría que estudiaras conmigo”. Como probablemente puedas imaginar, ¡quedé sorprendido y emocionado! Tuve varias clases con Libby en su casa de Minneapolis, y ella me motivó a seguir en la universidad y perseguir una vida como compositor. Tras haber completado mis estudios docentes en Lima (Perú), fui directamente al Peabody Conservatory donde completé un Máster en Composición con Kevin Puts. Durante mis estudios escribí música coral, además de obras para bandas de viento, orquestas y ópera. Después de la universidad, entablé importantes relaciones con varios directores de coro, quienes realmente me ayudaron y creyeron en mi música. Ellos comenzaron a interpretar estas obras y a compartirlas con otros, y este círculo comenzó a crecer y crecer ¡y ahora se extiende por todo el mundo!

CT: *En tu video para el American’s Composer’s Forum Next Notes, que se puede consultar en internet, recomendaste a los compositores jóvenes a “escribir siempre desde el corazón.” Tomando como referencia tu música que he escuchado, tu corazón debe ser bello, vibrante y apasionante. ¿Qué te inspira a escribir y dónde encuentras los textos para tus obras?*

JR: Mi visión del mundo se compone de una colección de experiencias de mi vida, así como de las interacciones con cada persona que me he cruzado por el camino. Creo que la música más poderosa es una expresión directa de la vida, con todas sus complejidades, toda su alegría, todo su dolor, y toda su belleza. Si hemos de ser honestos con nosotros mismos (y con los demás), el arte no debe rehuir de temas difíciles o sentimientos verdaderamente auténticos. No podemos pasar por alto estas complejas emociones: debemos

comprometernos en profundidad con ellas, para oír y sentir algo profundo. En mis obras trato de abordar la esencia de la experiencia humana y ser completamente honesto y vulnerable al llevarlas a cabo, a través del matrimonio entre el texto y la música.

Hay muchos textos escritos interesantes, pero no todos se prestan para ser musicalizados. Muchos de ellos ya tienen toda la información (o mucha información) necesaria para experimentar su significado. A la hora de buscar un texto para una obra vocal, busco palabras que sean simples, directas y que comuniquen algo acerca de la experiencia humana. Estas palabras no deben ser demasiado floridas o demasiado descriptivas: tiene que haber espacio para que la música añada su propio significado.

Una de mis maneras favoritas para crear es a través de la colaboración con escritores vivos. He escrito tres óperas con libretistas vivos, y muchas de mis obras corales han sido proyectos con poetas vivos, incluyendo Brian Turner, Warda Mohammed, y Brian Newhouse. Uno de mis más frecuentes colaboradores, el extremadamente talentoso poeta y libretista Todd Boss, ha escrito palabras originales para varias obras, incluyendo *And So I Go On* (Y así sigo), *Waves* (Olas) y *One Flock* (Un rebaño), además una próxima obra sobre las 276 jóvenes mujeres que fueron raptadas de su escuela en Nigeria por el grupo terrorista Boko Haram. Me encanta sentir la electrificante energía que sale disparada de aquí para allá al colaborar y puedo ver que el trabajo resultante es mucho mayor que la suma de sus partes.

CT: *Ya has conseguido una enorme producción musical. ¿Cuál de tus obras son las favoritas para ver interpretadas y escucharlas?*

JR: ¡Ay de mí! ¡Eso es como elegir un hijo favorito! No creo que pueda elegir favoritos, pero te hablaré sobre de dos obras que han cobrado una vida que no me esperaba.

Cuando estaba en la universidad, formé un pequeño coro con mis amigos para practicar dirección e interpretar la nueva música. Escribí una obra para ellos llamada *Nyon Nyon*, que incorpora sonidos vocales únicos, *beatboxing*, y palabras sin sentido. En ese momento, pensé que era sólo una forma divertida de hacer música, pero no me imaginaba que esta obra se convertiría en mi pieza más interpretada, ¡interpretándose miles de veces por todo el mundo! 2016 marca el 10º aniversario de esta obra y es tan emocionante escucharla hoy como cuando fue creada.

En noviembre de 2015, justo tras de los ataques terroristas en París, la Universidad Estatal de California en Long Beach descubrió que una de sus estudiantes, Nohemí González, murió allí mientras estudiaba en el extranjero. El coro de cámara, bajo la dirección del Dr. Jonathan Talberg, compartió música en la vigilia por Nohemi celebrada en el campus. Al día siguiente, el coro iba a comenzar los ensayos de música navideña, pero el Dr. Talberg, después de pensar en lo que había pasado el día anterior, sintió que el coro necesitaba más tiempo para llorar la pérdida de su colega. Al comenzar el ensayo, el Dr. Talberg repartió mi obra SATB *Let My Love Be Heard* (Que se escuche mi amor) y coro la leyó a primera vista, ensayó, y grabó esta obra con un solo ensayo. Publicaron la grabación en SoundCloud y el decano de la universidad la compartió con toda la comunidad escolar como una ofrenda de amor, de esperanza y de paz en este difícil momento. He recibido innumerables mensajes de los oyentes, indicando cuánto significaba esta música para ellos y lo que les ayudó a sentir más profundamente, a poner nombre a su dolor, y a dar un poco de consuelo. Mi intención no era que esta obra llevase ese mensaje específico, ni sirviera para ese propósito específico, pero esa la belleza de la música: puede hablar de muchas maneras y el compositor nunca sabrá qué vida tendrá más allá de la página impresa. Cada vez que escucho su grabación de *Let My Love Be Heard* puedo escuchar el dolor y la emoción en las voces de los cantantes: es una de las interpretaciones de mi música más bellas que he escuchado.

CT: *¿Hay algunas interpretaciones específicas de las obras a las que has asistido que sean especialmente conmovedoras para ti?*

JR: En 2013, tuve el estreno mundial de una nueva obra en el Museo Nacional de la Segunda Guerra Mundial en Nueva Orleans (Louisiana), con la Orquesta Filarmónica y el Coro de Louisiana. Titulada *Dreams of the Fallen* (Los sueños de los caídos), esta obra para piano, coro y orquesta, es una exploración del impacto que la guerra tiene en un individuo. La obra cuenta con poesía de Brian Turner, un galardonado poeta y veterano de la guerra de Irak. La actuación se llevó a cabo en un gran espacio del museo, con aviones militares colgando del techo y tanques que flanqueaban la orquesta. Había cientos de veteranos en el público y muchos más en todo el mundo, viendo una retransmisión en directo del evento. Justo antes de la actuación, estaba dando las gracias al coro detrás del escenario cuando una cantante de casi 90 años se puso de pie y nos dijo: “Mi padre y mi hermano sirvieron en la Segunda Guerra Mundial, mi hermano nunca regresó. Quiero decirles que es un honor cantar esta pieza en honor a mi hermano y a mi padre, y estar viva para cantarla hoy con todos ustedes.” Hasta ese momento, yo no entendía completamente el alcance que tendría esta obra ni la manera en la que podría permitir a otros participar en las innumerables historias de los afectados por la guerra. Pasé la mayor parte de la actuación llorando mientras pensaba en esta mujer, su hermano y su padre, y las valientes personas a mi alrededor cuyas vidas ha cambiado la guerra.

CT: *Comparte con nosotros un vistazo a la mente del compositor. ¿Cómo se aborda una nueva composición?*

JR: Daré un ejemplo específico con mi obra *Come to the Woods* (Ven a al bosque). Fui contratado por Craig Hella Johnson y Conspirare para escribir una nueva obra para un concierto dedicado a explorar las relaciones humanas. Tras hablar con Craig sobre posibles temas, nos decidimos por la relación humana con el mundo natural. Soy un amante de la naturaleza y paso gran parte de mi tiempo practicando senderismo, viajando de mochilero, acampando y haciendo ciclismo al aire libre. Uno de mis escritores favoritos sobre el mundo natural es John Muir, un naturalista que ayudó a crear el Parque Nacional de Yosemite en California y fundó el Sierra Club para proteger las áreas silvestres en los EE.UU. Muir se ha convertido en una especie de héroe popular en América del Norte y decidió crear una obra que capturara la profundidad y singularidad de su propia condición humana, su espíritu aventurero, su pasión por la naturaleza y la paz que recibió viviendo entre los árboles.

Leí minuciosamente el diario de Muir y guardé una colección de mis pasajes favoritos. En un momento dado, me encontré con una

historia en la que Muir vio venir una tormenta y para experimentarla en toda su plenitud, decidió subirse a un gran abeto. Sí, se subió a un árbol en una tormenta. Puede pensar que está loco, pero creo que se trata de una metáfora conmovedora y una bella imagen para una obra musical. Trabajé y trabajé para perfeccionar diversos extractos de mis pasajes favoritos con el fin de crear un libreto con una narrativa clara (dejando espacio para que la música hable!). Cuando llegó el momento de componer, improvisé cantando las palabras de Muir, con el fin de tratar de capturar la energía única de cada momento. Estas líneas melódicas se convirtieron en el material musical principal y las uní con un paisaje sonoro que clarifica el piano. *Come to the Woods* se ha convertido en una de mis obras favoritas gracias a la especial colaboración con Conspirare, además de la profundidad con la que me involucré en la historia de la vida de John Muir: para mí, la música es una pura extensión de sus palabras.

CT: *La incorporación de instrumentos a veces opuestos añade un gran poder a su mensaje: gritos, susurros, canto de armónicos, hipernasalidad, sirenas vocales, percusión corporal, aplausos, minimalismo, maximalismo sin desmesura, disonancia, consonancia extrema, ritmos semejantes al habla, y melodías desorbitadas... ¿Cómo se llega a utilizar esta diversidad de expresión musical?*

JR: Me encanta encontrar nuevas técnicas y/o nuevas paletas sonoras que ayudan a mejorar el sentido de la música. Una de las cosas sorprendentes sobre la voz humana es su versatilidad: ¡se puede hacer casi cualquier cosa! Gracias a la llegada de internet, nosotros mismos como oyentes y creadores estamos ahora expuestos a la música de todo el mundo con un clic. Esto ha permitido a muchas culturas musicales dejar atrás sus tradiciones e incorporar nuevas ideas, nuevos sonidos y nuevas técnicas a su música. Trabajo duro para animar a los cantantes y compositores a considerar algo más que la estricta armonía a cuatro voces y a explorar la gran variedad de sonidos que se pueden crear con la voz. He descubierto que esta libertad para incorporar diversas técnicas ayuda a crear un mayor impacto, a contar una historia con mayor claridad y a involucrar mucho más a los intérpretes y oyentes.

CT: *¿Cómo gestionas tu empresa editorial junto a tus compromisos como compositor y director?*

JR: Me considero muy afortunado al ser compositor a tiempo completo, y realmente amo la libertad y el sentido de compromiso y comunidad que ofrece mi propia editorial. Al mismo tiempo, hay una gran cantidad de piezas móviles que tengo que gestionar con mis encargos, residencias, y compromisos como director, además de publicar mi música. Tengo un asistente fabuloso que ayuda a gestionar muchas partes de mi empresa: pedidos de tiendas, preparar las prácticas en vídeo, preparar informes de actuaciones para mi organización de derechos de autor, hacer posible las residencias, etc. Con todos los viajes que hago, mi asistente es un salvavidas que me ayuda a permanecer cuerdo ¡y a tener tiempo para componer! Dicho esto, todavía me involucro mucho con la distribución de mi música y me encanta la capacidad de conectar con aquellos que interpretan mi música, para así responder a las preguntas y estrechar lazos. Estos lazos hacen que nuestras colaboraciones musicales sean muy significativas.

CT: *Parece que se cumple el 10o aniversario de tu primera publicación. ¿Qué te espera durante los próximos 10 años?*

JR: ¡Uh, 10 años es mucho tiempo! Sinceramente, no tengo ni idea de lo que los próximos 10 años tienen guardado para mí; sin embargo, espero que continuar creando experiencias musicales significativas y participando en proyectos que nos ayuden a todos a pensar más profundamente, a amar mucho más, y a vivir más plenamente.

Traducido del inglés por Oscar Llobet, Argentina

Revisado por María Ruiz Conejo, España ●

Considerado como una *rockstar* coral por la American Public Media, **Jake Runestad** es uno de los compositores de música coral más populares y frecuentemente interpretados de la actualidad. Ha recibido encargos y actuaciones de conjuntos líderes como Conspirare, la Santa Fe Desert Chorale, Seraphic Fire, la Phoenix Chorale, el Netherlands Radio Choir, el Taipei Philharmonic Choir, así como cientos de colegiatas, comunidades, y escuelas secundarias de todo el mundo. La visceral música y la carismática personalidad de Jake han dado lugar a una apretada agenda llena de encargos, residencias, talleres y charlas, lo que le ha permitido ser uno de los compositores más jóvenes a tiempo completo en la industria. Jake Runestad tiene un Máster en Composición por el Conservatorio Peabody de la Universidad Johns Hopkins, donde estudió con el compositor Kevin Puts, ganador del premio Pulitzer. Encuentre más información en: JakeRunestad.com



Llena de experiencias significativas y que cambian la vida gracias a distintas organizaciones, tales como el Atlanta Symphony Chorus, el Chicago Symphony Chorus, Conspirare, el Glen Ellyn Children's Chorus, el Trinity Choir-Wall Street y el Young People's Chorus de New York City, **Cara Tasher** completó sus estudios en la University of Cincinnati-CCM, la University of Texas en Austin, La Sorbonne, y la Northwestern University. Su calendario profesional incluye conciertos, actuaciones como invitada en festivales y talleres, y preparación de las organizaciones profesionales por todos los EE.UU. y en el extranjero, y este año también con el Jacksonville Symphony Orchestra Chorus. Sus conjuntos han recorrido cinco países y añadido Sudáfrica a la lista, en un intercambio con el coro NMMU de Junita van Dijk en mayo de 2012. Vive en Jacksonville, donde trabaja como Directora de Actividades Corales de la University of North Florida, y recientemente dirigió en la apertura del Debate Nacional Republicano de 2012 en Florida, retransmitido en directo por la CNN. Correo electrónico: ctasher@gmail.com



This score is intended for perusal use and is not licensed for performance.
Further dissemination of this copyrighted work is ILLEGAL. Purchase scores at: JakeRunestad.com

(Dancing ♩ = 176)

5

24

S. *mf* *mp*
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

A. *mf* *mp*
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

T. *p* *mp* *p* *mp*
Al - le - lu - ia. Ah Al - le -

B. *p* *mp* *p* *mp*
Al - le - lu - ia. Ah Al - le -

Pno. *mp*
(Dancing ♩ = 176)

24

29

S. *p*
Ah *gliss.*

A. *p*
Ah *gliss.*

T. *mf*
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

B. *mf*
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Pno.

29

62

6

Musical score for measures 33-36. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (Pno.). The lyrics are: "Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, Ah!* Lu!* Al - le - lu - ia. Ah! Lu! Al - le - lu - ia." The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *mp*, *f sim.*, and *mp*. A *poco* marking is present above the vocal lines. The piano accompaniment features chords and arpeggiated patterns.

33

* Unvoiced/whispered, guttural shout.

Musical score for measures 37-40. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (Pno.). The lyrics are: "al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Al - le - al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Al - le - lu - ia. Al - le -". The score includes dynamic markings such as *mf*, *fp*, *f*, and *mf*. A *gliss.* marking is present above the vocal lines. The piano accompaniment features chords and arpeggiated patterns.

37

63

This score is intended for perusal use and is not licensed for performance.
Further dissemination of this copyrighted work is ILLEGAL. Purchase scores at: JakeRunestad.com

64

43

S. *p* lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. *mf*

A. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Al - le -

T. *p* lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. *mf*

B. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Al - le -

Clap *mp*

Pno.

43

(Optional: a few singers.) (All)

47

S. *p* Ah al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. *mf*

A. *mf* lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

T. *p* Ah al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

B. *mf* lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Clap *mf*

Pno.

47

*"Classical Movements... delivers musicians and singers all over the world
with the precision of a Steinway piano tuner."
The Washington Post*

CLASSICAL MOVEMENTS

The Premier Concert Touring Company

145 COUNTRIES | ORCHESTRAS | CHOIRS | FESTIVALS | CULTURAL DIPLOMACY

The Leading Concert Touring Company to Cuba for 20 years

RHAPSODY!
& PRAGUE SUMMER NIGHTS
July 2017, 2018

SERENADE!
Washington, D.C. | June - July 2017, 2018

MELODIA!
Argentina | July 2017, 2018

IHLOMBE!
South Africa | July 2017, 2018

International Festivals & Custom Tours



WWW.CLASSICALMOVEMENTS.COM
INFO@CLASSICALMOVEMENTS.COM
TEL: 1.703.683.6040

 
@CLASSICALMVMTS



▲ WSCM10 Choral Expo 2014, Seoul, Rep. Korea — Photo by Moon Gi Kim © Korean Federation for Choral Music KFCM

Repertoire

Caminos y tradiciones del Mesías de Handel 1742 - 1876 a 2015

Breves notas sobre el programa de la 'Internationale Chorakademie 2015 de Spoleto

Torsten Roeder

El misterio de Lorenzo Perosi

Homenaje a un gran maestro 60 años después de su muerte

Aurelio Porfiri

If you would like to write an article and submit it for possible publication in this section

**Please contact Andrea Angelini,
ICB Managing Editor**

Email: aangelini@ifcm.net



▲ Teatro Nuovo de Spoleto (Figura 1)

En el verano de 2015, un centenar de cantantes, solistas e instrumentistas de toda Europa se reunieron en la ciudad de Spoleto, en el corazón de Italia, para asistir a la Internationale Chorakademie dirigida por el Prof. Dr. Bodo Bischoff. Tradicionalmente, desde hace 25 años, esta institución se reúne anualmente en Alemania, pero para el vigésimo quinto aniversario se quiso no solo encontrarse en un lugar extraordinario, sino también ofrecer un programa musical especial como parte de un marco internacional: toda una semana de ensayos del *Mesías* de Georg Friedrich Handel, uno de los oratorios más famosos de la historia de la música, que terminó con un concierto extraordinario en el Teatro Nuovo (fig. 1), coronado por el *Aleluya* cantado con numerosos coristas italianos.

En la agitada historia de las representaciones del *Mesías*, que todavía hoy sigue siendo interpretado de muchas maneras diferentes, esta de la Internationale Chorakademie ha significado un nuevo punto de referencia, que me inspiró a escribir el presente artículo.

Torsten Roeder
musicólogo y director
de coro



▲ Estatua Handel en Halle (Figura 2)

El largo camino a Roma

Handel (fig. 2) compuso el gran oratorio en 1741, un año después lo representó en Irlanda y luego en Londres. Algunas décadas más tarde, el trabajo también fue representado en el continente y llegó en 1768 a Florencia, en 1770 a Nueva York y en 1772 a Hamburgo. En unas pocas décadas el *Mesías* pasó por muchos —y en el siglo XIX por casi todos— de los más importantes lugares musicales del mundo cristiano. Sin embargo, en Roma, centro musical de la Iglesia, la obra no se representó hasta 1876, después de que fuera puesta en escena en todos los rincones del mundo y más de 130 años después de su nacimiento. ¿Por qué tan tarde? Uno podría decir que la obra, precisamente debido a su carácter espiritual —cuenta la historia del Salvador—, debería haber sido incluida inmediatamente en el repertorio de las iglesias romanas.

Una de las razones fue el trasfondo sectario de la obra. El *Mesías* de Handel nació en un ambiente protestante y se basa en el texto de la Biblia del rey Jacobo, un producto de la escisión de la Iglesia Anglicana del catolicismo. Incluso hoy en día, el *Messiah* (ese era el título original) simboliza como ninguna otra obra la cultura anglicana del oratorio. Hay que tener en cuenta que, con esta obra, Handel fue el primero en introducir la tradición católica original del oratorio en un contexto anglicano.

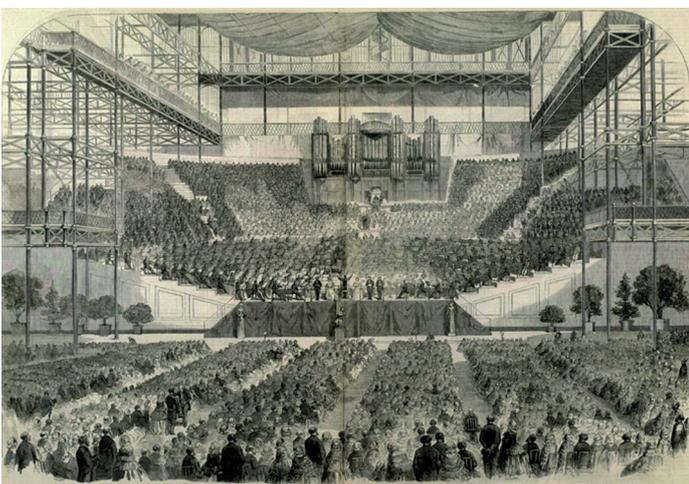
De la blasfemia a los coros masivos

Encontramos una segunda razón en el género de la obra. En su *Mesías* como oratorio fue más representado en las salas de conciertos que en las iglesias, como pasa en la actualidad, y contribuyó de manera constructiva al nacimiento del entretenimiento. La obra se distingue por su calidad religiosa pero no litúrgica. El *Mesías* de Handel fue criticado —incluso en Inglaterra— ya que el uso de las palabras bíblicas para un espectáculo de la noche era considerado como una blasfemia.

La llegada de la cultura de conciertos de la burguesía en el siglo XIX trajo un cambio. En este marco, el canto coral se delinea como una nueva expresión de la identidad cultural y religiosa. En las regiones de habla inglesa, el *Mesías* se interpretaba con coros y orquestas cada vez más grandes. Era frecuente encontrarse con representaciones espectaculares con cientos, a veces miles, de cantantes (Fig. 3).

En 1876, el año de la primera representación de la obra en Roma, se celebró la Exposición Mundial (Exposición del Centenario) en Filadelfia (EE.UU.), que ofreció un completo programa. Tras numerosas conferencias y diferentes representaciones musicales, el programa se cerró con una representación del Aleluya del *Mesías* junto con la doxología, en la que participaron 1.000 cantantes y 150 músicos —un acto a la vez religioso y representativo.

En la Roma papal, Handel fue más conocido como compositor de ópera y prácticamente no estuvo presente en los programas de concierto. Además, durante su estancia en la Roma papal, experimentó el cierre de la Opera Romana, como resultado de la prohibición.



▲ Representación monumental en Londres (Figura 3)

Música antigua en una nueva luz

El estreno del *Mesías* en Roma no se celebró en una iglesia, sino en el contexto de la prestigiosa Sociedad Musical Romana. Esta sociedad era una academia de música especializada en “música antigua”. La nueva sede se inauguró ese año con una representación del *Mesías* en el Palazzo Doria-Pamphili (Fig. 4), que se encontraba en la parte sureste de la Piazza Navona (ahora la Embajada de Brasil).

El director musical de la Sociedad romana se llamaba Domenico Mustafà (fig. 5) fue quien eligió el *Mesías* y para ser representado en el nuevo espacio de la Sociedad. Había nacido en Sellano en 1829, cerca de Spoleto, en la provincia de Perugia. Fue uno de los últimos cantantes castrati que sobrevivió hasta principios del siglo XX. La era de florecimiento de los castrati fue el período de Handel, el siglo XVIII, y durante el siglo XIX esta práctica fue poco a poco entrando en decadencia (y a principios del siglo XX fue finalmente abolida por el Vaticano).

Ambición y talento pronto llevaron a Mustafà a la Capilla Sixtina de Roma (la Capilla Sixtina no es sólo un lugar, sino también el nombre de su correspondiente coro). En 1860 fue nombrado Maestro Director de la Capilla Musical Pontificia Sixtina, casi el más alto cargo al que podría aspirar un músico religioso. También logró el cargo de Director Perpetuo, que tomó dos años más tarde.

Mustafà ensayó el *Mesías* con los miembros de su coro durante dos meses. El coro estaba compuesto por unos 100 componentes masculinos y femeninos (casi como la Internationale Chorakademie). Ya en este contexto, la representación se distinguía de las anglicanas, que solían utilizar con coros masivos. Cabe destacar que las 25 sopranos, las 24 contraltos, los 25 tenores y los 33 bajos (todos los nombres se enumeraron en el programa) eran de alto nivel social y cultural.

Además, algo que hoy en día es poco frecuente, se representaron los 51 números. La duración del concierto es entonces comparable a la de las películas épicas. Las representaciones integrales de las obras no son frecuentes hoy en día. Incluso la Internationale Chorakademie hizo una selección - un procedimiento legítimo - porque incluso Handel adaptabas representaciones a las condiciones del lugar y el contexto.

... Todo bien, todo precioso, y todo difícil ...

La representación del *Mesías* del 5 de mayo de 1876 (fig. 6), tras la cual iban a hacerse tres más, fue definido por la crítica como algo de nivel excepcional. La revista Boccherini escribió sobre esta que „la representación no sólo era óptima, sino excepcional. Il Mondo Artistico escribió que había sido “de un fanatismo indescribible” (fig. 7) y destacó „todo bien, todo bello y todo difícil.” Señaló que había sido necesario por una parte contar con „expertos y no con aficionados” y, por otra, con un director „que entienda bien la música.”

Además, el crítico hacía referencia a la representación que se había hecho en Filadelfia con motivo de la apertura de la Exposición Universal, en la que habían participado cerca de 1.000 cantantes. En su opinión, aunque el número de cantantes estadounidenses hubiese sido quince o veinte veces mayor, habría sido imposible de obtener un resultado mejor. La *Gazzetta*



▲ Palacio Doria-Pamphili (Figura 4)



▲ Domenico Mustafà (Figura 5)



▲ Folleto 1876 del 5 de mayo (Figura 6)

Telegrammi al Mondo Artistico

Roma, 6. — Società musicale romana inaugurò sua nuova residenza colla esecuzione del *Messia* di Haendel — fanatismo indescribibile — due numeri ripetuti. — Maestro Mustafà dichiarato direttore sommo, benemerito.

▲ Artículo del 9 de mayo de 1876 (Figura 7)



▲ La Chorakademie en el Conservatorio Santa Cecilia Academic Hall (Figura 8)

Musicale di Milano destacó que el Maestro Mustafa había sido la clave del éxito, ya que, además de ser un gran artista, fue capaz de transmitir su forma de sentir a los miembros del coro, motivarlos a hacer los ensayos necesarios y de “encenderles el sagrado entusiasmo”.

1742 - 1876 - 2015

Entre la primera representación del *Mesías* en 1742, su estreno en Roma en 1876, y la que hizo en el año 2015 la Internationale Chorakademie (fig. 8) transcurren más de 130 años, respectivamente. En estos períodos, la recepción de la obra de Handel se ha renovado varias veces. Los tiempos de Handel, como la época de los castrati, han quedado atrás; pero, aunque hacia el final del siglo XIX renace el interés en la interpretación histórica, en detrimento de las representaciones monumentales, conciertos del *Aleluya* con coros masivos persisten hasta nuestros días. La composición de Handel permite diversas interpretaciones: tanto hoy como en su tiempo, el trabajo se adapta al contexto y al lugar, por lo que se puede representar en contextos desde el ámbito académico hasta el Aleluya-flashmob en centros comerciales, por así decir, sin que sea necesario contaminarlo con ningún arreglo.

Que este doble aspecto no es un dilema ni una contradicción lo demuestra el proyecto de la Internationale Chorakademie con sus representaciones de Roma y Spoleto, unificando las dos prácticas. En la semana de ensayos de la Internationale Chorakademie (fig. 9) nos encontramos con la tradición de la escuela de música culta de Domenico Mustafa, pero sólo en la unificación con los cantantes italianos el proyecto encuentra su conclusión simbólica en la coronación del *Aleluya* final. En 1876, en la primera representación romana, se repitió no sólo “All we like sheep have gone away”, sino también el famoso número 41 (el “Hallelujah”, como no podía ser de otra manera), exactamente como en el año 2015 en el Teatro Nuovo de Spoleto.

Epílogo

La Internacional Chorakademie 2015 se organizó en estrecha colaboración con la asociación cultural italiana BISSE de Spoleto. Fue fundamental el apoyo financiero del Goethe-Institut, así como el del Auswärtiges Amt de la República Federal de Alemania. La orquesta estuvo formada por la Junges Philharmonisches Orchester de Baja Sajonia y el grupo de música de cámara del Conservatorio de Santa Cecilia.



▲ Prueba con el Prof. Dr. Bodo Bischoff (Figura 9)

Las representaciones del Mesías fueron el 4 de septiembre en el Conservatorio Santa Cecilia Sala Académica (fig. 10) y 5 de septiembre en el Teatro Nuovo de Spoleto, donde el Coro de la Asociación Cultural BISSE dirigido por Mauro Presazzi interpretó el *Magnificat* de Vivaldi. Los conciertos se han repetido en Berlín el 6 de noviembre en la Kapernaum-Kirche y el 7 de noviembre en la Auenkirche (Wilmerdorf).

Torsten Roeder is a musicologist and choral conductor. He studied musicology and Italian in Hamburg and Rome, graduated from the Humboldt-University in Berlin and attended courses in choral conducting at the University of the Arts and the Federal Academy Wolfenbüttel. In Berlin he founded two choirs with which he worked for many years, focussing particularly on the Renaissance, the Romantic period and Neoclassicism. Since 2014 he has been working in the Institute for Musical Research at the University of Würzburg as a specialist for the digital aspects of music and the other humanities. Email: musik@torstenroeder.de



Traducido del italiano por Oscar Escalada, Argentina
Revisado por el equipo de traductores del BCI ●



▲ Cartel del concierto en Roma (Figura 10)

Announcement

At the Lübeck University of Music, a



professorship W2 for choral conducting

is to be filled in the earliest possible date.

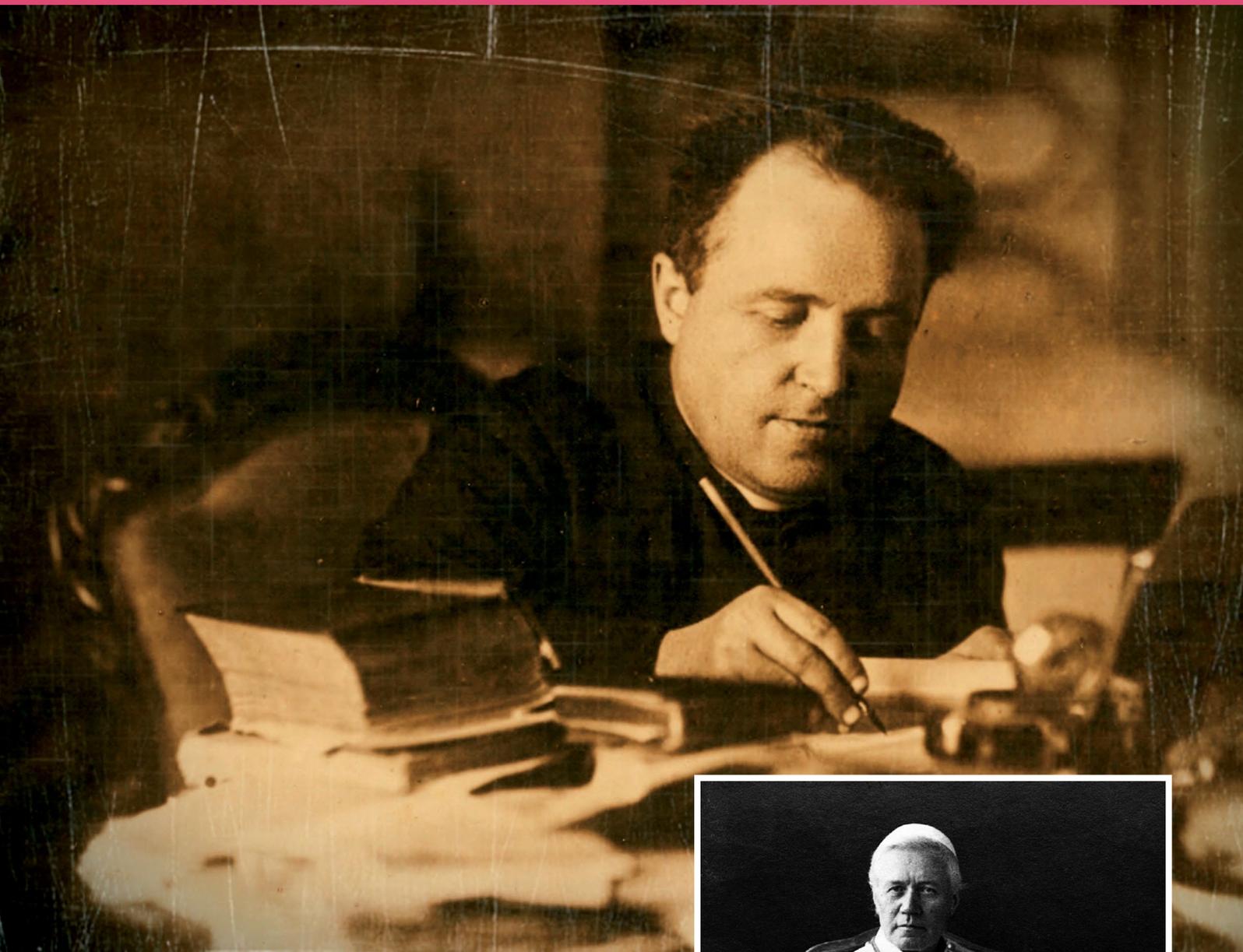
For the detailed job description text in German, please go to our website: www.mh-luebeck.de.

Please send your application with the usual documents by **15 August 2016** to:

**President, Musikhochschule Lübeck,
 Gr. Petersgrube 21, 23552 Lübeck**

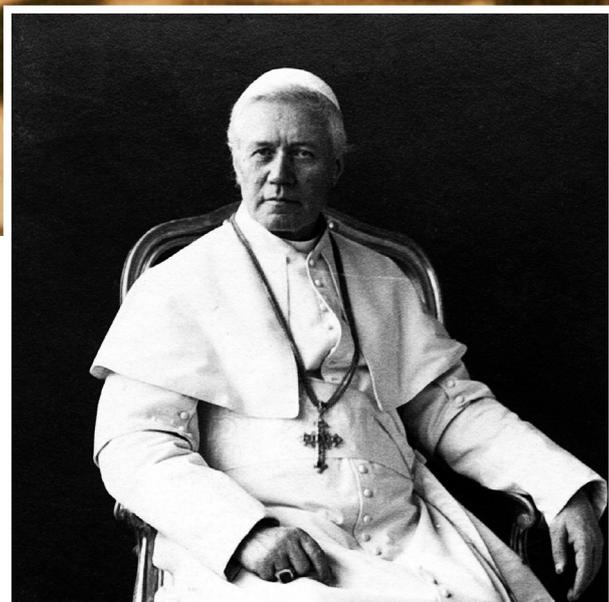
El misterio de Lorenzo Perosi

Homenaje a un gran maestro 60 años después de su muerte



The composer Lorenzo Perosi ▲

Pio X, the Pope who issued the Motu Proprio ►



Aurelio Porfiri
compositor, director,
escritor y docente

El mundo de la música sacra ha conocido varios puntos de inflexión entre los siglos XIX y XX. Seguramente la mayoría de los lectores hará referencia a la reforma surgida de los documentos del Concilio Vaticano II, que han afectado profundamente a la música

que escuchamos en las iglesias católicas. Sin embargo, el primer punto de inflexión se produce, de hecho, el 22 de noviembre de 1903, día en que el Papa Pío X promulga un Motu Proprio (esto es, un documento hecho por iniciativa propia que no ha pasado por las oficinas de la curia).

Este Motu Proprio se ocupaba precisamente de la música sacra y tenía la intención de reformar su práctica de modo que se llevara a cabo una “purificación” de la fuerte influencia del estilo operístico en el templo de Dios: *“Con verdadera satisfacción del alma nos es grato reconocer el mucho bien que en*

esta materia se ha conseguido durante los últimos decenios en nuestra ilustre ciudad de Roma y en multitud de iglesias de nuestra patria; pero de modo particular en algunas naciones, donde hombres egregios, llenos de celo por el culto divino, con la aprobación de la Santa Sede y la dirección de los obispos, se unieron en florecientes sociedades y restablecieron plenamente el honor del arte sagrado en casi todas sus iglesias y capillas. Pero aún dista mucho este bien de ser general, y si consultamos nuestra personal experiencia y oímos las muchísimas quejas que de todas partes se nos han dirigido en el poco tiempo pasado desde que plugo al Señor elevar nuestra humilde persona a la suma dignidad del apostolado romano, creemos que nuestro primer deber es levantar la voz sin más dilaciones en reprobación y condenación de cuanto en las solemnidades del culto y los oficios sagrados resulte disconforme con la recta norma indicada. Siendo, en verdad, nuestro vivísimo deseo que el verdadero espíritu cristiano vuelva a florecer en todo y que en todos los fieles se mantenga, lo primero es proveer a la santidad y dignidad del templo, donde los fieles se juntan precisamente para adquirir ese espíritu en su primer e insustituible manantial, que es la participación activa en los sacrosantos misterios y en la pública y solemne oración de la Iglesia. Y en vano será esperar que para tal fin descienda copiosa sobre nosotros la bendición del cielo, si nuestro obsequio al Altísimo no asciende en olor de suavidad; antes bien, pone en la mano del Señor el látigo con que el Salvador del mundo arrojó del templo a sus indignos profanadores.”

A pesar de las palabras de algún modo diplomáticas del Pontífice, el estilo teatral había entrado en un sinnúmero de organistas y repertorios corales, de manera que la tarea de restaurar la auténtica música sacra (cuyos supremos modelos son el canto gregoriano y la polifonía renacentista) no resulta fácil, pese al apoyo de los miembros de las sociedades (cecilianistas). Sin duda, el Papa necesita un hombre que contribuya a renovar el repertorio y ofrezca algo más accesible a esos coros que tienen dificultades con el Canto o la compleja polifonía de Palestrina, pero aún en sintonía con la dignidad del templo; o incluso que ofrezca a los buenos coros algunas composiciones modernas que no sean indignas de aquellas de la antigüedad.

Cuando el Papa Pío X era todavía patriarca de Venecia, tenía como maestro de capilla a un joven sacerdote que, en 1898, se postuló para el cargo de director del coro de la capilla Sixtina. Este hombre de gran talento, a quien volverá a encontrar cuando acceda al pontificado, fue Lorenzo Perosi. Nació en Tortona (norte de Italia) en 1872. El padre, maestro de capilla, le da las primeras lecciones de música. Después estudiará en el Conservatorio de Milán y en la Escuela de Música Sacra de Ratisbona (con el célebre maestro Franz Xavier Haberl). Desde muy temprana edad siente la necesidad de una reforma de la música sacra, y contribuirá a este objetivo con sus propias composiciones. También será ordenado



▲ A young Lorenzo Perosi



▲ A bust of Lorenzo Perosi in the park of the Pincio in Rome

sacerdote en 1894. Tras ejercer en algunos coros (entre ellos el famoso coro de san Marcos de Venecia), es nombrado vicemaestro de la capilla Sixtina de Roma en 1898 y maestro en 1902. Desempeñará este cargo hasta 1956, el año de su muerte, pero no sin grandes dificultades, la principal de ellas sus trastornos mentales, que le impedirán llevar a cabo sus funciones de manera adecuada. Fue sin duda muy popular en su tiempo, y su música entró en los repertorios de innumerables iglesias de todo el mundo. Todavía hoy hay una gran cantidad de coros que interpretan su música. Era un notable compositor de oratorios (*Il Natale del Redentore, La Risurrezione di Cristo, Transitus Animae, L'Entrata di Cristo in Gerusalemme*, etc.), lo que le ha procurado un gran número de admiradores entre los cantantes, organistas y directores de coro. Sin embargo, además de los oratorios, la música litúrgica será sin lugar a dudas la clave de su éxito. Misas, motetes, responsorios y un sinfín de composiciones al servicio de la liturgia católica, composiciones que en la música sacra le conferirán un prestigio casi inigualable aún en la actualidad.

Así lo recuerda el Dr. Michael Dubiaga Jr. en un ensayo publicado por el Journal Seattle Catholic (30 de noviembre de 2005): *“Lorenzo Perosi fue un joven prodigio musical, cuyo extraordinario talento y piedad personal trajeron un rápido avance a una edad temprana. Conocido y respetado en toda Europa, don Perosi era muy demandado por los músicos que viajaban a Roma. Entusiastas de muchos países recuerdan hoy, de sus actividades multidimensionales, sus prolíficas composiciones. Su producción parece asombrosa: más de una docena de oratorios para solistas, coro y orquesta, quizá treinta misas, cientos de motetes, salmos e himnos, suites para orquesta, conciertos para violín, piano y clarinete, docenas de tríos, cuartetos y quintetos de cuerda y también piezas ocasionales. Mantuvo una correspondencia multilingüe durante toda su vida, que se ha conservado en la Biblioteca Vaticana. Pocos han tenido una influencia tan grande en el curso de la música sacra católica en la primera mitad del siglo XX”.*

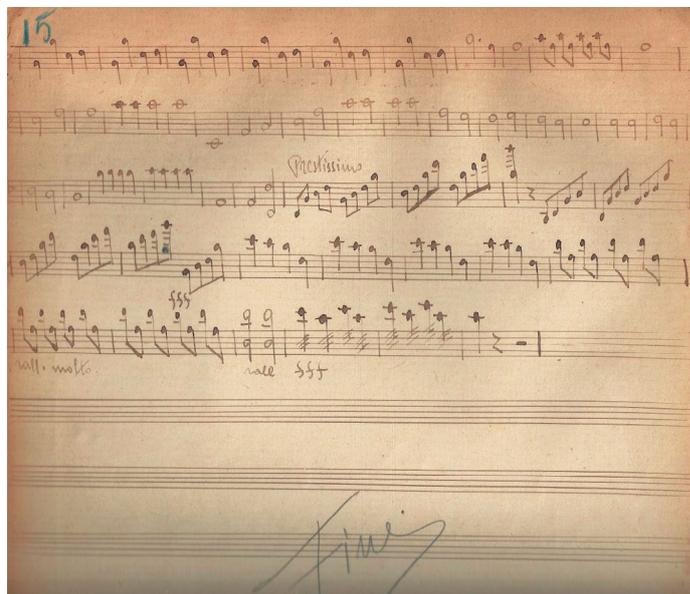
Entonces, ¿cuál fue el secreto de su éxito? ¿Por qué me refiero a él como un misterio? En efecto, sus detractores advirtieron una simplificación excesiva de los medios musicales en algunas de sus piezas, lo acusaron de no estar a la altura requerida en materia técnica. Eso, según sus detractores, acarrearía el deterioro de la “bondad de las formas” necesaria (conforme a lo exigido por el Motu Proprio de S. Pío X) con la introducción de elementos banales en los sacrosantos reinos de la música litúrgica. Hay en esto algo de verdad. También es cierto que, como se había advertido antes, tenía además la intención de prestar servicio a los coros menos avanzados. Sin embargo, el peligro que denunciaban sus detractores tiene una dimensión real, ya que sus muchos imitadores empezaron a producir composiciones

similares, aunque sin la inspiración presente en las de Perosi. En mis muchos contactos con la música de este maestro, esto era un misterio para mí: en dicha música hay una cualidad misteriosa que, al final, “saca del apuro”. Te das cuenta de que aunque la técnica no es siempre como debería ser, todo se sostiene con una especie de “magia espiritual” que envuelve la música con una atmósfera de oración. Si pensamos en motetes simples como el *Ave Maria*, *Iubilate Deo*, *Ecce Panis Angelorum* y muchos otros, no podemos evitar que nos deslumbrase su belleza simple y su enorme eficacia. Si alguien quiere probar algo más difícil, además de las misas popularísimas (*Prima Pontificalis*, *Secunda Pontificalis*, *Te Deum Laudamus*, *Benedicamus Domino*, etc.), se puede recurrir a su *Magnificat* para coro mixto y órgano, donde la inspiración melódica y el sentido instintivo de la forma musical están presentes en cada compás. O el bello *O Sanctissima Anima*, un motete fascinante para coro mixto cuya calidad espiritual es tan preponderante que te gustaría escuchar el golpe al arrodillarse.

Hoy, en la conmemoración de los 60 años de su muerte, ¿qué queda de él? Con toda certeza sigue siendo muy popular y no solo en Italia. Muchos coros de todo el mundo continúan interpretando su música, pero sin duda menos que antes debido a la crisis que está atravesando la Iglesia Católica en general. No creo que su nombre desaparezca nunca de los repertorios, pero no cabe duda de que su influencia es más débil. Esperemos que se produzca un redescubrimiento a escala internacional de la contribución de este humilde sacerdote a la música sacra y se lleve a cabo un estudio minucioso que defina la cualidad “misteriosa” de su arte, las fuentes de su inspiración y su lugar en la historia de la música.

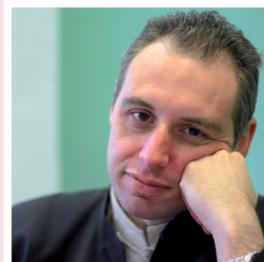
Traducido del inglés por Jaume Mullol, España

Revisado por el equipo de traductores de español del BCI ●

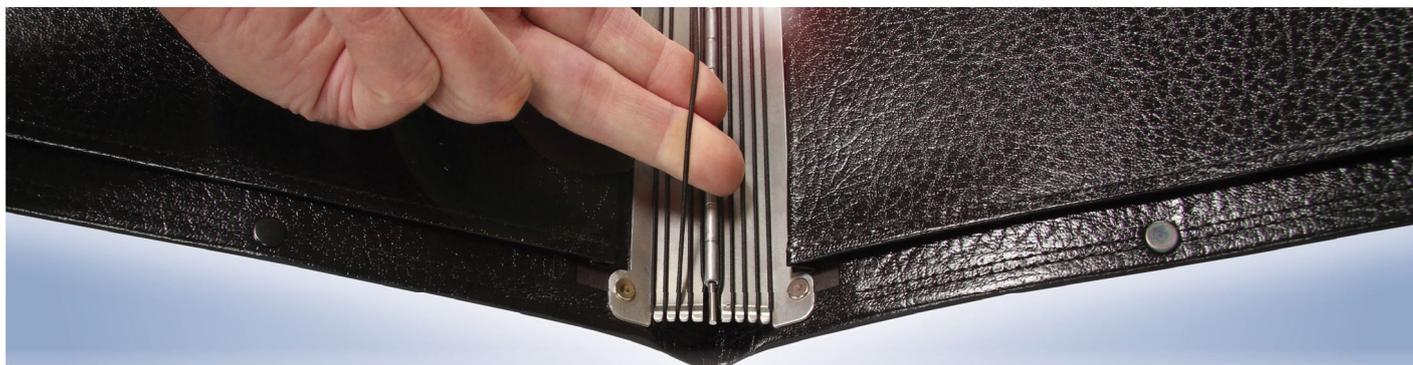


▲ The manuscript of 'La Resurrezione di Cristo' by Lorenzo Perosi

Aurelio Porfiri es un compositor, director, escritor y docente italiano. Ha publicado 13 libros y más de 300 artículos. Sus composiciones se publican en Italia, Francia, Alemania, Estados Unidos y China. Vive actualmente en Roma. Correo electrónico: aurelioporfiri@hotmail.com



Announcement



Who couldn't use more string support?

Our durable elasticized retaining cords keep your scores organized and secure, giving you the confidence you need to perform better. They're typical of the care that goes into all our folders – whether with cords, rings (for hole-punched scores), neither, or both. See all our folders and accessories at musicfolder.com, or have your music store order them in for you. And start getting the support you deserve.



We also make ring folders for hole-punched music in all world-wide standards – 2, 3 or 4 rings.



Telephone and Fax: +1 604.733.3995 • Distributor enquiries welcome



AVE MARIS STELLA

Lorenzo Perosi (1872-1956)

76

soprano

1. A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter
 2. Su - mens il - lud a - ve Ga - bri - e - lis
 3. Sit laus De - o Pa - tris Sum - mo Chri - sto

contralto

1. A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter
 2. Su - mens il - lud a - ve Ga - bri - e - lis
 3. Sit laus De - o Pa - tris Sum - mo Chri - sto

tenore

1. A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter
 2. Su - mens il - lud a - ve Ga - bri - e - lis
 3. Sit laus De - o Pa - tris Sum - mo Chri - sto

basso

1. A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter
 2. Su - mens il - lud a - ve Ga - bri - e - lis
 3. Sit laus De - o Pa - tris Sum - mo Chri - sto

7

al - ma at - que sem - per vir - go,
 ho - re Fun - da - nos in pa - ce
 de - cus spi - ri - tu - i san - cto

al - ma at - que sem - per vir - go,
 ho - re Fun - da - nos in pa - ce
 de - cus spi - ri - tu - i san - cto

al - ma at - que sem - per vir - go,
 ho - re Fun - da - nos in pa - ce
 de - cus spi - ri - tu - i san - cto

al - ma at - que sem - per vir - go,
 ho - re Fun - da - nos in pa - ce
 de - cus spi - ri - tu - i san - cto

77

fe - lix coe - li por -
Mu - tans bus He - ho - vae - nor no -
tri - bus ho - u -

- - ta! men. A - men.
- - nus. - - nus.
- - ta! men. A - men.
- - nus. - - nus.
- - ta! men. A - men.
- - nus. - - nus.



Events

Conferences, Workshops & Masterclasses

Festivals & Competitions

We are pleased to provide these lists of international festivals, competitions, conferences, workshops and masterclasses to our members. They are based on the best information available to us. However, we advise you to check the specific details with the organizers of the individual event that you may be interested in attending.

IFCM does NOT specifically recommend any of the events listed. However, we encourage you to check with the Choral Festival Network www.choralfestivalnetwork.org whose members have signed the IFCM Total Quality Charter, which is an agreement to follow the minimum requirements of quality, transparency and fairness for choral festivals.

Please submit event information for publication to
Nadine Robin
IFCM, PO Box 42318, Austin TX 78704, USA
Fax: +1-512-551 0105
Email: nrobin@ifcm.net

Conducting 21C, Stockholm, Sweden, 19-24 Aug 2016. This course aims to provide conductors with professional development by combining artistic excellence and social justice. Emerging and experienced conductors alike will develop powerfully creative, profoundly artistic, and compassionate approaches for musical leadership through master classes and workshops. Apply by June 12, 2016. Contact: Conducting 21C, Email: info@conducting21c.com - Website: www.conducting21c.com/

Early Music Workshop, Utrecht, Netherlands, 24-29 Aug 2016. For individual singers and conductors. Will focus on different aspects of performing early music. Apply before 15 May 2016. Contact: ZimiHC Podium voor Amateurkunst, Email: a.alferink@zimihc.nl - Website: www.zimihc.nl/eng

Trogir Music Week, Croatia, 4-9 Sep 2016. A week of choral singing in an old Venetian port in Croatia directed by Erik Van Nevel. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

2nd (Inter)national Congress for Choral Conductors, Paris, France, 9-11 Sep 2016. For conductors, students, teachers and publishers to discover new techniques, repertoires and practices. Apply before 5 Sep 2016. Contact: A Coeur Joie France, Email: activites@choralies.org - Website: www.congreschefsdechoeur.com

International Choir Academy and International Conductor's Academy, Saarbrücken, Germany, 12-17 Sep 2016. For young choir singers who wish to gain experience in professional choral singing and for young choir conductors who wish to gain experience in professional choral conducting. Contact: Chorwerk Saar, Email: info@chorwerksaar.de - Website: <http://chorwerksaar.de>

Reine Männersache, a project of the World Festival Singers, Leipzig, Germany, 30 Sep-3 Oct 2016. 4-day workshop for individual singers and small groups of singers to gather intensive insights into new and old choral literature for male choirs. In cooperation with the music publisher Peters Edition. Contact: Interkultur Foundation e.V., Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

Second Annual Retreat Come All Ye, Port Rexton, Canada, 21-26 Oct 2016. Sing in the stunning setting of Trinity Bay, led by Dr. Doug Dunsmore. Final concert at the Garrick Theatre in Bonavista. Contact: Growing the Voices: Festival 500, Email: growingvoicesnl@gmail.com - Website: www.growingthevoices.com

Corsham Winter School, United Kingdom, 28 Dec 2016-2 Jan 2017. Week of choral singing between Christmas and New Year in the small Wiltshire town of Corsham, near Lacock, directed by Will Carlsake. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

Music Education Expo, London, United Kingdom, 9-10 Feb 2017. The Music & Drama Education Expo is Europe's largest conference and exhibition for anyone involved in performing arts education. Spanning two days, the event will offer you the chance to attend over 60 seminars, workshops and debates, the chance to meet and browse the services of over 150 exhibitors, and the chance to network with 2,500 of your peers. An essential experience for any music or drama educator! Contact: Rhinegold Media & Events, Email: musiceducationexpo@rhinegold.co.uk - Website: www.musiceducationexpo.co.uk/

Corsham Voice Workshop, United Kingdom, 19-24 Mar 2017. A mixed-ability course on vocal technique in Wiltshire led by Ghislaine Morgan. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

EuroChoir 2017, Utrecht, Netherlands, 8-15 July 2017. 60 singers (18-30 years old) selected by member organisations of the European Choral Association – Europa Cantat rehearse and sing together. Contact: FENIARCO, Email: info@feniarco.it - Website: www.feniarco.it

11th World Symposium on Choral Music, Barcelona, Spain, 22-29 July 2017. Eight days to listen to 26 of the world's premiere choirs, 30 outstanding lectures on choral music, music exhibition, gala concerts, open sings - all in the exciting city of Barcelona. Also on <https://www.facebook.com/wscm11bcn/> and <https://twitter.com/simposibcn> Contact: International Federation for Choral Music, Email: office@ifcm.net - Website: <http://www.wscm11.cat/>

Bratislava Cantat I, Slovak Republic, 18-21 Aug 2016. International Choir and Orchestras Festival. Competition, concerts of choir and orchestral music. The Slovak capital Bratislava opens its gates and invites choirs to its charming centre in summer. Apply before April 15th 2016. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

ON STAGE with Interkultur in Madrid, Spain, 18-21 Aug 2016. No competitions but a buzz of choral activities: Make Madrid your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

80 International Choir Festival Coralua, Trondheim, Norway, 20-26 Aug 2016. Festival and workshops for choirs, individual choral singers and choral conductors. Apply before April 15. Contact: Coralua, Email: trondheim@coralua.com - Website: www.coralua.com

America Cantat 8, Atlantis, Paradise Island, Bahamas, 21-31 Aug 2016. America Cantat is the premier cultural music festival of the Americas, and is the only non-competitive choir festival to unite singers, clinicians, and festival choirs from North, Central, and South America in a ten-day cultural and musical immersion program. Over ten days, singers of all ages and abilities are invited to participate in overlapping five-day-long workshops, led by some of the most prestigious choral clinicians in the world such as Daria Abreu (Cuba), Anton Armstrong (USA), Gisela Crespo (Mexico), Elisa Dekaney (Brazil), Cristian Grases (Venezuela & USA), Rosephanye Powel (USA), Maria van Nieuwerkerken (Netherlands) and many others. Contact: American Choral Directors Association, Email: ac8@acda.org - Website: america-cantat.org

International Festival of choirs and orchestras in Paris, France, 24-28 Aug 2016. For choirs and orchestras from around the world. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: <https://www.mrf-musicfestivals.com/international-festival-of-choirs-and-orchestras-in-paris-france.phtml>

ON STAGE with Interkultur in Brussels, Belgium, 8-11 Sep 2016. No competitions but a buzz of choral activities: Make Brussels your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

Indonesia Choir Festival, Medan, North Sumatera, Indonesia, 8-11 Sep 2016. Friendship concert, grand prix competition, choir competition, closing gala concert, choral clinic, workshop, seminar. Contact: Bandung Choral Society, Tommyanto Kandisaputra, Email: mailbcsevents@gmail.com - Website: www.bandungchoral.com

6th International Choir Competition and Festival Canco Mediterrania, Barcelona & Lloret de Mar, Spain, 13-18 Sep 2016. For all kind of choirs from around the world. Contact: International Choir Festival and Competition Canco Mediterrania, Email: festivalbarcelona@interia.eu - Website: www.serrabrava.eu

7th International Festival of Choirs and Orchestras, Prague, Czech Republic, 14-18 Sep 2016. For choirs and orchestras from around the world. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

ON STAGE with Interkultur in Lisbon, Portugal, 15-18 Sep 2016. No competitions but a buzz of choral activities: Make Lisbon your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

ON STAGE with Interkultur in Frankfurt, Germany, 16-19 Sep 2016. As a huge multicultural metropolis, Frankfurt offers countless opportunities, not only for young people. Frankfurt takes pride in having one of the leading opera houses in Europe which belongs to the Wilhelminian era and is famed for its excellent acoustics. Voted as the best "Opera House of the Year" several times since 2003, it offers all kinds of music, from early baroque to avant-garde. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

ON STAGE with Interkultur in Paris, France, 22-25 Sep 2016. No competitions but a buzz of choral activities: Make Paris your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

2nd World Chorus Fair, Beijing, China, 22-24 Sep 2016. For choirs from all around the world. Contact: Internationaler Volkskulturkreis e.V., Email: liling.zhang@volkskulturkreis.de - Website: www.volkskultur-de.org

Rimini International Choral Competition, Rimini, Italy, 22-25 Sep 2016. Competition for Equal Voices, Mixed, Chamber, Youth, Children, Sacred Music, Folk and Spiritual Choirs. Festival under the Patronage of the EU Parliament and the President of the Republic of Italy. Common Sung Service at the Renaissance Rimini Cathedral. Contact: Rimini International Choral Competition, Email: info@riminichoral.it - Website: www.riminichoral.it

Tonen2000 International Choir Festival, Westland, Netherlands, 23-25 Sep 2016. Contest for non-professional mixed choirs (up to 36 members) and male and female ensembles (up to 24 members). Categories: sacred and secular music (compositions from Middle Age/Renaissance, Romantic period and modern); folk music optional. Contact: Tonen2000, Jos Vranken, Email: info@tonen2000.nl - Website: www.tonen2000.nl

5th International Harald Andersén Chamber Choir Competition, Helsinki, Finland, 23-24 Sep 2016. International choir competition for mixed chamber choirs (16-40 singers). Participating choirs may include professional singers. Contact: Terhi Luukkonen, Email: terhi.luukkonen@uniarts.fi - Website: www.uniarts.fi/en/harald-anderssen-choir-competition-2016

1st World Chorus Fair, Shenyang, China, 23-26 Sep 2016. For choirs from all around the world. Contact: Internationaler Volkskulturkreis e.V., Email: liling.zhang@volkskulturkreis.de - Website: www.volkskultur-de.org

The Voice of Wealth, Lloret de Mar, Spain, 23-28 Sep 2016. International choir festival and competition for all kind of choirs from all over the world. Contact: Monolit Festivals, Email: info@monolitfestivals.com - Website: <http://monolitfestivals.com/>

1st International Baltic Sea Choir Competition, Riga, Latvia, 23-25 Sep 2016. For 15 high level male, female and mixed amateur choirs (16-49 singers). Competition in two categories: compulsory and free program. The compulsory piece will be composed by Latvian composer Rihards Dubra. Apply before March 31, 2016. Contact: International Baltic Sea Choir Competition, Email: info@balticchoir.com - Website: <http://www.balticchoir.com>

7th International Choir Festival & Competition "Isola del Sole", Grado, Italy, 28 Sep-2 Oct 2016. Competition, international friendship concerts, evaluation concerts and individual coaching. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

Cracovia Music Festival 2016, Cracow, Poland, 29 Sep-3 Oct 2016. For choirs and orchestras from around the world. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

International Video Competition for Male Choirs, Germany, 30 Sep 2016. Performance competition of a compulsory piece by Schronen in two different levels of difficulty (medium and high). Applicant choirs must record the performance on video and upload it on Youtube. In addition to the jury award, there will be an audience award (number of "likes"). Apply before June 30, 2016. Contact: AS Musikverlag, Marion Scherer, Email: management@as-musikverlag.de - Website: www.wac-contest.eu

Bratislava Cantat II, Slovak Republic, 6-9 Oct 2016. International Choir and Orchestras Festival. Competition, concerts of choir and orchestral music. The Slovak capital Bratislava opens its gates and invites choirs to its charming centre in autumn. Apply before August 1st 2016. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Song & the City International Choir Festival, Berlin, Germany, 6-9 Oct 2016. For all kind of choirs. Contact: MusiCultur Travel GmbH, Email: info@musicultur.com - Website: www.musicultur.com/en/trips/reisen/chorfestival-berlin.html

2nd Beira Interior International Choir Festival and Competition, Fundão, Portugal, 8-12 Oct 2016. For all kinds of choirs from all around the world. Apply before 30 April 2016. Contact: Meeting Music Inh. Pirosk Horv th e. K., Email: deborah.bertoni@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

9th International Choral Festival Mario Baeza, Valparaíso, V Región, Chile, 11-15 Oct 2016. Non competitive Festival for choirs in all categories. Apply before 15 April. Contact: Asociacion Latinoamericana Canto Coral Chile, Email: alacc.chile@gmail.com

Corfu International Festival and Choir Competition, Greece, 12-16 Oct 2016. Competitions in different categories with a special attention to jazz music. Also programmed an exclusive participation in a concert in one of Athens most famous concert halls, the Megaron. Contact: Interkultur Foundation e.V., Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

Lago di Garda Music Festival, Italy, 13-17 Oct 2016. International festival of music for choirs and orchestras on Lake Garda. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

11th International Choral Festival, Nice, France, 13-16 Oct 2016. For all kind of choirs from all over the world. Concerts in prestigious places including a Baroque Cathedral located in the old part of town. Contact: Destinations Chœurs - transglobe, Email: contact@destinations-choeurs.fr - Website: www.destinations-choeurs.fr

International Choir Festival Corearte Barcelona 2016, Spain, 17-23 Oct 2016. Non-competitive event open to choirs of various backgrounds from all over the world. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: info@corearte.es - Website: www.corearte.es

12th Busan Choral Festival & competition, South Korea, 18-21 Oct 2016. Categories: classical mixed, classical equal, ethnic (traditional) music, pop & a cappella, Children and youth (under 18). Contact: Busan Culture Center, Email: busanchoral@gmail.com - Website: www.busanchoral.com

Canta al mar 2016 International Choral Festival, Calella, Barcelona, Spain, 19-23 Oct 2016. Competition for mixed, male, female, children's and youth choirs. No compulsory pieces required. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

1st Lanna International Choir Competition, Chiang Mai, Thailand, 19-23 Oct 2016. For many hundred years Chiang Mai was the capital of Lanna Thai. It is Thailand's second biggest and important city today. It is not only a popular tourist destination, but also an impressive venue for an international competition, where choirs from all over the world will sing together and will get to know the Thai culture. Cooperation program with renowned conductors and choirs from the Southeast Asian region. Contact: Interkultur Foundation e.V., Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

Codichoral 2016, Derry, Ireland, 19-23 Oct 2016. Competitive and non-competitive participation for singers across a wide range of styles, ensembles and ages. Performances from Mixed Voice to Equal-Voice choirs, Youth to Chamber choirs and from Church Music to Light, Popular and Jazz. Contact: Fiona Crosbie, festival manager, Email: info@codichoral.com - Website: www.codichoral.com

International Festival of Choirs Cantus Angeli, Salerno, Italy, 19-23 Oct 2016. Friendly meeting between groups of various musical and territorial origins. Contact: International Festival of Choirs Cantus Angeli, Email: info@cantusangeli.com - Website: www.cantusangeli.com

Cantate Barcelona, Spain, 21-25 Oct 2016. Choirs from across the globe participate in this annual festival. Share your music in towns throughout Spain's Costa Brava region. Make new friends during an evening of music with a local choir, and sing at the beautiful Auditori Palau de Congressos in Girona. Taste the local paella and enjoy the rhythms for which the region is famous at the festive closing ceremony! Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

John Paul II International Choir Festival of Sacred Music Mundus Cantat, Gdansk, Poland, 21-23 Oct 2016. For choirs from all over the world. Exchange of cultural traditions, strengthening natural human bonds. Contact: Festival Office Mundus Cantat Sopot, Email: munduscantat@sopot.pl - Website: www.munduscantat.pl

International Festival of choirs and orchestras in Vienna, Austria, 27-31 Oct 2016. For choirs and orchestras from around the world. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: <https://www.mrf-musicfestivals.com/international-festival-of-choirs-and-orchestras-in-paris-france.phtml>

Prague Cantat, Czech Republic, 27-30 Oct 2016. International choir competition and festival for all kind of choirs. Contact: MusiCultur Travel GmbH, Email: info@musicultur.com - Website: www.musicultur.com

12th International Warsaw Choir Festival Varsovia Cantat, Poland, 28-30 Oct 2016. For a cappella choirs. Choirs can compete in one of 5 categories for statuettes of Golden Lyre and Special Romuald Twardowski Prize. Festival takes place in Porczynski & Chopin Halls. Additional concerts in Warsaw churches. Apply before May 31, 2016. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: info@varsoviacantat.pl - Website: www.varsoviacantat.pl

Cantate Dresden, Germany, 3-6 Nov 2016. For all kind of choirs from all over the world. Contact: Music&Friends, Email: info@musicandfriends.org - Website: www.musicandfriends.net/html/cantate_dresden1.html

International Budgetary Festival/Competition The Place of Holiday, Spain, 4-7 Nov 2016. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestaloniamilenio.net - Website: www.fiestaloniamilenio.net

ON STAGE with Interkultur in Prague, Czech Republic, 10-13 Nov 2016. No competitions but a buzz of choral activities: Make Prague your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

Sligo International Choral Festival, Ireland, 11-13 Nov 2016. Competitions for mixed choirs, male voice, female voice, youth folksong, madrigals, sacred music, gospel choirs and barbershop. Contact: Sligo International Choral Festival, Email: sligochoralfest@eircom.net - Website: www.sligochoralfest.com/

International Choir Festival Corearte Brazil 2016, Caxias do Sul, Brazil, 13-19 Nov 2016. Non-competitive event open to choirs of various backgrounds from all over the world. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: Info@corearte.es - Website: www.corearte.es

The Golden State Choral Trophy 2016, Monterey, California, USA, 20-24 Nov 2016. American International Choral Festival for all kinds of choirs from all around the world. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

Vienna Advent Sing, Austria, 24-28 Nov, 1-5, 8-12, 15-19 Dec 2016. Vienna welcomes choirs from around the world to share their voices in the music capital of Europe. By invitation of the Cultural Affairs Department, sing in the magnificent City Hall and breathtaking Melk Abbey. Exchange with local schools and senior centers and experience the festive pre-holiday atmosphere in this enchanting city with Christmas markets filling the city squares! Contact: Music Contact International, Email: vienna@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

7th Winter Choral Festival, Hong Kong China, 29 Nov-2 Dec 2016. A festival targeted at Youth Choirs with workshops, masterclasses and choral competition. Round off the festival with a performance in Hong Kong Disneyland Park as part of the Disney Performing Arts Programme. Organised by Rave Group and SourceWerkz. Contact: SourceWerkz, Ong Wei Meng, Email: info@sourcewerkz.com - Website: www.winterchoralfestival.com

International Festival of Advent and Christmas Music, Bratislava, Slovak Republic, 1-4 Dec 2016. Competition, workshop, concerts in churches and on the Christmas markets stage. Your songs and performances will contribute to a truly heart-warming atmosphere of Christmas. Apply before October 1st 2016. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

7th Krakow Advent & Christmas Choir Festival, Poland, 2-4 Dec 2016. For all kinds of choirs. Competition in 5 categories for the statuettes of Golden Angels or non-competitive participation. Apply before June 30, 2016. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: krakow@christmasfestival.pl - Website: www.christmasfestival.pl

International Festival/Contest Gran Fiesta, Spain, 4-7 Dec 2016. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestaloniamilenio.net - Website: www.fiestaloniamilenio.net

International Festival/Competition Talents de Paris, France, 6-9 Dec 2016. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestaloniamilenio.net - Website: www.fiestaloniamilenio.net

6th International Festival of choirs and orchestras in Baden, Germany, 8-11 Dec 2016. For choirs and orchestras from around the world. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

Gozo (Malta) International Choir Festival, Malta, 8-11 Dec 2016. For all kind of choirs from all over the world. Contact: EuroArt Production, Email: euroart@interfree.it or euroartproduction@gmail.com - Website: www.euroartproduction.it

2nd International Festival and Competition In Anticipation of Christmas, St. Petersburg, Russia, 9-12 Dec 2016. For choirs and ensembles from around the world (without limit of age) to perform the best pieces of choral singing, to share professional experience and to sing together to the thankful audience. Contact: International Choral Festival, Email: interaspect@mail.ru - Website: www.interfestplus.ru

24th International Sacred, Advent & Christmas Music Festival and Choir Competition Cantate Domino Kaunas, Kaunas, Lithuania, 15-18 Dec 2016. Concerts in city halls, churches, choir competition in many categories, workshops. Contact: Kaunas club "Cantate Domino", Email: info@kaunascantat.lt - Website: www.kaunascantat.lt

International Choir Festival of Advent & Christmas Music Mundus Cantat, Sopot, Poland, 15-18 Dec 2016. For choirs from all over the world. Exchange of cultural traditions, strengthening natural human bonds. Contact: Festival Office Mundus Cantat Sopot, Email: munduscantat@sopot.pl - Website: www.munduscantat.pl

Sing in the New Year 2016-2017 with Karen Kennedy, Greece, 26 Dec 2016-2 Jan 2017. Combined rehearsals and gala concert, individual concerts, cultural immersion. Contact: KIconcerts, Email: info@KIconcerts.com - Website: www.KIconcerts.com

International Festival/Contest Gran Fiesta, Spain, 8-11 Jan 2017. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestaloniamilenio.net - Website: www.fiestaloniamilenio.net

13th International Festival of Sacred Music Silver Bells, Daugavpils, Latvia, 13-15 Jan 2017. For choirs in the following categories: children's, boy's, young children's, youth, adult (equal voices) and mixed choirs. Also for vocal groups, children's and adult vocal ensembles, chamber choirs, Orthodox and old believer religious music, Catholic and Protestant religious music, polyphonic music, contemporary sacred music, spiritual, gospel, jazz and pop, and folklore. Contact: Silver Bells, Email: kultura@daugavpils.lv or sb2@inbox.lv - Website: www.silverbells.narod.lv

Fest der Kulturen 2017 Grand Prix of Nations, Berlin, Germany, 1-5 Feb 2017. Event is embedded in the Berlin "Fest der Kulturen" 2017 where the Rundfunkchor Berlin and further top class choirs and orchestras will be performing. The chamber music hall of the Berlin Philharmonie, one of Germany's best concert halls, will offer a dignified ambiance for the „Grand Prix of Nations“. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

European Spring International Music Festival, Stuttgart, Germany, 9-11 Feb 2017. Concert Goldener Saal for all kind of choirs around the world. Contact: Internationaler Volkskulturkreis e.V., Email: kripp@volkskulturkreis.de - Website: www.musikverein.at

Sing'n'Joy Princeton 2017 The American International Choral Festival, USA, 16-20 Feb 2017. Competition for all types of choirs in different categories and difficulties with a focus on chamber choirs. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

7th International Sacred Music Festival Kaunas Musica Religiosa, Kaunas, Lithuania, 23-26 Feb 2017. Concerts in city halls, churches, choir competition in many categories. Contact: Kaunas club "Cantate Domino", Email: info@kaunascantat.lt - Website: www.kaunascantat.lt

23th International Choir Festival of Paris, France, 2-5 Mar 2017. Friendship concerts with local choirs and choirs from all over the world. Final concert of all attending choirs at La Madeline Church. Contact: Music&Friends by Emile Weber, Email: musicandfriends@vew.lu - Website: www.musicandfriends.lu

Roma Music Festival 2017, Italy, 8-12 Mar 2017. International festival of choirs and orchestras. Apply before 15 Jan 2017. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

ACDA National Conference 2017, Minneapolis, USA, 8-11 Mar 2017. ACDA will hold its biennial conference for choral conductors. Included in the event will be choral performances, interest sessions, reading sessions, networking and other special events. Contact: American Choral Directors Association, Email: acda@acda.org - Website: <http://acda.org>

Windy City Choral Festival with Z. Randall Stroope, Chicago, USA, 16-18 Mar 2017. For mixed (SATB) choirs to sing together in one of the world's great concert halls – Orchestra Hall at Symphony Center, home of the Chicago Symphony Orchestra. Contact: Music Celebrations International, LLC, Email: info@windycitychoralfestival.org - Website: www.windycitychoralfestival.org

Festival of Peace and Brotherhood, Castelli Romani, Italy, 16-20 Mar 2017. Sing together with local Italian choirs as well as choirs from around the world. The Festival of Peace and Brotherhood facilitates a deeper sense of respect and understanding between cultures through the common language of music. Contact: Music Celebrations International, LLC, Email: info@som50fest.org - Website: www.romechoralfestival.org

Golden Voices of Montserrat! International Contest, Montserrat Monastery, Catalonia, Spain, 19-23 Mar 2017. Taking place in Spain, this is one of the most biggest and incredible contests for choirs from all over the world. Contest day, master class, recording of the song in studio, flash mob and gala concert is waiting for you! Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestaloniamilenio.net - Website: www.fiestaloniamilenio.net

Young Prague Festival, Prague, Czech Republic, 22-26 Mar 2017. An international panel of directors adjudicate this festival for youth choirs, bands and orchestras. Now in its thirteenth year, the festival joins over one thousand musicians from around the world to perform in Prague's stunning venues such as St. Nicholas' Church and the National House. Enjoy a culturally rich and educational experience while you meet and perform with youth ensembles from around the globe. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

ON STAGE with Interkultur in Nice, France, 23-26 Mar 2017. No competitions but a buzz of choral activities: Make Nice your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

ON STAGE with Interkultur in Verona, Italy, 30 Mar-2 Apr 2017. No competitions but a buzz of choral activities: Make Verona your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

International Choir Festival for Children & Youth Mundus Cantat, Gdansk, Poland, 30 Mar-2 Apr 2017. For choirs from all over the world. Exchange of cultural traditions, strengthening natural human bonds. Contact: Festival Office Mundus Cantat Sopot, Email: munduscantat@sopot.pl - Website: www.munduscantat.pl

ON STAGE with Interkultur in Bilbao, Spain, 6-9 Apr 2017. No competitions but a buzz of choral activities: Make Bilbao your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

International Choir Festival and Competition of Lithuanian Music Patriarch Juozas Naujalis, Kaunas, Lithuania, 6-9 Apr 2017. Concerts in city halls, churches, choir competition in many categories. Contact: Kaunas club "Cantate Domino", Email: info@kaunascantat.lt - Website: www.kaunascantat.lt

Dublin International Choral Festival, Ireland, 6-10 Apr 2017. Individual workshop with one of Ireland's highly acclaimed conductors. Friendship Concert with an Irish host choir. Closing Concert Rehearsals with all participating choirs. Closing Concert Performance and Massed Sing. Contact: Music Contact International, Email: ireland@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

16th Budapest International Choir Festival & Competition, Hungary, 9-13 Apr 2017. For all kinds of choirs from all around the world. Apply before 30 Nov 2016. Contact: Meeting Music Inh. Pirosk Horvath e. K., Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Istra Music Festival 2017, Croatia, 19-23 Apr 2017. For choirs and orchestras from around the world. Apply before 31 Jan 2017. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: <https://www.mrf-musicfestivals.com/>

Verona International Choral Competition, Verona, Italy, 19-23 Apr 2017. Performances before an international panel of esteemed judges at a friendly choral competition. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

Voices for Peace, Assisi, Italy, 19-23 Apr 2017. To Compete or not to Compete. Opportunity to participate in both non-competitive and competitive activities. The Friendship Concerts will give choirs the chance to perform together with other international choirs. Whereas the competition includes six categories, among which sacred choral music and folklore. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

63rd Cork International Choral Festival, Ireland, 26-30 Apr 2017. For 5 wonderful days Cork City and County will welcome some of the finest amateur Competitive and Non - Competitive choirs from around the world for a programme of choral concerts, national and international competition, and internationally renowned performers as thousands of participants bring Cork to life. Join us in Cork for one of Europe's Premier Choral Festivals. Bringing a city to life with song since 1954! Contact: Cork International Choral Festival, Email: info@corkchoral.ie - Website: www.corkchoral.ie

3rd International Choral Festival Canta en Primavera, Málaga, Spain, 26-30 Apr 2017. Outstanding concert halls, churches and theatres are available for this competition in different categories and difficulties. Contact: Interkultur Foundation e.V., Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

Slovakia Cantat 2017, Bratislava, Slovak Republic, 27-30 Apr 2017. International Choir and Folksong Festival. Competition, workshop, concerts of sacred and secular music. The Slovak capital Bratislava opens its gates and invites choirs to its charming centre in spring. Apply before December 15th 2016. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Cornwall International Male Voice Choral Festival, United Kingdom, 27 Apr-1 May 2017. With over 60 choirs involved in 50 events at 40 locations, there is something for everyone. Contact: Rob Elliott, Festival Director, Email: rob@cimcf.uk - Website: www.cimcf.uk

15th Venezia in Musica, International Choir Competition and Festival, Venice and Caorle, Italy, 28 Apr-2 May 2017. For all kinds of choirs from all around the world. Apply before 30 Nov 2016. Contact: Meeting Music Inh. Pirosk Horvath e. K., Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

The Voice of Wealth, Lloret de Mar, Spain, 28 Apr-3 May 2017. International choir festival and competition for all kind of choirs from all over the world. Contact: Monolit Festivals, Email: info@monolitfestivals.com - Website: <http://monolitfestivals.com/>

World of Choirs, Montecatini Terme, Toscana, Italy, 30 Apr-3 May 2017. All the participants will demonstrate their skills on one of the best stages of the Adriatic coast. Invites all amateur choirs! Italy will not leave you indifferent. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

Sea Sun Festival & Competition, Costa Brava, Spain, 30 Apr-5 May, 18-23 June, 9-14 July, 17-22 Sep 2017. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Apply before 1 Apr 2017. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

Queen of the Adriatic Sea Choral Festival and Competition, Cattolica, Italy, 4-7 May 2017. Competition for Equal Voices, Mixed, Chamber, Youth, Children, Sacred Music, Folk and Spiritual Choirs. Concerts at the beautiful San Leo medieval cathedral. Apply before 31 Mar 2017. Contact: Queen Choral Festival and Competition, Email: office@queenchoralfestival.org - Website: www.queenchoralfestival.org

ON STAGE with Interkultur in Stockholm, Sweden, 11-14 May 2017. No competitions but a buzz of choral activities: Make Stockholm your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

Voices United Austria 2017 Choir Festival, Vienna & Salzburg, Austria, 14-21 May 2017. Individual and festival concerts under the direction of Ian Loeppky. Contact: KIconcerts, Email: info@KIconcerts.com - Website: www.KIconcerts.com

"On The Lake" First International Choir Festival, On the shores of the Sea of Galilee in the Holy Land, Israel, 16-18 May 2017. A three night program. Choirs are welcome to join in this exciting celebration and participate in the festival. Contact: Vered Hasharon Travel and Tours Ltd, Email: keren@vrdrtrvl.com - Website: www.holylandchoir.org

7th Kaunas Cantat International Choir Festival and Competition, Kaunas, Lithuania, 18-21 May 2017. Concerts in city halls, churches, choir competition in many categories. Contact: Kaunas club "Cantate Domino", Email: info@kaunascantat.lt - Website: www.kaunascantat.lt

13th International Choir Festival Mundus Cantat, Sopot, Poland, 18-22 May 2017. For choirs from all over the world. Exchange of cultural traditions, strengthening natural human bonds. Contact: Festival Office Mundus Cantat Sopot, Email: munduscantat@sopot.pl - Website: www.munduscantat.pl

2017 Emerald City Choral Festival with Rollo Dilworth, Seattle, USA, 18-20 May 2017. For all kind of pro and amateur choral ensembles from all over the world. Contact: Sechrist Travel, LLC, Email: info@sechristtravel.com - Website: www.sechristtravel.com

Harmonie Festival 2017, Limburg-Lindenholzhausen, Germany, 25-28 May 2017. 13 different competitions for choirs and folk groups, concerts and folk performances with an audience of up to 4,000 people and the hospitality of a whole region. Jury members: Virginia Bono (Argentina), Juergen Budday (Germany), Volker Hempfling (Germany), Theodora Pavlovitch (Bulgaria), Robert Sund (Sweden) and Will Todd (United Kingdom). Contact: Harmonie Lindenholzhausen, Email: information@harmonie-festival.de - Website: www.harmonie-festival.de

ON STAGE with Interkultur in Florence, Italy, 25-28 May 2017. No competitions but a buzz of choral activities: Make Florence your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

7th Šiauliai Cantat International Choir Festival and Competition, Šiauliai, Lithuania, 25-28 May 2017. Concerts in city halls, churches, choir competition in many categories. Contact: Kaunas club "Cantate Domino", Email: info@kaunascantat.lt - Website: www.kaunascantat.lt

Choir Worldwide/Gold Choral Festival, Shanghai, China, 26-28 May 2017. For youth choirs from all around the world. Contact: Internationaler Volkskulturkreis e.V., Email: kripp@volkskulturkreis.de - Website: www.volkskultur-de.org

21th Ankara Choral Festival, Turkey, 27 May-4 June 2017. For choirs from 7 to 77. Contact: BilgeSistem Bil. ve Yay. Hiz. Ltd. Sti., Email: info@musicfestinturkey.com - Website: www.musicfestinturkey.com

ON STAGE with Interkultur in Barcelona, Spain, 1-4 June 2017. No competitions but a buzz of choral activities: Make Barcelona your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

15th International Chamber Choir Competition, Marktoberdorf, Germany, 2-7 June 2017. Two categories: Mixed Choirs and Female Choirs. Compulsory work for each category. Apply before October 11, 2016. Contact: Modfestivals, International Chamber Choir Competition, Email: office@modfestivals.org - Website: www.modfestivals.org

Countdown to the 2020 Olympiad, Tokyo, Japan, 6-11 July 2017. With Henry Leck and Robyn Lana. Contact: Perform International, Email: info@performinternational.com - Website: www.performinternational.com

5th Vietnam International Choir Festival & Competition, Hoi An, Vietnam, 7-11 June 2017. Hoi An is one of the most beautiful and charming destinations you can visit in Asia. In cooperation with the Vietnamese Central Government, the Provincial Government of Quang Nam and the City Government of Hoi An, choirs will again have the chance to discover the beauty of the country, combined with an international choral event. Contact: Interkultur Foundation e.V., Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

Tampere Vocal Music Festival, Tampere, Finland, 7-11 June 2017. Chorus review for all non-amplified choirs, competition with feedback from an international jury, competition for acoustic and amplified ensembles, workshops, concerts. Contact: Tampere Sävel, Tampere Vocal Music Festival, Email: music@tampere.fi - Website: www.tampereemusicfestivals.fi/vocal/en

8th International Krakow Choir Festival Cracovia Cantans, Poland, 8-11 June 2017. For all kinds of choirs, 9 categories, many concert opportunities. Gala concert in Krakow Philharmonic. Apply before Dec 15, 2016. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: mail@krakowchoirfestival.pl - Website: www.krakowchoirfestival.pl

Krakow International Festival, Poland, 8-12 June 2017. Perform alongside international choirs during adjudicated and non-adjudicated performances in Poland's medieval center of culture, art and academics. Perform in the Karłowicz Music School, the Krakow Philharmonic, and some of the city's most beautiful churches! Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

Notes of Joy Austria 2017 Choir Festival, Austria, 10-15 June 2017. Individual and festival concerts under the direction of Sandra and Timothy Peter. Contact: KIconcerts, Email: info@KIconcerts.com - Website: www.KIconcerts.com

Sing Mass at St Peter's Basilica with Catherine Sailer, Rome, Italy, 12-15 June 2017. Individual concerts and combined festival concerts. Option to tour Florence and Venice. Contact: KIconcerts, Email: info@KIconcerts.com - Website: www.KIconcerts.com

International Anton Bruckner Choir Competition and Festival, Linz, Austria, 14-18 June 2017. For choirs from all over the world to come and sing at the International Anton Bruckner Choir Competition & Festival. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

Salzburg International Choral Celebration and Competition, Salzburg, Austria, 14-19 June 2017. For mixed choirs, male and female choirs, children's and youth choirs, sacred music and folklore. Contact: Meeting Music Inh. Pirosek Horvath e. K., Email: info@meeting-music.com - Website: <http://meeting-music.com/>

Musica Sacra Bratislava, Slovak Republic, 15-18 June 2017. International Sacred Music Festival. Competition, workshop, concerts in churches, sightseeing. Bratislava is widely recognized as a city of music, which increases its fame as a city of rich cultural and artistic heritage. Apply before March 1st 2017. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Luther 2017 Choral Festival, Berlin, Germany, 15-17 June 2017. Join internationally-renowned conductor Helmuth Rilling on June 17, 2017, for a choral extravaganza at the magnificent Berliner Dom. Singers from across the globe are invited to join a grand festival chorus to sing the music of Mendelssohn, including Wir glauben all an einen Gott and Psalm 42 Wie der Hirsch schreit, and Johann Sebastian Bach's Eine Feste Burg Ist Unser Gott, in celebration of 500 Years of Reformation. Contact: Music Celebrations International, LLC, Email: info@luther2017choralfestival.org - Website: <http://luther2017choralfestival.org/>

SINGMIT! Festival in Vienna, Austria, 15-17 June 2017. For choirs and singers from around the globe, rehearsals with artistic director Gerald Wirth, workshops and performance of Handel's "Messiah" commemorating 275 years since its premiere. Contact: Encore Performance Tours, Email: encoretours@acis.com - Website: www.encoretours.com/go/singmit.cfm

International Choral Festival in Tuscany, Montecatini Terme, Italy, 15-19 June 2017. Join choirs from around the world in the heart of Tuscany to perform in venues throughout the region. Hear the other guest choirs sing at the Tettucio Spa, and exchange with Italian choirs during friendship concerts in churches and theaters. By invitation of the city of Montecatini Terme, this festival includes time to explore Florence, Pisa and Lucca during an amazing four days of choral music in the rolling Tuscan hills. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: <http://tuscany.music-contact.com/>

Eine Feste Burg, a Choral Celebration, Leipzig, Germany, 17-23 June 2017. Prof. Rilling, pre-eminent scholar and conductor of works by J.S. Bach and Dr. Anton Armstrong, Conductor of the St. Olaf Choir, will lead a Gala Concert Performance at St. Thomas Church in Leipzig in commemoration of the 500th Anniversary of the Reformation. Contact: Perform International, Email: info@performinternational.com - Website: www.perform-international.com

Join Randall Stroope to sing in Barcelona and Madrid, Spain, 17-25 June 2017. Combined rehearsals and gala concert, individual concerts, cultural immersion. Contact: KIconcerts, Email: info@KIconcerts.com - Website: www.KIconcerts.com

International Contest Sun of Italy, Montecatini Terme, Toscana, Italy, 18-21 June, 9-12 July 2017. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

Ireland 2017 Choir Festival, Cork and Dublin, Ireland, 20-27 June 2017. Individual and festival concerts under the direction of Henry Leck. Contact: KIconcerts, Email: info@KIconcerts.com - Website: www.KIconcerts.com

Pura Vida Costa Rica!, San José, Costa Rica, 20-24 June 2017. Festival designed for service, singing and international friendship, Combining exchange concerts with local choirs, an opportunity for community service and culminating in a festival of international song led by esteemed conductor, Dr. Cristian Grases. Contact: Perform International, Email: zfranciscus@perform-international.com - Website: <http://perform-international.com/festivals/#pura-vida-costa-rica>

Limerick Sings International Choral Festival, Limerick, Ireland, 20-25 June 2017. Limerick Sings hosts both Irish and International choirs for three days of non-competitive music and song. Opportunity for choirs to present Informal performances with a professional Irish orchestra under the direction of Dr. André Thomas. Contact: Perform International, Email: info@performinternational.com - Website: www.perform-international.com

International Choral Competition Ave Verum, Baden, Austria, 22-25 June 2017. Baden is a spa and has been a historical meeting point for artists such as Mozart, Beethoven, Schubert, Strauss, Lanner and many more. Only 10 choirs worldwide can join this extraordinary Grand Prix competition. For all amateur choirs (mixed, female, male, treble, men) of at least 20 singers, maximum 50 singers. Apply before May 1st, 2015. Contact: Wolfgang Ziegler, chairman, Email: office@aveverum.at - Website: www.aveverum.at

8th Rome International Choral Festival, Italy, 22-24 June 2017. Featuring Mass participation at St. Peter's Basilica in the Vatican and a formal finale concert at Basilica of Saint Mary above Minerva. The festival chorus will include mixed-voice singers and choirs that will come together to rehearse and perform en masse under the baton of maestro Z. Randall Stroope. Contact: Music Celebrations International, LLC, Email: info@som50fest.org - Website: www.romechoralfestival.org

Requiem for the Living, Bayeux, Normandy, France, 24-30 June 2017. For choirs to perform a choral work in close collaboration with the composer (Dan Forrest), working with a French orchestra and one of the finest choral educators of our time (Dr. Pearl Shangkuang), in iconic, historic sites. Contact: Perform International, Email: info@performinternational.com - Website: www.perform-international.com

5th Per Musicam Ad Astra, International Copernicus Choir Festival and Competition, Toruń, Poland, 25-28 June 2017. For all kinds of choirs from all around the world. Apply before 15 April 2017. Contact: Meeting Music Inh. Pirosh Horvath e. K., Email: constanze@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

London International A Cappella Choir Competition, St John's Smith Square, London, United Kingdom, 25 June-1 July 2017. Festival bringing together 16 choirs from around the world to compete in a series of public concerts. A jury of renowned experts, chaired by the founder and director Tallis Scholars Peter Phillips, will select a winning choir from four preliminary rounds to compete in a prestigious final with the opportunity to win substantial cash prizes and further concert dates. For mixed-voice choirs of 16 members or more. Apply before Dec 15, 2016. Contact: Joanna Innes-Hopkins, Email: info@sjss.org.uk - Website: www.liacc.org.uk/

International Contest of Classical Music and Singing Música del Mar, Lloret de Mar, Spain, 25-28 June 2017. Competition performance in the stunning castle-fortress of the 12th century Villa Vella. For classical and jazz singers, academic and chamber choirs. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

Kennedy Center: Celebrate President JFK 100th, Washington DC, USA, 27 June-4 July 2017. In collaboration with the Kennedy Center, Classical Movements' s celebrating the centennial of President Kennedy's birth with a grand choral celebration of Kennedy's legacy by inviting choirs from countries that have benefited from the work of the Peace Corps, as well as select choirs from the U.S. and abroad. Classical Movements, as part of its Eric Daniel Helms New Music Program, will commission composers from these visiting choirs' countries to create new choral works in the spirit of President Kennedy's legacy promoting international peace and diplomacy. This celebration will be incorporated within the Serenade! Washington Choral Festival which is scheduled for June 27-July 4th (with daily performances at the Kennedy Center June 28-July 3). Contact: Yarina Connors, Classical Movements, Inc., Email: Yarina@classicalmovements.com - Website: <http://classicalmovements.org/rhap.htm>

Jubilate Mozart! Choral Festival, Salzburg, Austria, 28 June-2 July 2017. Join other mixed voice choirs from around the country to perform under Jo-Michael Scheibe and Professor János Czifra in the storybook city of Salzburg. Everywhere you turn in Salzburg is a reminder of Mozart's presence, from his birthplace and museum to the Mozartplatz and Mozart Monument. Join us as we celebrate the life and music of this timeless composer in the Jubilate Mozart Choral Festival. Contact: Music Celebrations International, LLC, Email: info@m MozartChoralFestival.org - Website: m MozartChoralFestival.org

Serenade! Washington, DC Choral Festival, USA, 29 June-3 July 2017. For youth and adult choirs, concerts, workshops, musical exchanges, optional choral competition and sightseeing. Contact: Sara Casar, Classical Movements, Email: Sara@ClassicalMovements.com - Website: <http://classicalmovements.org/dc.htm>

Slovakia Folk 2017, Bratislava, Slovak Republic, 29 June-2 July 2017. Festival of folklore music and dance ensembles. Apply before April 15th 2017. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Choralfest Melbourne 2017, Brisbane Grammar School, Queensland, Australia, 30 June-3 July 2017. For any type of choral ensemble performing at a high level in any style. In addition a program of Honour choirs for children and youth, chorister workshops and the opportunity to work with local composers is being planned. Apply before August 15, 2016. Contact: The Australian National Choral Association, Email: anca.choralfest@gmail.com - Website: <http://choralfest.org.au/>

Great Basilicas of Italy Festival Tour, Italy, 2-7 July 2017. Festival celebrating the artistic heritage of two of Italy's most important churches. Under the leadership of artistic director Dr. Cameron LaBarr, the mixed festival choir will perform repertoire that is significant to each of these wonderful concert spaces. Contact: Perform International, Email: info@performinternational.com - Website: www.perform-international.com

Musica Eterna Roma, Italy, 2-6 July 2017. For all kinds of choirs from all around the world. Contact: Meeting Music Inh. Pirosk Horv th e. K., Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Spirituals and Gospel Music 2017, London and Paris, United Kingdom and France, 3-11 July 2017. Individual and combined festival concerts with Rollo Dilworth. Contact: KIconcerts, Email: info@KIconcerts.com - Website: www.KIconcerts.com

Italy 2017 Choir Festival with John Dickson, Rome & Tuscany, Italy, 3-11 June 2017. Festival staging Faure's Requiem. Individual concerts and combined festival concerts. Option to tour Florence and Venice. Contact: KIconcerts, Email: info@KIconcerts.com - Website: www.KIconcerts.com

International Johannes Brahms Choir Festival and Competition, Wernigerode, Germany, 5-9 July 2017. Competition for choirs and music ensembles from all over the world. This competition, named after Johannes Brahms, puts a musical focus on this German composer and the German romantics of the 19th century. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

Dublin Choral Festival, Ireland, 5-9 July 2017. Lend your voices to sing in a combined mixed-voice choir in Ireland's Fair City. The festival chorus will perform thrilling choral literature under the direction of Artistic Director Dr. Stan Engebretson – Chorale Artistic Director for the National Philharmonic. We look forward to seeing you for this exciting festival on The Emerald Isle! Contact: Music Celebrations International, LLC, Email: info@dublinchoralfestival.org - Website: <http://dublinchoralfestival.org/>

Cappadocia Music Festival, Ürgüp, Turkey, 5-9 July 2017. For choirs, orchestras and any kind of musical ensembles. Contact: BilgeSistem Bil. ve Yay. Hiz. Ltd. Sti., Email: info@musicfestinturkey.com - Website: www.musicfestinturkey.com

Rhapsody! International Music Festival, Prague, Czech Republic & Vienna, Salzburg, Austria, 6-16 July 2017. Performances in three of Europe's most musical and historical cities, workshop, musical exchanges, optional choral competition and sightseeing tours. Contact: Sara Casar, Classical Movements, Inc., Email: Sara@ClassicalMovements.com - Website: <http://classicalmovements.org/rhap.htm>

International Youth Music Festival I, Bratislava, Slovak Republic, 6-9 July 2017. International Festival for Youth and Children Choirs and Orchestras. Competition, workshop, concerts of sacred and secular music, bringing together talented young musicians from around the world. Apply before 15/04/2017. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Antica Pompeii, Italy, 6-8 July 2017. For all kinds of choirs from all around the world. Contact: Meeting Music Inh. Pirosk Horv th e. K., Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

35th International Choir Festival of Preveza, 23rd International Competition of Sacred Music, Preveza, Greece, 6-9 July 2017. For mixed, equal voices', children's, chamber vocal ensembles, mixed youth choirs & choirs of Byzantine chant. Repertory must include a compulsory piece, a piece composed before 1800, a piece composed during 1800 - 1950, a piece composed after 1950 & a folk song from the choir's country of origin. Contact: Choral Society "Armonia" of Preveza, Email: prevezachoralfestival@gmail.com or armonia4@otenet.gr - Website: <http://prevezafest.blogspot.gr/>

11th Summa Cum Laude International Youth Music Festival, Vienna, Austria, 7-12 July 2017. Cross-cultural and musical exchange event including workshops, lectures, seminars, concerts in and around Vienna, competition with an international and highly renowned jury. Contact: Summa Cum Laude Youth Music Festival, Email: office@scfestival.org - Website: www.scfestival.org

Passion of Italy with Heather J. Buchanan, Rome, Florence and Venice, Italy, 8-13 July 2017. Individual and combined festival concerts for all choirs and singers. Contact: KIconcerts, Email: info@KIconcerts.com - Website: www.KIconcerts.com

4th International Choir Festival Coralua, Trondheim, Norway, 8-14 July 2017. For children, middle school and adult choirs. Choral workshops with excellent international conductors. Singing Tour in Norway, discover the beautiful village of Røros. Concerts in the best venues of Trondheim and Røros. Contact: Coralua, Email: trondheim@coralua.com - Website: www.coralua.com

Golden Voices of Barcelona, Spain, 9-13 July 2017. For both professional and amateur choirs from all around the world. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

SINGMIT! Festival in Vienna, Austria, 13-15 July 2017. For choirs and singers from around the globe, rehearsals with artistic director Gerald Wirth, workshops and performance of Schubert's "Mass in E-Flat Major No. 6" celebrating Schubert's 220th birthday. Contact: Encore Performance Tours, Email: encoretours@acis.com - Website: www.encoretours.com/go/singmit.cfm

Claudio Monteverdi Choral Festival and Competition, Venice, Italy, 13-16 July 2017. Competition for Equal Voices, Mixed, Chamber, Youth, Children, Sacred Music, Folk and Spiritual Choirs. Concerts in beautiful churches in Venice. Sung Service for the winners at the St. Mark Basilica. Contact: Claudio Monteverdi Choral Competition, Email: office@venicechoralcompetition.it - Website: www.venicechoralcompetition.it

3rd European Choir Games, Riga, Latvia, 16-23 July 2017. Competition for all types of choirs in different categories and difficulties with a focus on chamber choirs. Parallel to the European Choir Games, Grand Prix of Nations, a competition for the best amateur choirs in the world. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

Paris Rhythms, France, 20-23 July 2017. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

IHLOMBE South African Choral Festival, Cape Town, Pretoria, Johannesburg & Game Park, South Africa, 21-29 July 2017. Travel to Cape Town, Pretoria, Johannesburg & a Game Park. Experience African rhythms, dancing and singing. Open to all choirs, each conducted by their own music director. Contact: Jayci Thomas, Classical Movements, Inc., Email: jayci@ClassicalMovements.com - Website: http://classicalmovements.org/s_af.htm

11th World Symposium on Choral Music, Barcelona, Spain, 22-29 July 2017. Eight days to listen to 26 of the world's premiere choirs, 30 outstanding lectures on choral music, music exhibition, gala concerts, open sings - all in the exciting city of Barcelona. Also on <https://www.facebook.com/wscm11bcn/> and <https://twitter.com/simposibcn> Contact: International Federation for Choral Music, Email: office@ifcm.net - Website: <http://www.wscm11.cat/>

International Youth Music Festival II, Bratislava, Slovak Republic, 23-26 July 2017. International Festival for Youth and Children Choirs and Orchestras. Competition, workshop, concerts of sacred and secular music, bringing together talented young musicians from around the world. Apply before 15/04/2017. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

6th International Campus Music Festival, Stuttgart, Germany, 28-31 July 2017. For youth choirs from all around the world. Contact: Internationaler Volkskulturkreis e.V., Email: kripp@volkskulturkreis.de - Website: www.volkskultur-de.org

Africa Cantat, Kinshasa, DR Congo, 6-12 Aug 2017. Initiated by the African Confederation of Choral Music (ACCM) with the support of the Congolese Federation of Choral Music and the partnership of IFCM, A Coeur Joie International and Europa Cantat, the festival will be an ideal crossroad to discover and exchange around the rich authenticity of the African choral heritage. Choirs, choral conductors and lecturers from all around the world, Africa is eager to welcome in the heart of the continent, to share the warmth of its hospitality and its rhythms and colors. Contact: African Confederation for Choral Music, Email: audemmunicator@gmail.com

Bratislava Cantat I, Slovak Republic, 17-20 Aug 2017. International Choir and Orchestras Festival. Competition, concerts of choir and orchestral music. The Slovak capital Bratislava opens its gates and invites choirs to its charming centre in summer. Apply before April 15th 2017. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

ON STAGE with Interkultur in Brussels, Belgium, 7-10 Sep 2017. No competitions but a buzz of choral activities: Make Brussels your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

3rd International Festival of Sacred Music Francesco Bruni, Italy, Sep 2017. Festival with aim to renew the interest in the Sacred Music in Southern Italy. Contact: International Festival of Sacred Music Francesco Bruni, Email: direzione@festivalfrancescobruni.com - Website: www.festivalfrancescobruni.com

ON STAGE with Interkultur in Lisbon, Portugal, 14-17 Sep 2017. No competitions but a buzz of choral activities: Make Lisbon your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

ON STAGE with Interkultur in Paris, France, 21-24 Sep 2017. No competitions but a buzz of choral activities: Make Paris your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

Rimini International Choral Competition, Rimini, Italy, 21-24 Sep 2017. Competition for Equal Voices, Mixed, Chamber, Youth, Children, Sacred Music, Folk and Spiritual Choirs. Festival under the Patronage of the EU Parliament and the President of the Republic of Italy. Common Sung Service at the Renaissance Rimini Cathedral. Contact: Rimini International Choral Competition, Email: info@riminichoral.it - Website: www.riminichoral.it

The Voice of Wealth, Lloret de Mar, Spain, 22-27 Sep 2017. International choir festival and competition for all kind of choirs from all over the world. Contact: Monolit Festivals, Email: info@monolitfestivals.com - Website: <http://monolitfestivals.com/>

Bratislava Cantat II, Slovak Republic, 5-8 Oct 2017. International Choir and Orchestras Festival. Competition, concerts of choir and orchestral music. The Slovak capital Bratislava opens its gates and invites choirs to its charming centre in autumn. Apply before August 1st 2017. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

International Choir Competition and Festival Kalamata 2017, Greece, 11-15 Oct 2017. Competition for all types of choirs in different categories of difficulty, line-ups and musical genres. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

International Choir Festival Corearte Barcelona 2017, Spain, 16-22 Oct 2017. Non-competitive event open to choirs of various backgrounds from all over the world. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: info@corearte.es - Website: www.corearte.es

Canta al mar 2017 International Choral Festival, Calella, Barcelona, Spain, 25-29 Oct 2017. Competition for mixed, male, female, children's and youth choirs. No compulsory pieces required. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

In Canto sul Garda International Choir Festival & Competition, Riva del Garda, Italy, 28 Oct-1 Nov 2017. For all kinds of choirs from all around the world. Apply before 30 Dec 2015. Contact: Meeting Music Inh. Pirošk Horv th e. K., Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Miami Voice 2017, Florida, USA, 1-5 Nov 2017. Conductors and singers have the possibility to attend workshops with Morten Lauridsen and other choral experts and to assimilate the beauty of Florida's coast: This stunning region represents a unique composition of land, sea and sky and is known as one of the best holiday destinations worldwide. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: www.interkultur.com

Cantate Dresden, Germany, 2-5 Nov 2017. For all kind of choirs from all over the world. Contact: Music&Friends, Email: info@musicandfriends.org - Website: www.musicandfriends.com/html/cantate-dresden.html

International Budgetary Festival/Competition The Place of Holiday, Spain, 3-6 Nov 2017. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

ON STAGE with Interkultur in Prague, Czech Republic, 9-12 Nov 2017. No competitions but a buzz of choral activities: Make Prague your stage during your choir tour. The schedule will include touristic activities (sight-seeing), short concerts in touristic places, a workshop with a local choir and a joint concert of all the participants. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <http://onstage.interkultur.com/>

Vienna Advent Sing, Austria, 23-27 Nov, 30 Nov-4 Dec, 7-11, 14-18 Dec 2017. Vienna welcomes choirs from around the world to share their voices in the music capital of Europe. By invitation of the Cultural Affairs Department, sing in the magnificent City Hall and breathtaking Melk Abbey. Exchange with local schools and senior centers and experience the festive pre-holiday atmosphere in this enchanting city with Christmas markets filling the city squares! Contact: Music Contact International, Email: vienna@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

International Festival of Advent and Christmas Music, Bratislava, Slovak Republic, 3-6 Dec 2017. Competition, workshop, concerts in churches and on the Christmas markets stage. Your songs and performances will contribute to a truly heart-warming atmosphere of Christmas. Apply before October 1st 2017. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

International Festival/Contest Gran Fiesta, Spain, 3-6 Dec 2017. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

International Festival/Competition Talents de Paris, France, 5-8 Dec 2017. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

25th International Sacred, Advent & Christmas Music Festival and Choir Competition Cantate Domino Kaunas, Kaunas, Lithuania, 14-17 Dec 2017. Concerts in city halls, churches, choir competition in many categories, workshops. Contact: Kaunas club "Cantate Domino", Email: info@kaunascantat.lt - Website: www.kaunascantat.lt

International Festival/Contest Gran Fiesta, Spain, 7-10 Jan 2018. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

15th Concorso Corale Internazionale, Riva del Garda, Italy, 25-29 Mar 2018. For all kinds of choirs from all around the world. Contact: Meeting Music Inh. Pirošk Horv th e. K., Email: deborah.bertoni@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

66th European Music Festival for Young People, Neerpelt, Belgium, 27 Apr-2 May 2018. Categories: children's, single-voice youth, mixed-voice youth, pennant series children, pennant series single-voice youth, pennant series mixed-voice youth, free series: vocal and vocal-instrumental ensembles such as close harmony, vocal jazz, folk music, gospel & spiritual. Contact: Europees Muziekfestival voor de Jeugd, Email: info@emj.be - Website: www.emj.be

64th Cork International Choral Festival, Ireland, 2-6 May 2018. For 5 wonderful days Cork City and County will welcome some of the finest amateur Competitive and Non - Competitive choirs from around the world for a programme of choral concerts, national and international competition, and internationally renowned performers as thousands of participants bring Cork to life. Join us in Cork for one of Europe's Premier Choral Festivals. Bringing a city to life with song since 1954! Contact: Cork International Choral Festival, Email: info@corkchoral.ie - Website: www.corkchoral.ie

Sea Sun Festival & Competition, Costa Brava, Spain, 6-11 May, 17-22 June, 8-13 July, 23-28 Sep 2018. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

International Contest Sun of Italy, Montecatini Terme, Toscana, Italy, 17-20 June, 8-11 July 2018. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestalonia.net - Website: www.fiestalonia.net

Serenade! Washington, DC Choral Festival, USA, 28 June-2 July 2018. For youth and adult choirs, concerts, workshops, musical exchanges, optional choral competition and sightseeing. Contact: Sara Casar, Classical Movements, Email: Sara@ClassicalMovements.com - Website: <http://classicalmovements.org/dc.htm>

Rhapsody! International Music Festival, Prague, Czech Republic & Vienna, Salzburg, Austria, 5-15 July 2018. Performances in three of Europe's most musical and historical cities, workshop, musical exchanges, optional choral competition and sightseeing tours. Contact: Sara Casar, Classical Movements, Inc., Email: Sara@ClassicalMovements.com - Website: <http://classicalmovements.org/rhap.htm>

36th International Choir Festival of Preveza, 24th International Competition of Sacred Music, Preveza, Greece, 5-8 July 2018. For mixed, equal voices, children's, chamber vocal ensembles, mixed youth choirs & choirs of Byzantine chant. Repertory must include a compulsory piece, a piece composed before 1800, a piece composed during 1800 - 1950, a piece composed after 1950 & a folk song from the choir's country of origin. Contact: Choral Society "Armonia" of Preveza, Email: armonia4@otenet.gr - Website: <http://prevezafest.blogspot.gr/>

Golden Voices of Barcelona, Spain, 8-12 July 2018. For both professional and amateur choirs from all around the world. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestaloniamilenio.net - Website: www.fiestaloniamilenio.net

Paris Rhythms, France, 19-22 July 2018. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestaloniamilenio.net - Website: www.fiestaloniamilenio.net

IHLOMBE South African Choral Festival, Cape Town, Pretoria, Johannesburg & Game Park, South Africa, 20-28 July 2018. Travel to Cape Town, Pretoria, Johannesburg & a Game Park. Experience African rhythms, dancing and singing. Open to all choirs, each conducted by their own music director. Contact: Jayci Thomas, Classical Movements, Inc., Email: jayci@ClassicalMovements.com - Website: http://classicalmovements.org/s_af.htm

Europa Cantat Festival 2018, Tallinn, Estonia, 27 July-5 Aug 2018. Spectacular vocal festival with participants from Europe and beyond. Workshops by international conductors in all vocal genres. Open singing, concerts: sing & listen, international contacts. Contact: European Choral Association – Europa Cantat, Email: info@ecpecs2015.hu - Website: www.ecpecs2015.hu

International Budgetary Festival/Competition The Place of Holiday, Spain, 2-5 Nov 2018. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestaloniamilenio.net - Website: www.fiestaloniamilenio.net

International Festival/Contest Gran Fiesta, Spain, 2-5 Dec 2018. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestaloniamilenio.net - Website: www.fiestaloniamilenio.net

International Festival/Competition Talents de Paris, France, 11-14 Dec 2018. Competition of various genres in choral and vocal singing, open to amateurs and professional teams of all ages. Contact: Fiestalonia Milenio, SLU, Email: nika@fiestaloniamilenio.net - Website: www.fiestaloniamilenio.net

65th Cork International Choral Festival, Ireland, 1-5 May 2019. For 5 wonderful days Cork City and County will welcome some of the finest amateur Competitive and Non - Competitive choirs from around the world for a programme of choral concerts, national and international competition, and internationally renowned performers as thousands of participants bring Cork to life. Join us in Cork for one of Europe's Premier Choral Festivals. Bringing a city to life with song since 1954! Contact: Cork International Choral Festival, Email: info@corkchoral.ie - Website: www.corkchoral.ie

16th International Chamber Choir Competition, Marktobendorf, Germany, 7-12 June 2019. Two categories: Mixed Choirs and Female Choirs. Compulsory work for each category. Apply before October 11, 2018. Contact: Modfestivals, International Chamber Choir Competition, Email: office@modfestivals.org - Website: www.modfestivals.org

66th Cork International Choral Festival, Ireland, 29 Apr-3 May 2020. For 5 wonderful days Cork City and County will welcome some of the finest amateur Competitive and Non - Competitive choirs from around the world for a programme of choral concerts, national and international competition, and internationally renowned performers as thousands of participants bring Cork to life. Join us in Cork for one of Europe's Premier Choral Festivals. Bringing a city to life with song since 1954! Contact: Cork International Choral Festival, Email: info@corkchoral.ie - Website: www.corkchoral.ie

68th European Music Festival for Young People, Neerpelt, Belgium, 30 Apr-4 May 2020. Categories: children's, single-voice youth, mixed-voice youth, pennant series children, pennant series single-voice youth, pennant series mixed-voice youth, free series: vocal and vocal-instrumental ensembles such as close harmony, vocal jazz, folk music, gospel & spiritual. Contact: Europees Muziekfestival voor de Jeugd, Email: info@emj.be - Website: www.emj.be

67th Cork International Choral Festival, Ireland, 28 Apr-2 May 2021. For 5 wonderful days Cork City and County will welcome some of the finest amateur Competitive and Non - Competitive choirs from around the world for a programme of choral concerts, national and international competition, and internationally renowned performers as thousands of participants bring Cork to life. Join us in Cork for one of Europe's Premier Choral Festivals. Bringing a city to life with song since 1954! Contact: Cork International Choral Festival, Email: info@corkchoral.ie - Website: www.corkchoral.ie



The next IFCM WORLD SYMPOSIUM ON CHORAL MUSIC

will be in **BARCELONA**
from **22 to 29 July 2017**

Do not miss it! Register now!

www.wscm11.cat

Barcelona the **Mediterranean WSCM**
11th World Symposium on Choral Music

The Colors of Peace

Selected choirs:

NEW DUBLIN VOICES, Ireland

CANTEMUS YOUTH CHOIR, Moldova

TORONTO CHILDREN'S CHORUS CHAMBER CHOIR, Canada

KUP TALDEA, Basque Country

S:T JACOBS VOKALENSEMBLE, Sweden

THE ROSE ENSEMBLE, USA

DOPPLERS, Denmark

SALT LAKE VOCAL ARTISTS, USA

ANSAN CITY CHOIR, Korea

RIGA CATHEDRAL GIRLS' CHOIR TIARA, Latvia

ALERON, Philippines

COR VIVALDI, Catalonia

ENSEMBLE VINE, Japan

TAJIMI CHOIR, Japan

THE UNIVERSITY OF PRETORIA CAMERATA, South Africa

ESTUDIO CORAL MERIDIES, Argentina

KAMMERCHOR SAARBRÜCKEN, Germany

SONUX ENSEMBLE, Germany

WESTMINSTER CHOIR, USA

ST. STANISLAV GIRLS' CHOIR LJUBLJANA, Slovenia

VOCAL ART ENSEMBLE, Sweden

WISHFUL SINGING, Netherlands

ELEKTRA WOMEN'S CHOIR, Canada

COR INFANTIL AMICS DE LA UNIÓ, Catalonia

11th World Symposium on Choral Music, Barcelona, 22-29 July 2017



INFO: www.wscm11.cat / wscm11@fcec.cat



Ajuntament de
Barcelona

