



ICB

International Choral Bulletin

Textos españoles

President's Column (s. 5)

Queridos amigos:

Como miembros de una organización centrada en servir, los administradores de la FIMC se esfuerzan constantemente por encontrar formas que permitan cumplir la misión de la organización. Teniendo en cuenta que esta misión apoya el intercambio de culturas mediante la música coral, se sobreentiende que la FIMC debería apoyar TODOS los proyectos que aúnen la música coral de todo el mundo en esta dirección. Para ello, el Comité Ejecutivo de la FIMC (ExCom, por sus siglas en inglés), ha estado trabajando en una serie de simples documentos que **nos ayudarán a ayudarte**.

El primero es la *Carta Ética de la FIMC*, que se basa en nuestros estatutos y directrices, y es una forma de garantizar la integridad del arte coral internacional. El otro documento es el *Respaldo de la FIMC a proyectos*, basado en un nuevo plan de operaciones aprobado por la Asamblea General en Seúl (Corea del Sur), en agosto de 2014. Se realizó este cambio en un intento por asegurar el futuro a largo plazo de la FIMC.

Ambos documentos permiten solicitar apoyo a la FIMC, además de hacer llegar cómo la FIMC puede ayudar a la entidad (festival, clase magistral, competición, organización, etc.), y cómo la entidad puede devolver ese apoyo a la FIMC y al mundo coral. Los cambios en estos documentos imposibilitan que las personas usen a la FIMC en su propio beneficio.

Hay cuatro niveles de apoyo que la FIMC pone a disposición. Son los siguientes:

- **Listado:** Un listado complementario en el Boletín Coral Internacional (BCI) y en las eNEWS, el boletín de noticias mensual de la FIMC, en el mes en que se desarrolle la actividad de los festivales, competiciones, etc. No se necesita realizar una solicitud formal, tan solo hay que mandar la información a Nadine Robin, Office Manager de la FIMC (nrobin@ifcm.net).
- **Apoyo:** Debe enviarse una solicitud por escrito al Comité Ejecutivo de la FIMC (ExCom), quién, tras reunirse, aprobará o rechazará al solicitante. Si se aprueba, se podrá incluir la siguiente declaración en el programa del proyecto: "Este proyecto está apoyado por la Federación Internacional de Música Coral". Asimismo, esto también puede implicar el uso temporal del logo de la FIMC.
- **Respaldo:** Se tiene que enviar el *Respaldo de la FIMC a proyectos* al ExCom, que aprobará o denegará la solicitud. Si se aprueba, se podrá incluir una *Carta de Bienvenida del Presidente de la FIMC* en el libreto informativo del programa, así como posible ayuda económica por parte de la FIMC. El solicitante tiene que incluir el logo de la FIMC en todas las publicaciones del proyecto así como la siguiente declaración: "Este proyecto está respaldado por la Federación Internacional de Música Coral".
- **Contrato:** Se tiene que enviar la *Alianza de colaboración de proyectos con la FIMC* al ExCom, que aprobará o denegará la solicitud. Si se aprueba, se redactará un contrato por parte de un abogado de la FIMC, que formalizará la relación entre la FIMC y el evento, que incluirá, pero no se limitará a: organización del liderazgo, consultoría artística, establecer directrices, reparto de ganancias y pérdidas, requerimientos para informar del progreso, etc.

Tendrás muchas más noticias sobre esta reestructuración en los próximos números del Boletín Coral Internacional, en las eNews y en la página web de la FIMC. Nuestro objetivo es destacar todos los extraordinarios eventos corales en el ámbito internacional y, al mismo tiempo, mantener el máximo nivel de integridad, para que todos aquellos que quieran implicarse en esta causa sean conscientes de que este evento es algo que intentará alcanzar los estándares más altos en el mundo coral internacional.

Con mis mejores deseos,

Michael J Anderson, Presidente

Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España

Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Dossier: La polifuncionalidad en la gestión coral

Una descripción sobre esta profesión y donde aprenderla •

CRÉDITOS: Daniel Schalz, publicado por primera vez en Chorzeit - das Vokalmagazin Nr. 14, marzo de 2015, www.chorzeit.de

La polifuncionalidad en la gestión coral (p 7)

Cuanto mayor sea la ambición musical de un coro mayor serán sus problemas de organización. Pero, ¿cuáles son las obligaciones del gestor coral? ¿Pueden aprenderse? Y si se pudieran, ¿dónde?

Encontrar a alguien que sea capaz de hacerlo todo

¿No sería casi un sueño si usted, como director coral, pudiera dedicarse por completo a interpretar obras musicales? Desgraciadamente, la realidad es muy diferente: "Hay que hacerse cargo de diseñar los programas de conciertos, encargar partituras, alquilar y equipar salas, recaudar fondos, imprimir carteles, vender entradas... incluso los cantantes conllevan cierto esfuerzo administrativo", explica el autor del libro *Schott Master Class Chorleitung* (*Schott Masterclass Chorleitung – vom Konzept zum Konzert* en alemán). Además, el autor añade que "incluso yo tengo que dedicar la mitad de mi tiempo a organizar y planear cosas; muchas horas al día..."¹

Tenga en cuenta que el autor de este libro no es el director de un coro de aficionados, sino que se trata de Simon Halsey; el director principal del Coro de la Radiodifusión de Berlín (*Rundfunkchor Berlin*), un conjunto musical profesional distinguido. Para este coro es normal también que las tareas de organización formen parte del trabajo del director, aun cuando disponen de profesionales capaces de organizar giras y eventos, y de actuar como relaciones públicas.

Cuanto más metas se proponga un conjunto musical, mayores serán sus tareas de organización. Es por esto por lo que se necesita ser, como dice la expresión alemana, un *vierlegende wollmilchsau* o chisme mágico para poder gestionar un coro. Al menos esta es la impresión que nos da Cornelia Bend, la manager del conjunto vocal SWR Vokalensemble sobre esta profesión al explicar que, para ella, algunas de las tareas más importantes son: "ser responsable del personal, del presupuesto y de los programas; de distribuir las comisiones para las composiciones, adquisiciones, contactar directores de eventos, preparar contratos, publicidad, [RR.PP.](#), coordinar los programas de radio, televisión y CDs; promover la música vocal por medio de redes de contactos a través de asociaciones; realizar proyectos en colaboración con coros financiados; ofertas musicales para todas las edades...". Según Bend, realizar tal cantidad de trabajo sería imposible sin permitirse ciertas concesiones: "es imprescindible aprender a lidiar con el hecho de que no siempre podremos alcanzar por completo las metas que nos proponemos o cumplir todas las aspiraciones del conjunto musical".

Los profesionales han aprendido una gran parte de su profesión realizando el trabajo

Esto es particularmente cierto en el caso de los conjuntos musicales no profesionales ya que, por lo general, todas las tareas quedan al cargo de unas pocas personas o, en algunos casos, únicamente en manos del director coral. Pero esta lista interminable de quehaceres para el director suele considerarse demasiado, no solo en cuanto al tiempo que se necesita sino a los conocimientos que se requieren, ya que el número de cursos prácticos de formación para coros no profesionales es limitado (véase la entrevista en el siguiente artículo).

En cuanto a la situación de un profesional, tampoco es mucho mejor. De hecho, existe una serie de programas de estudios básicos de gestión cultural, pero en los que casi nunca se trata el tema de la gestión coral. Uno de los motivos obedece a que en Alemania solo existen unas dos docenas de coros y grupos vocales que se puedan permitir contratar un manager permanentemente, y aun así no suelen trabajar en jornada completa. Esto significa que prácticamente no existen puestos de trabajo para aquellos que estén titulados en este campo.

Además, todo director coral -ya sea un profesional o un aficionado con gran dedicación- es, por encima de todo, un director cultural en el sentido más amplio. Bernard Heß, manager coral del RIAS Kammerchor de Berlín, asegura que "la gestión coral abarca solamente una pequeña parte de esta profesión, siendo ésta mucho más compleja. Independientemente de si lo que se maneja es una orquesta, un coro o un grupo de danza folklórica, los requisitos son los mismos; marketing, relaciones públicas, recaudación de fondos, etc.". Heß no se considera un manager coral sino un manager cultural que actualmente trabaja para un coro aportando su conocimiento, su gran experiencia profesional

y una conveniente red de contactos. En el pasado ha dirigido una fundación, un festival, una competición internacional y una orquesta barroca con similar éxito. "Además, no debería criticarse el trabajo de una persona por tener una profesión totalmente diferente si el resultado es exitoso", añade.

Ciertamente, muchos de los managers corales profesionales en Alemania han aprendido su profesión por medio de la experiencia y no por estudios. El representante del coro Dresdner Kreuzchor, Oliver Geisner, posee un doctorado en filosofía; Susanne Eckel, del coro Regensburger Domspatzen, estudió en una escuela de música; Christopher Hartmann, del coro Regensburger Domspatzen, es economista aunque estableció una agencia de conciertos durante sus años universitarios además de fundar el festival Tage Alter Musik de Regensburg junto con su hermano Ludwig Hartmann y Stephan Schmid. Tras su graduación comenzó a trabajar como director gerente de la Academy for Catholic Church Music and Musical Education de Regensburg, actualmente conocida como College of Catholic Church Music and Musical Education (HfKM por sus siglas en alemán), antes de tomar el cargo de manager del coro Domspatzen, en el que cantaba de niño. "Desde pequeño he adquirido muchas ideas útiles para mi profesión gracias a ir aprendiéndola sobre la marcha. Ya desde entonces solía participar en la organización de eventos para agencias de conciertos; desde vender entradas, participar en campañas de carteles y en la gestión del guardarropas o el control de las entradas", comenta Hartmann.

También hay un gran número de managers corales que han cursado artes. Un ejemplo es Jürgen Wagner, quien estudió canto y ha sido responsable del coro Chorwerk Ruhr desde 2008. Cornelia Bend, del conjunto vocal SWR Vokalensemble, estudió oboe a la par que musicología, historia y filosofía, además de cursar estudios de dirección cultural en la Pädagogische Hochschule Ludwigsburg. "Según mi experiencia, tomar un curso de dirección cultural por sí solo no es suficiente para poder realizar la gran variedad de tareas que deben realizarse, a no ser que se combine con otros cursos especializados y adquiriendo experiencia en conjuntos musicales", asegura la directora.

Hans-Hermann Rehberg, manager del coro Rundfunkchor Berlin desde 1990, opina de manera similar: "Creo que la gestión es algo que no se puede estudiar". Tras haber estudiado en la Universidad de Música de Leipzig (Hochschule für Musik), cantó para la Musikalische Komödie y el coro Rundfunkchor Berlin durante cinco y diez años respectivamente, y continuó su preparación profesional haciendo visitas de observación de actividades profesionales en los conservatorios de Hamburgo y Berlín.

Como es el caso de Rehberg, muchos managers corales han sido cantantes o continúan siéndolo hoy en día. "Saber cantar es un prerequisite imprescindible para ejercer este tipo de trabajo", comenta la autora de Erfolgreiches Chormangement ("Management Coral Exitoso"), Alexandra Jachim, "uno debe saber cómo se ajusta un coro". En cuanto a los coros semiprofesionales y de aficionados —el 99 por ciento del total—, este prerequisite es una verdad evidente en casi todos los casos. Un ejemplo sería Nina Ruckhaber, del coro Jazzchor Freiburg, una contralto que ha estado a cargo de todas las tareas organizativas desde 2012. Nina comenzó a cantar en coros en la infancia y a mostrar un interés por todo lo relacionado con la profesión a una edad muy temprana. Además, recuerda que "pasaba lista en el coro de la escuela y, cuando estaba cursando grados más superiores, solía asistir con la organización de conciertos. Una vez en la universidad, trabajé como asistente del director de música y asumí también parte de la responsabilidad sobre el coro de la universidad".

La escasez de formación complementaria para los conjuntos no profesionales

Nina Ruckhaber no solo estudió educación musical en la Universidad de Koblenz sino que también adquirió otros conocimientos prácticos en un curso de formación de gestión coral en la fundación Konrad-Adenauer-Stiftung de Bonn. Asimismo, también completó otro curso en dirección y legislación musical en la Musikhochschule Freiburg, junto con seminarios de formación complementaria en asociaciones de música. Ciertamente, solo existen unos pocos seminarios ofrecidos por asociaciones corales de mayor rango y cuya gran mayoría se basa únicamente en los aspectos legales que gobiernan a las asociaciones. Por ejemplo, la federación coral Chorverband NRW, en colaboración con la fundación Konrad-Adenauer-Stiftung, ofrece un curso de "dirección de asociaciones de práctica coral" que consta de siete módulos. Pero si pregunta a la Academia Federal para la Educación Cultural en Wolfenbüttel (Bundesakademie für kulturelle Bildung) sobre dicha asignatura, solo harán referencia a cursos generales de dirección cultural, ya que no existen cursos específicos de management coral.

Dada la escasez de opciones, algunos conjuntos musicales toman sus propias iniciativas: el coro WDR Rundfunkchor ofrece regularmente puestos de prácticas dentro de su propia dirección. Las clases de grado superior del internado del coro Windsbacher Knabenchor cursan talleres de Management coral. Desde el año pasado, el Chorjugend im Deutschen Chorverband ha intentado ayudar con el aprendizaje ofreciendo cursos de formación adicional de dirección coral (véase el tercer artículo en este dossier).

Sin embargo, para la gran mayoría de organizadores en Alemania la única forma de adquirir conocimientos es por medio de la práctica y compensando la falta de conocimientos con un nivel máximo de dedicación, pues esta profesión puede llegar a ser muy gratificante si es fructífera. "Mi trabajo de voluntariado para el coro SonntagsChor Rheinland-Pfalz es tan divertido" comenta Werner Mattern, un ingeniero que se dedicó durante décadas a diseñar productos químicos por todo el mundo. Hoy en día organiza alrededor de doce conciertos al año. "Trabajo con socios muy interesantes como, por ejemplo, la cadena alemana ZDF, la estación de radio SWR, la lotería nacional y federaciones corales. ¡Esto da tanto color a mi vida!".

El precio a pagar es un gasto personal de energía y tiempo muy grande, como explica Nina Ruckhaber:

"El salario que recibo por gestionar el coro Jazzchor Freiburg es de media jornada pero, en realidad, invierto mucho tiempo haciendo trabajo voluntario". Los empleados profesionales también afrontan la misma situación: "Hay veces que trabajo de 50 a 60 horas semanales", nos asegura Cornelia Bend. Hans Rehberg comenta que "pierdo la cuenta de las horas que trabajo a la semana" lo justifica inmediatamente diciendo que "¡es un estilo de vida!".

*Traducido del inglés por Charo Costa Cánovas, Reino Unido/España
Revisado por Juan Casabellas, Argentina* ●

Pensar de manera empresarial y artística al mismo tiempo (p 10)

¡Alexandra Jachim, representante cultural y autora de libros sobre las bases de una gestión coral exitosa!

"¡A muchos les faltan las herramientas básicas!"

¡Mayor valoración, una clara distribución de tareas, mayor entrenamiento de servicio: Alexandra Jachim, autora de una exitosa guía sobre el tema, discute las bases de una gestión coral próspera!

Sra. Jachim, ¿Cuáles son las cualidades más importantes que un representante coral debería poder ofrecer?

Para empezar, ella o él debería estar cantando o haber cantado en un coro. Por un lado, para conocer los procesos dinámicos especiales de grupo activos en un coro; pero sobre todo, por otro lado, necesitas saber qué significa hacer un trabajo musical. Esto, en realidad, es el caso de cualquier representación cultural: básicamente, uno debe pensar en términos económicos, pero también necesita un profundo entendimiento de las características especiales de trabajar en las artes —especialmente porque estos dos aspectos con frecuencia se perciben como contradictorios. Por lo tanto, para combinarlos de una manera que garantice éxito, necesitas tratar con una gran sensibilidad con las personas y grupos interesados —desde el director coral a través de las diferentes secciones de voz y solistas y otros artistas que pudieran estar involucrados, hasta gente de fuera como patrocinadores, representantes de prensa, etc.

A menudo en esto, el director coral es el negociador más duro cuando se debate el uso del dinero presupuestado o las responsabilidades del personal...

Así es, y por eso es tan importante que el representante coral, si es posible, trabaje en las mismas condiciones con los líderes artísticos. Desgraciadamente muchas empresas culturales —incluso las grandes y famosas— están aún estructuradas de una manera muy jerárquica y en su totalidad la dirección artística queda ubicada en una posición más elevada que la representación de gentes responsables de la organización y balance de libros. Sin embargo ambas áreas son igualmente importantes — ¡una es totalmente incapaz de trabajar sin la otra! ¿Qué utilidad tienen las ideas artísticas más deslumbrantes si no pueden ponerse en práctica debido a que no se ha recibido dinero de un patrocinio o ni el público ni la prensa acuden al concierto ya que no ha habido una publicidad aceptable? Y al revés, el representante coral necesita el producto, en concreto el éxito de la obra artística, para cumplir con sus obligaciones.

Sin embargo, en una actividad coral, la música debería tener el papel protagonista.

Por supuesto. Destacaría tres objetivos, de los cuales el primero, el cumplimiento de la misión cultural, concretamente hacer música en sí misma, en cierta medida está en la cima. Sin embargo, hay dos aspectos más que tienen la misma importancia para que el trabajo coral tenga éxito a largo plazo, que a menudo se rechazan o son totalmente ignorados: en concreto, alcanzar ciertos grupos de gente — desde el público, a través del reclutamiento de nuevos cantantes, hasta los patrocinadores públicos y privados—, y también el cuidado de lo que ya existe —¡esto, además, vuelve a referirse —junto al factor económico— a los cantantes así como al público y otra gente o grupos con interés en el coro!

No obstante, para muchos coros y en particular sus directores, esto se acerca demasiado al plano empresarial —después de todo, generalmente, su motivación no va ligada a la generación de dinero.

Yo también he observado esta actitud eminentemente escéptica hacia conceptos como "grupos a los que acercarse" o "el mercado", normalmente en coros amateur. Sin embargo, el procedimiento descrito solo es económico a primera vista, ya que las dos dimensiones no económicas del trabajo coral tienen un efecto mucho más profundo: después de todo, solo cantaremos juntos siempre que tengamos suficientes cantantes —así que hemos de permanecer activos en el reclutamiento de nuevos miembros

Entrevistador:

Daniel Schalz

editor de la revista

Chorzeit, das Vokalmagazin

para el coro. Y cuanto más felices y a gusto con nosotros se sientan los que ya forman parte del coro, más tiempo se quedarán. Es simple, no debemos olvidar de que la diversión de alguien al cantar en un coro depende no solo del director o el repertorio, sino también de, en gran parte, factores como la atmósfera en el grupo, conciertos exitosos, el aprecio del público, etc. Diferentes encuestas y estudios realizados en los últimos años han demostrado que la satisfacción de los miembros de un coro dependen, en realidad, más de estos factores que del trabajo musical. Por tanto, a modo de ejemplo, la importancia del miembro individual del coro para el grupo no debería juzgarse solamente por sus habilidades vocales, sino por su competencia social. Por ello, los cantantes que sin cesar cuidan de las nuevas incorporaciones, les explican “las reglas del juego” y los presentan al grupo, son increíblemente importantes para la moral del coro. ¡Además, si te encuentras feliz y contento, también cantas con más motivación y mejor! Sin embargo, normalmente el director coral no se encuentra en la disposición de vigilar estas supuestas trivialidades por falta de tiempo –y generalmente esto no se incluye en su formación y entrenamiento tampoco.

Con esto, ya hemos tocado las opciones para el entrenamiento básico y, a continuación, de servicio en este ámbito: ¿considera suficiente lo que ofrece el mundo germanoparlante?

No hay duda de que, en este aspecto, todavía tenemos muchas cosas por hacer. Como ya se ha dicho, el entrenamiento de directores corales, aspectos de organización y economía y cuestiones de liderazgo reciben muy poca atención. El resultado es que, tras unos cuantos meses en sus primeros trabajos, se dan cuenta – muy opuesto a lo que se esperaba– que las tres cuartas partes de los problemas en sus centros de trabajo son cuestiones no musicales. Aquí sería de gran ayuda para ellos que estas tareas fuesen delegadas a miembros del coro, pero muchos coros sencillamente carecen de las herramientas necesarias para negociar esto. Especialmente entre amateurs, ¡hay muchas nuevas oportunidades de entrenamiento que permitirían, a los cantantes con la motivación necesaria, adquirir esas habilidades!

En su opinión, ¿por qué no hay más oportunidades para continuar el entrenamiento?

Me da la impresión de que el panorama cultural y en concreto el coral le sigue a la cola al desarrollo social general. Por ello, en muchas áreas sociales se ha aceptado durante mucho tiempo que cuestiones como la estructura y estilo de liderazgo, comunicación interna y externa en la organización o proceso de toma de decisiones no sean llamadas “competencias de primera clase” sino de importancia elemental si las personas pretenden trabajar juntas. Incluso la iglesia Católica Romana con su estructura jerárquica imposible de cambiar ha empezado ya a centrarse intensamente en estas cuestiones. Solo en el ámbito de la cultura hay todavía algunas personas que deciden sobre qué dirección desplazarse, de arriba abajo, y en los coros a menudo el director es quien toma casi todas las decisiones bajo su responsabilidad. A largo plazo, este modelo está abocado al fracaso. Por supuesto, incluso en un coro el director artístico siempre tomará decisiones sobre ciertos asuntos bajo su propia responsabilidad –no puedes tener una votación democrática en cada cuestión musical. Pero lo que estoy realmente intentando enfatizar es que existe una actitud fundamental: ¿estoy preparado para delegar la competencia para ciertas decisiones al grupo o incluso personas concretas, porque puede que ellos tengan más tiempo o sencillamente una mejor cualificación para ello?

Hablando de titulaciones: entre los coros amateur, en particular, las tareas organizativas se llevan a cabo generalmente por voluntarios que nunca recibieron un entrenamiento significativo.

Correcto, esa es verdaderamente la realidad actual –como en la inmensa mayoría de las organizaciones sin fines de lucro. Aparte de la falta de conocimiento concreto y del oficio –por ejemplo, para publicidad o recaudación de fondos– es difícil, sobre todo, porque estas personas no están formadas para el liderazgo, pero la tarea de un representante coral es una tarea de liderazgo. Y es un papel multifuncional: un representante coral es un portavoz para el coro, encargado de captar y administrar el presupuesto, oficial de contactos, agente de conciertos, trabajador de publicidad, captador de fondos y mucho más al mismo tiempo.

¡Demasiada responsabilidad para una sola persona!

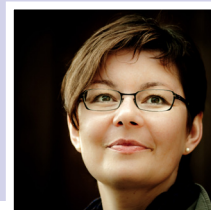
Exacto, es por ello por lo que recomiendo dos primeros pasos fundamentales a los coros que se preparen para abordar estos problemas. Primero, debería haber una clara definición de lo que se propone el coro y los objetivos que espera alcanzar: ¿qué música queremos cantar? ¿Qué tipo de publicidad usar? ¿De qué manera queremos resultar únicos frente a otros coros? Debería existir un grupo que realmente se tomara tiempo para estas deliberaciones, por ejemplo, pasando un fin de semana para reflexionar sobre ello. El segundo paso consiste, basado en los objetivos que se hubieran decidido, en la definición de tareas muy concretas, distribuidas entre los miembros del coro de acuerdo a sus competencias. Esto es algo que en muchos coros, por desgracia, falta: ámbitos de responsabilidad claramente definidos. Por ello, a los miembros más jóvenes se les podría confiar, por ejemplo, la gestión de una página de Facebook. Sin embargo, en todo este asunto es muy importante que el grupo establezca expectativas claras sobre aquellos que son responsables de la tarea o cargo, de manera que ellos mismos puedan decidir si quieren o no hacerlo. En concreto, en el sistema voluntario la gente a menudo se satura con tareas que no pueden dominar por falta de calificación o de tiempo. Esto lleva a la frustración en todos los sentidos. Un clásico ejemplo son las páginas web de los coros: normalmente, se solicita el servicio a la gente que domina la informática para crearlas; pero después de ello, no tienen tiempo para actualizarlas con nuevas fechas de conciertos u opiniones, por lo que la página se queda

más o menos descuidada –ya que al comienzo, no hubo una decisión clara de lo que se debería hacer en el futuro. Esto también es válido particularmente para la relación entre director y plantilla del coro –en especial, aquellos en posiciones clave deberían ser conscientes perfectamente de los acuerdos sobre quién hace qué.

Sin embargo, cuando alguien se presenta para llevar a cabo un trabajo, el coro se alegra.

¡Y ése es exactamente el quid de la cuestión! Es muy fácil contentarse simplemente con que por suerte alguien se encargue de lo que sea. Pero no sólo es permisible, sino absolutamente necesario que en una tarea voluntaria se requieran también altos estándares de trabajo. A largo plazo, se paga por todos aquellos involucrados si se invirtiera un poco más de tiempo y preocupación en la búsqueda de las personas adecuadas para ciertos trabajos. Es fácil subestimar el daño producido por el personal equivocado en una organización: por ejemplo, si la persona que vende tickets en la entrada no puede aguantar el estrés y, por tanto, se muestra apático ante los miembros del público que esperan por sus entradas reservadas y que no están listas, influenciará directamente el estado de ánimo de la sala y cuando el coro se pregunte por qué el público no responde bien a pesar de haber cantado magníficamente bien. Normalmente, los coros se olvidan a menudo de la disposición de un concierto –el público debe sentirse relajado! ¿Qué pinta tiene la sala? ¿La iluminación encaja con el contenido del programa? ¿Qué opciones se ofrecen al público para facilitar su acceso a las obras que se representan? ¿Tendrá el concierto un presentador? ¿Puede romperse la disposición tradicional del escenario, por ejemplo, distribuyendo a los cantantes por toda la sala? ¿Qué ocurre con el intermedio? La mayoría de la gente asiste a los conciertos no solo por la música, sino porque esperan una experiencia emotiva en todos los sentidos. ¡La calidad del producto “concierto” debe ser óptima, pero esto también se aplica a la calidad del servicio en todos los sentidos! Todos los coros deberían tener en cuenta esto. Es imposible para un director coral velar por todas estas cuestiones, pero uno o varios representantes corales podrían con ello.

Alexandra Jachim MAS, nacida en Viena en 1969, realizó estudios empresariales y gestión cultural. Durante los últimos 25 años ha cantado y participado como miembro en coros, siendo su ocupación durante muchos años el tema de la teoría y la práctica de la gestión coral. Ha trabajado durante los últimos 20 años en empresas culturales, entre los muchos trabajos como representante coral en Viena. Actualmente, se encuentra al cargo de la administración de WERK X, Viena. Autora de “Gestión Coral Satisfactoria: la guía” ([facultas.wuw](http://facultas.wuw.at) 2013). A su carrera se añaden ponencias y talleres sobre gestión coral.



Traducido del inglés por Juan Carlos García Gil, España

Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Profesionales, PR y Práctica Reseña sobre el primer año del curso de perfeccionamiento en "Gestión Coral" de la Deutsche Chorjugend (p 14)

Los participantes del curso de perfeccionamiento "Gestión Coral" aprenden de profesionales altamente experimentados

Información e inspiración

Conciertos inspiradores, emocionantes talleres, charlas apasionantes –a mediados de febrero en esta Quinta Vokalfest Chor@Berlin, organizada por la Deutsche Chorverband (DCV), todo parecía transcurrir como en años anteriores. Sin embargo, era imposible pasar por alto el hecho de que el personal de la organización del festival era más numeroso y también mucho más joven de lo habitual: Además del equipo DCV, de probada eficacia, y el Radialsystem (un gestor de eventos de Berlín; N. del T), 15 jóvenes cantantes de coro y directores trabajaron arduamente durante cuatro días en todos los campos –en la fase de puesta en marcha, en temas artísticos o controles de ingreso, como fotógrafos para el blog y, por supuesto, como aprendices de todo.

Estos cuatro días agotadores pero emocionantes en la capital de Alemania fueron, para este extraordinario equipo de organizadores, la conclusión del curso anual "Perfeccionamiento en Gestión Coral". Durante cuatro intensos fines de semana, los participantes y profesores con experiencia práctica habían abordado temas como marketing, relaciones públicas, recaudación de fondos y producción de conciertos, y recibieron sobrada información para su propio trabajo. Tres de los módulos se habían llevado a cabo de forma paralela a importantes eventos corales: los participantes tuvieron una experiencia de primera mano en el noveno Certamen Coral de Alemania 2014 en Weimar, y pudieron

Daniel Schalz

editor de la revista
Chorzeit, das Vokalmagazin

percibir desde adentro cómo funcionó todo durante la serie de conciertos "Schlussakkord Romantik" organizada por el DCV en Renania Palatinado; y en Chor@Berlin tuvieron la oportunidad de participar activamente ellos mismos.

Los participantes pusieron directamente en práctica muchas ideas

El curso se inició con el seminario "Wir sind ganz Chor! Kulturmarke, Sozialgemeinschaft, Wirtschaftsfaktor" (Todos somos coro! una Marca Cultural, una comunidad social, un factor económico) El seminario comenzó solicitando a los participantes que desarrollaran un perfil de sus propios conjuntos; en esta tarea fueron asistidos por Moritz Puschke, Gerente del DCV, y Christian Langer, un consultor de negocios. Esto fue algo completamente nuevo para algunos de los participantes: "Fue decisivo y fundamental para mí entender lo importante que es establecer una marca de coro y desarrollarla, dice Kathrin Henschen de 25 años de edad, estudiante de musicología en la Universidad Humboldt de Berlín, que trabaja en la secretaría de la Berlin Sing-Akademie (entre otras cosas). Una idea clara de la identidad de un coro es la pieza clave".

Muchos participantes implementaron de inmediato las competencias adquiridas durante este primer fin de semana: "Después de haber comprendido la importancia de diferenciarse de otros conjuntos y de la creación de la propia marca, inmediatamente puse manos a la obra con mi propio coro, dice Mirijam Oster, una graduada en Ciencias Culturales y actualmente estudiante de canto, que conduce dos coros y organiza el seminario dirección coral del Saarländische Chorverband. Junto con mi conjunto Querbeat estamos desarrollando un nuevo concepto coral centrado en la creatividad y la diversión - y no solamente en la calidad del canto".

María Lehmann, una graduada en Musicología y en Gestión Musical en Berlín y París y que actualmente trabaja para la Oficina de Gestión de Proyectos del DCV, dice que el trabajo intensivo en el perfil de su propio coro le ha ayudado significativamente: "La concentración necesaria llevó a resultados asombrosos en un tiempo muy corto, dice la joven de 26 años de edad. Asimismo, en conjunto con los demás participantes y profesores con experiencia, encontramos soluciones prácticas para problemas de larga data".

Luego de un primer fin de semana agotador, que para algunos participantes resultó un penoso proceso de aprendizaje, el segundo módulo se dedicó enteramente al guión y puesta en escena de los conciertos. Folkert Uhde, un gestor cultural que se autoproclama "diseñador de conciertos", fue mucho más atrás en el tiempo, con el fin de mostrar de una manera sorprendente que la música clásica no siempre se ha presentado en la forma a la que estamos acostumbrados hoy en día: músicos en el escenario, y el público en filas de sillas en frente de ellos. Alentó a los participantes a probar nuevos conceptos escénicos y a pensar en la experiencia de un concierto en su conjunto: ¿Por qué no distribuir a los cantantes por todo el lugar? ¿Qué efectos son posibles teniendo en cuenta la arquitectura y la iluminación? ¿Y quién dice que en realidad no se puede comer y beber durante un concierto?

Una vez más, los participantes recibieron consejos específicos para aplicar en casa con sus propios coros: "Sobre la base de lo que hemos aprendido acerca del desarrollo escénico de un concierto, he rediseñado completamente algunos de mis conciertos", nos dice Hannah Ewald de 27 años de edad; ella dirige un coro infantil, un coro mixto y un coro de adultos en Hamburgo. "Sobre todo, le he dado una visión más teatral a mi programa en lo que se refiere al espacio, la forma y la música".

Las preguntas generales relativas al desarrollo teatral del concierto se completan con una visión especial de las características específicas de pop y jazz: Nina Ruckhaber, manager del Jazzchor Freiburg, dio ejemplos claros para conciertos inusuales y al final respondió muchas preguntas relativas a su trabajo; y se intercambiaron datos de contacto. Hannah Ewald piensa: "El beneficio especial de este curso avanzado de formación es que se puede construir una red de contactos que ya mismo es de inestimable valor para mí." Mirijam Oster, de Saarland, lo formula de una manera similar: "Este entrenamiento amplía el propio horizonte y muestra qué otras cosas están disponibles más allá del campo de la propia visión. Y, por supuesto, siempre es inspirador conocer gente interesante y sus ideas".

Consejos de los profesionales de los coros de radio

El mismo fin de semana continuó con el tema de las relaciones públicas: el autor de este artículo compartió su experiencia como periodista y funcionario de relaciones públicas, centrándose en la importancia de las notas de prensa y las fotografías, porque éstas son la base de las relaciones públicas exitosas. Un enfoque práctico que fue adoptado también aquí y que fue bien recibido por los participantes: "El tema de la relación con la prensa, todo lo relacionado con las fotos del coro, fue muy útil para mí; tuve la oportunidad de llevar conmigo algunas muy buenas ideas y aplicarlas de inmediato en mi propio coro", dice María Lehman, quien, a su vez, canta en varios coros.

En el siguiente módulo del curso, se amplió el tema de las relaciones públicas para incluir el marketing. Participaron como profesores invitados Sabine Germann y Rachel Sophia Dries del Departamento de Relaciones Públicas y Marketing de la Rundfunkchor Berlin (Berlin Radio Choir). Ambas aportaron ideas interesantes en cuanto al funcionamiento de un conjunto profesional de máximo nivel. Valiosos consejos sobre la obtención de fondos de patrocinio estuvieron a cargo de Bettina Charlotte Hoffmann de Diakonie Kathastrophenhilfe (N del T.: una organización de socorros); que, entre otras cosas, se encarga de la recaudación de fondos y comunicación con donantes de "Brot für die Welt" (Pan para el Mundo).

Después de estos tres fines de semana intensivos, 15 jóvenes gerentes corales, con gran entusiasmo abordaron la organización del festival Chor@Berlin. "Incluso si tan sólo fuera por la creación de redes en toda Alemania, puedo recomendar fuertemente este programa", dice María Lehmann. "Puedes conseguir allí muchas nuevas ideas e inspiración para tu propio coro, y te sentirás estimulado para continuar tu propio trabajo musical. "

Para más información, fechas y programa:

www.deutsche-chorjugend.de/weiterbildung_chormanagement/

Traducido del inglés por Ariel Vertzman, Argentina

Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

IFCM News

8

EXPO Coral Mundial de la FIMC, Región Administrativa Especial de Macao, del 12 al 15 de noviembre de 2015 (p 17)

La región de Asia-Pacífico es única cuando en comparación con otras regiones del mundo. Muchos países de la región no comparten lengua, cultura, costumbres o no tienen fronteras en común. Un ejemplo de este contraste sería viajar de Beijing, en China, a Melbourne, Australia. Aunque se encuentren en la misma región, el trayecto entre los dos puntos toma 12 horas en avión. El idioma cambia del mandarín al inglés. Los productos alimenticios básicos cambian de fideos a pan. El verano se transforma en invierno. Las diferencias son innumerables; sin embargo, hay una fina línea entre diferencias y similitudes. Una de esas similitudes incluye el amor por la música coral.

Numerosos países de esta región están experimentando un crecimiento económico a un ritmo sorprendente, al igual que la música coral que se está desarrollando a una velocidad extraordinaria. Se celebra una media de al menos un festival, competición o evento coral cada semana.

La región es vasta y las aptitudes y experiencia de los cantores, directores y compositores son igual de extensas. Cuenta con coros y compositores sobresalientes, aunque también cuenta con un buen número de coros, directores y compositores que carecen de la exposición y experiencia necesarias para alcanzar niveles superiores en el arte coral.

LA EXPO CORAL MUNDIAL DE LA FIMC

La próxima EXPO Coral Mundial de la FIMC es una oportunidad real y única en nuestra región para trabajar con algunos de los grandes músicos corales de nuestra época provenientes de la región o de otras partes del mundo. La EXPO hará especial hincapié en los talleres y presentaciones para desarrollar habilidades dirigidos a directores, cantores y compositores. Para ello, los programas especializados, que durarán los tres días del evento, consistirán en un programa de clases dirigidas por un "mentor": cada delegado se apuntará para trabajar en clase con un líder. Los grupos estarán divididos por compositores, jóvenes compositores, cantores y directores en etapas diferentes de experiencia y especialización.

La organización de la EXPO Coral Mundial de la FIMC permitirá a los participantes adquirir la mayor cantidad de conocimientos en el menor tiempo posible. Comenzarás la jornada con una sesión matutina de canto liderada por directores mundialmente reconocidos. Durante el resto de la mañana podrás trabajar con María Guinand (Venezuela) como cantor, Brady Allred (EEUU) como director coral avanzado, Andre van der Merwe (Sudáfrica) para aprender habilidades de dirección como cantor universitario experimentado o con Dan Walker (Australia) como joven compositor que está iniciándose en la composición coral. Por la tarde, podrás asistir a varias ponencias, talleres, conciertos o conferencias. Mientras tanto, la exhibición estará disponible durante toda la jornada para que explores las diferentes casas discográficas, coros, asociaciones y mucho más.

Más de 16 coros locales e internacionales de alto nivel estarán presentes en los conciertos que tendrán lugar a mediodía y por la noche en la sede de la EXPO y en todo Macao. Los coros invitados incluyen a la mundialmente reconocida agrupación finlandesa *a cappella* Rajaton, talentos emergentes como el coro holandés The Junction, el colorido Manado State University Choir de Indonesia, el vibrante Nelson Mandela University Choir de Sudáfrica, la agrupación de primera clase Salt Lake City Choral Artists de Estados Unidos y muchos más. Por un pequeño costo adicional, los coros y personas participantes tendrán la oportunidad de tener una sesión de consulta con uno de los distinguidos expositores.

Stephen Leek

Artistic Executive

y

Angelika Vong

Executive Assistant

Una Grand Prix coral dividido en dos secciones tendrá lugar simultáneamente a estos eventos. La Sección A con repertorio obligatorio (del 13 al 15 de noviembre) y Sección B con repertorio libre (del 10 al 12 de noviembre de 2015).

Entre el jurado se encontrarán: Jonathan Velasco (Filipinas), Hak-Won Yoon (Corea del Sur), Michael J Anderson (Estados Unidos), Brady Allred (Estados Unidos), Saeo Hasegawa (Japón), Meng Da Peng (China), Tommy Kandisaputra (Indonesia), Wu Lin Feng (China), Debra Shearer (Australia).

¿Se llevará tu coro a casa el trofeo Grand Prix?

Programas especializados para todo el mundo

- **Programa para cantores – Para cantores de cualquier edad y experiencia**

Líder: María Guinand, directora, Venezuela

Acompañante: Sally Whitwell, pianista, compositora y directora, Australia

Bajo la dirección de la distinguida directora coral internacional, la venezolana María Guinand, y la aclamada pianista, compositora y directora, Sally Whitwell, este programa está abierto a cantores de cualquier edad que deseen mejorar sus técnicas corales de canto, tener un mejor entendimiento de una gran gama de música coral y hacer nuevos amigos. Ven y únete a la diversión y trabaja con una de las directoras corales más importantes de nuestra época.

- **Programa para cantores a cappella: para cantores de cualquier edad y experiencia**

Líderes: The Junction, Países Bajos

Explora los sonidos vocales contemporáneos y técnicas para coros pequeños en un ambiente amistoso y relajado. The Junction, una genial agrupación *a cappella* de los Países Bajos, compartirá ideas sobre técnicas vocales, empleo del micrófono, habilidades de composición e improvisación y canto en modo coral popular en unas sesiones inspiradoras.

- **Grupos para directores: para directores de cualquier edad y experiencia**

Trabaja con algunos de los directores corales más importantes del mundo en cinco sesiones tutorizadas intensivas. Este programa está diseñado para aquellos directores que deseen desarrollar habilidades de dirección, música y voz en estrecha colaboración con mentores que los guiarán a lo largo de todo el programa. Los participantes deberán asistir a las cinco sesiones con el mismo mentor.

Habrá programas especializados diseñados para directores que dirigen coros adultos, juveniles, infantiles, femeninos y un programa especial para jóvenes directores principiantes.

Los líderes de estos programas serán: Dr. Brady Allred, Estados Unidos; Xiao Bai, China; Susanna Saw, Malasia; Andre van der Merwe, Suráfrica; Maria Guinand, Venezuela; Theodora Pavlovitch, Bulgaria; Yang Hong Lian, China; Stephen Leek, Australia; Thierry Thiébaud, Francia.

- **Programa para compositores: Para compositores de cualquier edad y experiencia**

Líder: Gan Lin, compositor, China

Compositores de cualquier edad y experiencia están invitados a participar en una serie analítica de talleres liderada por uno de los compositores más relevantes de China, diseñados para desafiar a compositores consolidados e inspirar a los nuevos en el arte de la composición coral. Trae tus composiciones y prepárate para inspirarte y motivarte.

- **Taller para jóvenes compositores: para compositores principiantes**

Líder: Dan Walker, compositor, Australia.

Este programa innovador es una emocionante oportunidad para jóvenes compositores o jóvenes interesados en la composición, de 18 a 25 años de edad, para que participen en una serie de talleres sobre composición coral con el distinguido y joven compositor australiano Dan Walker.

Reúnase con otros jóvenes compositores para explorar el mundo de la composición coral en una atmósfera divertida y emocionante. Se exigen habilidades básicas de música y canto además del deseo de explorar y enfrentarse a desafíos.

¡Os esperamos en la región administrativa especial de Macao!

Con tantos países y ciudades únicas en la región, ¿por qué celebrar este evento en Macao o dónde se encuentra Macao?

Macao es un destino único para todos, ya que representa una fusión de la cultura occidental y oriental. Los portugueses colonizaron Macao hasta su retorno a China en 1998 bajo la política de dos sistemas y un partido similar a la de Hong Kong. Siendo una región administrativa especial (*SAR* por sus siglas en inglés), las políticas administrativas y de inmigración son diferentes a las de China, es decir, la mayoría de las nacionalidades pueden venir a Macao sin restricciones de entrada en la mayoría de los casos.

Macao posee su propio aeropuerto internacional que se conecta con la mayoría de los países de la región. El Aeropuerto Internacional de Hong Kong es también una puerta de entrada y conecta los asistentes directamente con Macao a través de un corto viaje en ferri.

Colaboración con la universidad de Macao

Todos sabemos que el ambiente donde trabajamos afecta la manera como aprendemos. La sede principal de la EXPO será en el nuevo campus de la Universidad de Macao. Con instalaciones de última generación para los participantes de la EXPO, el campus se extiende en más de un kilómetro cuadrado de áreas verdes, lo cual ofrece un ambiente relajado y universitario. Además, ofrece numerosas opciones de alojamiento ya que se sitúa a 10 kilómetros del centro de Macao. Para saber más, diríjase a www.umac.mo.

Convocatoria para los expositores

La EXPO Coral Mundial de la FIMC prevé la recepción de más de 15.000 cantores, directores y compositores. Esta oportunidad es única en esta región y permitirá a las empresas conectarse directamente con el mercado al que quiere dirigirse. Los expositores podrán vender sus productos y servicios en un lugar central destinado específicamente al mercado coral de la región de Asia-Pacífico.

El Comité de Exhibición de la EXPO Coral Mundial de la FIMC aun está aceptando solicitudes de expositores interesados. Los vendedores cuyos productos y servicios estén relacionados con la educación coral, la música y los compositores son bienvenidos. (La fecha límite es el lunes 15 de septiembre de 2015)

Más información

Puedes encontrar más información en el renovado sitio web de la EXPO Coral Mundial de la FIMC; www.worldchoralexpo.com. Si necesitas información adicional a la que se encuentra en el sitio web, no dudes en escribir a info@worldchoralexpo.com o worldchoralexpo@gmail.com.

Únete a nosotros

Existe una necesidad de educación y mejoría continua por parte de directores, docentes, compositores y entusiastas corales. La oportunidad de trabajar con personalidades corales tan experimentadas y de alto perfil, de interactuar con músicos corales de todo el mundo con intereses similares y de compartir y escuchar uno de los mejores cantos corales del planeta, es un evento como pocos en la región de Asia-Pacífico.

Este es uno de los eventos que los músicos corales de la región de Asia-Pacífico no deben perderse y que fascinará e inspirará a los participantes internacionales.

¡Allí nos vemos!

Traducido del inglés por Diana Ho, Argentina

Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Choral World News

II Campeonato Mundial Coral Infantil y Juvenil San Petersburgo, febrero de 2015 (p 23)

Las competiciones corales mundiales se celebran cada año, casi cada mes y, a menudo, es difícil para los coros y directores elegir en cuál participar. Algunos coros adoptan una postura turista cultural y van a lugares donde no han estado antes, otros buscan posibilidades para competir con coros de alto nivel donde la competición sea reñida, y otros, por el contrario, eligen competiciones más realistas desde el punto de vista de composición coral, requisitos y regulaciones. Para asegurar la calidad de la competición y el número de participantes, los organizadores a menudo tienen que buscar nuevas formas y contenidos, con el fin de organizar una competición coral que sobresalga del resto por algo especial. El Campeonato Mundial Coral Infantil y Juvenil, organizado por la Agencia Cultural InterAspect de San Petersburgo en colaboración con La Universidad Pedagógica de Rusia Estatal de Herzen, es “fruto” de la búsqueda de nuevas alternativas. La competición en sí va dirigida a distintas categorías corales con un límite de edad que determina la composición de los participantes y las reglas de la competición. El sistema es interesante. Como en cualquier deporte, los coros compiten en octavos y cuartos de final, semifinal, y solo los mejores quedan invitados a participar en la final. Todo esto crea, sin lugar a dudas, suspense y un verdadero espíritu de competición. Tal y como ocurrió en los Juegos Corales Mundiales organizados por Interkultur, la lucha por el título de campeón es intensa, y a través de esta criba solo los coros más fuertes y potentes musical y técnicamente son seleccionados para la final.

Romans Vanags
Profesor adjunto de la
Academia Musical
letona J.Vitols
Director artístico de
Interkultur

Este año, el II Campeonato Mundial Coral Infantil y Juvenil en San Petersburgo se celebró del 15 al 22 de febrero y asistieron 30 coros, principalmente de Rusia y Europa del este. Esto es comprensible, ya que la situación actual geopolítica no es muy favorable para el marco global internacional de los organizadores de festivales de arte y cultura en la región. De cualquier manera, me gustaría mucho felicitar a los organizadores del concurso, especialmente a Elena Brizina y a Igor Matjukov, por una actitud tan extremadamente profesional y sincera al mismo tiempo. Todas las rondas de competición se planearon de manera muy precisa y las actuaciones corales provocaron un gran interés en el público. La calidad y objetividad fueron valores que reflejó el jurado internacional presidido por el profesor auxiliar del Conservatorio Nikolái Rimsky-Korsakov de San Petersburgo, compositor y director Sergei Jekimov. Fue un enorme placer trabajar con mis colegas Andrea Angelini (Italia), Milan Kolena (Eslovaquia), Vytautas Miskinis (Lituania) y Valeri Uspenski (Rusia). Cada uno de estos expertos es ampliamente reconocido entre los directores y cantantes corales por todo el mundo. Espero de verdad que tanto la valoración de los expertos y las discusiones tras el concurso fuesen significativas para coros y directores. Cada competición tiene sus propios líderes así como coros cuya actuación es toda una sorpresa y un placer. El líder de este campeonato lo fue ya desde el primer día de la competición el Coro Estudiantil del Conservatorio N. Rimsky-Korsakov de San Petersburgo, con el director Anton Maksimov. La actuación del coro fue especialmente alegre en la última ronda, en las finales. La capacidad vocal y técnica del coro y el entrenamiento profesional de los cantantes determinaron los resultados y en gran medida confirmaron los altos estándares de educación que posee el Conservatorio. Después de la competición, el jurado discutió si algunas escuelas musicales y coros universitarios deberían tener una categoría propia, ya que competir al mismo nivel que coros sin la misma experiencia musical limitarían dramáticamente las oportunidades competitivas de los últimos. El Coro de la Escuela Musical de Daugavpils Stanislav Brok de Letonia (director Yevgeny Ustinskiy) y el Coro Escolar Musical de Niños Simeropol (director Viktor Zaslavkiy) mostraron cualidades artísticas similares. El coro de Niños “Avrora” de Moscú, dirigido por Anastasia Belajeva, deleitó con su perfecto sonido, pero el coro de San Petersburgo “Petersburg Stars”, dirigido por Svetlana Galimova, se ganó el cariño de la audiencia. ¡Este coro, en que los niños cantan con discapacidades de visión, supuso una actuación increíblemente fascinante y armoniosa!

El sistema de este campeonato impuso una difícil tarea a los directores —planear un programa correcto y táctico para poder mejorar la representación de cada una de las rondas sucesivas tanto técnica como artísticamente. Los coros, que habían seleccionado un programa apropiado, pudieron mantener el interés de la audiencia y el jurado hasta las finales de la competición. Fue un bonito detalle que los organizadores ofrecieran a los coros la oportunidad de actuar en los auditorios más famosos y acústicamente mejores de San Petersburgo: La Gran Sala del Conservatorio Rimsky-Korsakov de San Petersburgo y la Capilla Académica Estatal M.Glinka. Estos auditorios, en los que han actuado los artistas más notorios del mundo, quedarán en la memoria tanto de directores como de cantantes. A cada coro se le brindó la oportunidad de actuar en conciertos independientes durante el festival. Los participantes tuvieron además la oportunidad de asistir a un concierto en una de las iglesias más famosas de Rusia, *Spas na Krovy* (Iglesia del Salvador sobre la Sangre Derramada).

Los organizadores habían planeado todo con mucha atención, de manera que cada coro fuese asistido y premiado con diplomas y premios conmemorativos. Hasta ahora no había visto tantos seguidores en ninguna competición que quisiesen premiar a sus favoritos con premios especiales a la simpatía. En la ceremonia de clausura, cada coro se sintió ganador, y los ojos de los niños y sus corazones estaban llenos de alegría!

Para resumir, me gustaría afirmar que competiciones corales así constituyen un importante punto de partida para el crecimiento de cada coro y la autoafirmación de los jóvenes cantantes. Espero que los organizadores de la Competición Coral de San Petersburgo no cesen en su afán creativo, generando siempre nuevas ideas. Lo más importante ahora es que en un futuro próximo esta competición atraiga coros de regiones cada vez más lejanas y se cree así un verdadero sentido de competición Coral Mundial. ¡Espero que reine la paz en el mundo, y este festival musical de niños y jóvenes coros reunidos y actuando juntos definitivamente contribuirá a esta victoria!

Romans Vanags, graduado en el colegio de música especializada de *Emīls Darziņš* y en el Departamento de Coro y Dirección Orquestal del Conservatorio Estatal de Letonia *Jāzeps Vītols* en Riga (actualmente *Academia de Música de Letonia Jāzeps Vītols*). Obtuvo un diploma por dirección coral y pedagogía musical. Además, estuvo estudiando dirección de orquesta sinfónica y en 2003 obtuvo el título de maestría profesional en Música. La trayectoria profesional de Romans Vanags ha estado ligada con la dirección y la pedagogía. Romans Vanags ha sido el director jefe del coro de profesores llamado *Vanema* desde 1984 hasta 2004, y desde 1990 ha sido el director principal del coro femenino de la Universidad de Letonia *Minjona*. Desde 1987 ha sido director jefe y artístico del coro de niños de la Escuela de Música *Jāzeps Mediņš*. Entre 1990-1993 colaboró con la Orquesta Sinfónica del Colegio Musical *Jāzeps Mediņš*. Romans Vanags trabaja desde 1987 en la Academia de Música de Letonia en Riga como profesor de dirección coral. Correo electrónico: romans@latnet.lv



Yong Chee Foon
Director de Coros

El 5º Festival Coral de Invierno se llevó a cabo desde el 1º al 5 de diciembre de 2014 en Hong Kong, la Perla del Oriente. Localizada en la costa meridional de China, la ciudad es un enigma de rascacielos modernos, tradiciones ancestrales y hogar de algunos de los mejores coros juveniles de Asia. El Festival Coral de Invierno ha contado con la participación de más de 2.500 coristas de 60 coros en representación de China, Hong Kong, Indonesia, Filipinas, Malasia y Singapur desde su primera edición en 2010. La organizadora del festival, Sourcewerkz Pte Ltd, es una compañía singapurense de eventos corales conducida por la Directora del Festival, la señora Lim Ai Hooi, con la misión de ‘Enseñar, Tocar y Transformar’. El festival fue coorganizado con el Rave Group y apoyado por la Asociación Mundial de Coros Juveniles de China.

El Festival Coral Internacional de Invierno se ha diseñado como una plataforma para coristas y directores que buscan enriquecer su musicalidad, canto y habilidades de ejecución mediante competencias, clases magistrales y talleres. Los coros también tienen la oportunidad de presentarse ante un público internacional en el Hong Kong Disneyland, a través del Programa de Artes Escénicas de Disney. El festival dio inicio con el apartado de competencias en el ayuntamiento de Tsuen Wan, con el distinguido panel de jueces presidido por el Director Artístico, Dr Brady Allred (EEUU), con la compañía de los jueces: Profesora Theodora Pavlovitch (Bulgaria) y el Sr. Johnny Ku (Taiwán). Las interpretaciones más cautivantes de la competencia correspondieron a la Categoría de Folklore, en la que los coros de Indonesia, Filipinas y Singapur concursaron haciendo gala de trajes y danzas tradicionales de la música coral popular de su región.

Luego de las intensas competencias de la noche anterior, los coros participantes aguardaban con ansias la parte más destacada del festival, que son las clases magistrales y talleres dictados por los jueces. La sesión matutina de clases magistrales vio al Dr. Brady Allred trabajar con el Coro Karangturi de Indonesia, y durante la misma brindó ideas para la interpretación de las piezas sacras que el coro presentó durante la competición. La profesora Theodora Pavlovitch dio una introducción a la música coral *a cappella* búlgara a la Dunman High School de Singapur, mientras el Sr. Johnny Ku trabajó en la técnica de ensayo con el Coro Our Lady Of Fatima University de Filipinas. Los coros disfrutaron las sesiones de noventa minutos con los jueces y obtuvieron nuevos conocimientos musicales de ellos.

En la tarde, todos los participantes del festival se reunieron en el “Teatro Y” en la Plaza de la Juventud para el muy esperado taller dictado por los jueces y el anuncio de los resultados. El Sr. Johnny Ku comenzó presentando las múltiples tribus aborígenes de Taiwán y nos mostró un mapa geográfico de su localización así como sus trajes únicos. Procedió entonces a enseñarnos la manera de interpretar una canción de amistad llamada A-Li-An de la tribu Paiwan. La tribu Paiwan habita sobre todo en el sur de Taiwán y esta canción de amistad es cantada originalmente por los niños mientras jueguean. Después de enseñar la canción, el sr. Ku prosiguió a enseñar a los participantes cómo ejecutar la danza aborígen que acompaña a la canción. Los jueces subieron al escenario y se tomaron de las manos para ofrecer una demostración del baile bajo la guía del señor Ku antes de que el público entero se les uniera en el canto y la danza. Los participantes disfrutaron la sesión de canto y baile al mismo tiempo que hicieron muchos nuevos amigos con esta canción de amistad taiwanesa.

Seguidamente, la profesora Theodora Pavlovitch ofreció una corta introducción de su Bulgaria nativa y enseñó una pieza sacra contemporánea del compositor esloveno Ambrož Čopi. Los participantes disfrutaron el desafío de cantar a primera vista el rítmico Gloria y fueron capaces de interpretar la composición al final de la sesión bajo la atenta guía de la profesora Pavlovitch. La audiencia agradeció a la Profesora Pavlovitch cantando la pieza recientemente aprendida con gran entusiasmo y placer.

El Director Artístico, el Dr. Brady Allred dio a continuación una corta conferencia acerca de los matices del canto de la música coral del Renacimiento, haciendo cantar a los participantes la introducción del Sicut Cervus de Palestrina. Los participantes fueron entonces invitados a otra sesión de canto y baile dirigida por el Dr. Allred, esta vez con una canción popular israelí que fue rápidamente aprendida. El taller finalizó con el teatro en pleno sumergido en el canto y la danza.

A menudo las corales participantes en la misma competición no tienen la oportunidad de escuchar a las otras corales. El módulo de conciertos amistosos permite a los coros llevar a cabo un intercambio cultural y crear amistades a través del canto con otras corales. Cada coral participante ejecutó dos canciones en este pequeño concierto y los asistentes disfrutaron profundamente escucharse entre ellos en este segmento del programa del festival.

El anuncio de los resultados vino a continuación y el público aguardaba con gran expectación. Luego de un corto resumen de la competencia por el Dr. Allred, los resultados fueron comunicados. Los siguientes coros emergieron como campeones de sus categorías:

- Coro Ying Wa College de Hong Kong dirigido por Boron Li (Voces iguales – 16 años o menos)
- Coro True Light Girls’ College and Ying Wa College de Hong Kong dirigido por la señora Phoebe Yu (Voces Mixtas – 16 años o menos)

- Coro Dunman High School de Singapur, dirigido por la señora Jennifer Tham (Coro Mixto – Categoría Abierta)
- Coro Karangturi de Indonesia, dirigido por el señor Petrus Wahyu Eramoko (Categoría Folklore)

Luego de dados los resultados, hubo una gran muestra de camaradería cuando los participantes iban de un lado a otro felicitándose y tomándose gran cantidad de fotos y *selfies*. Los jueces se unieron a la fiesta y se empaparon de la atmósfera carnavalesca.

La próxima edición del festival se realizará del 29 de noviembre al 3 de diciembre del 2015. Para mayor información diríjase a <http://www.ravegroup.sg/winterchoralfest>

El director musical del Coro de la Nanyang Technological University en Singapur, **Yong Chee Foon** es también el actual Vicepresidente de la Asociación de Directores Corales (Singapur) y director de numerosos coros juveniles galardonados. Sus coros han recibido cuantiosos reconocimientos en gran cantidad de competencias internacionales en Europa y Asia. Él es Director Artístico Asociado de Sourcewerkz Pte Ltd., una compañía de eventos corales que organiza festivales de coros alrededor del mundo. Su postura respecto a la buena educación musical para las generaciones jóvenes lo ha llevado a dirigir a más de 2000 jóvenes que han cantado bajo su batuta en la pasada década. Correo electrónico: cheefoon@gmail.com



13

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

La Capella de San Petersburgo (p 28)

La Capella de San Petersburgo es un monumento magnífico a la cultura rusa, no simplemente un museo donde el tiempo se detiene, sino un manantial para saciar la sed, con el sonido hermoso de las creaciones inmortales del genio humano.

En noviembre de 2014, la Capella Estatal de San Petersburgo llevó a cabo un concierto dedicado al 40a aniversario de actividad creativa de su director artístico y director de orquesta principal, Vladislav Chernushenko.

Cada aniversario es importante, pero para Chernushenko, el otoño de 2014 es ciertamente un hito significativo. Él franqueó el umbral por primera vez hace 70 años después de regresar a Leningrado de la evacuación, cuando la institución intentaba superar las consecuencias del bloqueo Nazi de la ciudad. Durante sus años de servicio, el trabajo de Chernushenko fue observado y admirado por el gran Georgy Sviridov: “Debemos estar agradecidos a Chernushenko por el hecho de que él restauró la Capella de San Petersburgo, como la restauración de un ícono antiguo. Este esfuerzo le ha convertido en una de las mayores figuras de la música rusa.”

Vladislav Chernushenko es uno de los grandes músicos modernos rusos. Su talento de dirigir es multifacético y se manifiesta vívidamente en la ópera, la música sinfónica, y la representación coral. Con su liderazgo, ha hecho resurgir la fama mundial del coro Ruso.

Vladislav Chernushenko era la fuerza impulsora detrás del levantamiento de la prohibición y de la vuelta de la música sagrada rusa a la esfera del concierto de Rusia. En 1981, él organizó un festival tradicional, “Neva Asambleas Corales,” con una serie de conciertos históricos y conferencias académicas, “Cinco Siglos de Música Coral Rusa.” En 1982, después de una ausencia de 54 años, *La Vigilia de Toda la Noche* de Sergei Rachmaninov se escuchó en la sala de conciertos de la Capella una vez más. Bajo la dirección de Vladislav Chernushenko, el repertorio del coro está recuperando su riqueza tradicional y diversidad. Este incluye obras de formas importantes vocales e instrumentales – oratorios, cantatas, misas, óperas en versión de concierto, obras a capella escritas tanto por compositores occidentales como rusos, de épocas diferentes – y se le han otorgado los premios y títulos más altos a nivel nacional e internacional: Vladislav Chernushenko es ciertamente uno de los líderes del arte musical moderno en Rusia.

Hoy en día, la Capella comprende una hermosa sala de conciertos, un coro y una orquesta sinfónica además del órgano magnífico, a cuya restauración el Presidente de Rusia ha asignado el equivalente de un millón de euros.

(de una entrevista con Vladislav Chernushenko)

Pero por muchos años nadie pensó en la Capella olvidada de San Petersburgo...

La Capella fue fundada el 12 de agosto de 1479. Fue en este día que la Iluminación de la Catedral de la Asunción, en el terreno del Kremlin (la primera iglesia de piedra en Moscú), estableció un coro de coristas clérigos. Este iba a ser el coro personal del Gran Príncipe Ivan Vasilyevich y por lo tanto el primer coro

Irina Roganowa
 directora de orquesta
 y profesora

profesional de Rusia. Los libros de historia nos dicen que el zar Iván el Terrible componía sus propios cánticos, y además dirigía a solistas. Solemos tocar uno de sus himnos, escrito el día de la glorificación de Pedro el Metropolitano de Moscú. Después de dos siglos, este coro de clérigos del estado se reubicó a San Petersburgo a orillas del río Neva. Durante esta época, el reinado del Pedro el Grande, la primera gira del coro tuvo lugar: el Emperador salió para Europa Occidental con sus coristas. Me causó asombro cuando me dijeron en París que al Zar joven se lo apodaba “Pedro el Bajo” y que en Francia se sabía que a él le encantaba dirigir los servicios de la iglesia y cantar las oraciones. En el siglo dieciocho, el coro adoptó un nuevo modo y estilo. En 1738, en la ciudad ucraniana de Glukov, durante el reinado de la Emperadora Anna Ioannovna, se estableció la primera escuela profesional de música, donde ella entrenó a veinte muchachos para eventual servicio en el coro de la iglesia. En los años inmediatamente posteriores, la corte también se vio obligada a instruir a los cantantes jóvenes en tocar instrumentos orquestales. Por varias décadas, los instructores de canto y chantres del coro eran compositores italianos bien conocidos: Galuppi, Traetta, Paisiello, Sarti, Cimarosa. Luego, el coro atrajo a compositores originarios de Rusia que trajeron gloria a la música rusa, con alumnos como Maksym Berezovsky y Dmytro Bortniansky.

La institución no solamente fomentaba logros destacados en sus músicos, sino que también nutría todos los cuadros de la escuela, incluso instrumentistas, compositores y directores.

“Iván Susanin,” de Glinka, fue escrito para la Capella y se le atribuye el establecer a “El Puñado Poderoso,” también conocido como: Balakirev y su asistente Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Cui, Borodin, y Tchaikovsky.

Hay opiniones diversas de músicos rusos e internacionales en cuanto al desarrollo de “la calma ditirámica.” Robert Schumann declaró en las notas de su diario: “La Capella es el coro más hermoso que jamás hemos escuchado, el bajo a veces tiene reminiscencias del sonido del órgano, y el tiple suena casi mágico...”.

¿Cómo mantiene usted la gloria de la Capella? Después de todo, la música coral no es el género de música más popular.

La popularidad es transitoria. Por lo contrario, en muchos países, el canto coral se ha vuelto la nueva obsesión nacional. En los EEUU, casi todas las universidades tienen una escena coral de aficionados tan vibrante que son la envidia de profesionales del mundo entero. Ahora también somos la sede para un festival de barber shop, que atrae a todo tipo de conjuntos vocales, desde masculinos a coros grandes.

¿Pero es posible que la música coral esté pasada de moda? Si consideramos las grandes obras de Lasso, Monteverdi, Bach, Handel, Bortnianski, Haydn, Mozart, Glinka, Mussorgsky, Brahms, Verdi, Tchaikovsky, Rachmaninoff, Britten, Stravinsky, Shostakovich...¿es realmente posible que la humanidad ya no necesite esto?

Esperamos que la historia de la Capella se eleve al trono de las artes musicales rusas y que reine sin cuestionamientos por muchos años, acumulando, de una generación a la otra, aún más gloria para el arte coral ruso. Pero lo de esta continuidad no puede ser dado por supuesto: cada generación necesita producir su propio “honor y gloria” y, por muy notable que sea el pasado, una carga frecuentemente pesada cae sobre los hombros del presente, exigiendo nueva corroboración.

Entonces pensemos: ¿Cuál es la base de la cultura? Y la respuesta: los que siguen adelante con la tradición de la gente.

Para resumir brevemente, hemos heredado un legado, que se parece a algo así:

- cultura de alto rendimiento;
- destrezas del canto destacadas de los artistas del coro y del conjunto como un todo;
- la gama más amplia de repertorio, abarcando todas las épocas y los estilos de la música de Europa Occidental y de Rusia.
- monumentos fundacionales en el género de la cantata-oratorio como el enfoque principal de la dirección creativa;
- atención a la ejecución de música contemporánea, principalmente música rusa, como clave para el desarrollo creativo;
- estrecha cooperación con los compositores;
- contacto regular con el público;
- el coro como una herramienta eficaz para el conocimiento y la educación del pueblo.

Seguro estamos de acuerdo en que no es una carga liviana. Dejemos que los demás juzguen lo que estamos logrando colectivamente.

Por otro lado, las discusiones sobre los cantantes corales son escasas. Como regla, escribimos con detalles sobre el director, solo mencionando el coro casualmente. Estos artistas son desconocidos al público en general, ellos viven en el escenario y en los carteles bajo la frase que vale para todo, “el coro,” y sus destinos se encuentran en aquel momento especial sobre el escenario cuando ellos se integran al gran conjunto. Muchos de ellos son extremadamente talentosos, pero nadie nunca sabrá eso si el coro suena mal. Ellos pueden ser totalmente incompetentes o completamente talentosos. Sus

fracasos siempre son personales, y sus éxitos siempre son compartidos. Para cantar en un coro se necesita amor desinteresado y dedicación. Este altruismo creativo asombroso es inherente en muchos grupos musicales y es digno de ser notado.

Pronunciamos con reverencia los nombres de los directores, cuyos talentos y servicios desinteresados a su arte amado determinaron el destino del coro en los años formativos difíciles de la Unión Soviética, en tiempos de problemas y las pruebas de la gran guerra patriótica, en los tiempos del triunfo de la victoria y los años de posguerra recuperativos: Mikhail Klimov, Palladium Bogdanov, Georgi Dmitrevski y Elizabeth Kudryavtseva respectivamente.

Vladislav Aleksandrovich, usted tuvo oportunidad de trabajar con grandes compositores rusos – George Sviridov y Valery Gavrilin. ¿Cuáles son sus recuerdos?

Sviridov y Gavrilin siguen la línea general de la música rusa viniendo desde Glinka y Dargomyzhsky hasta Borodin, Balakirev, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, y además hasta Tchaikovsky, Rachmaninoff, Taneyev, Glazunov, hasta Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich y sus herederos modernos.

Musicalmente, Gavrilin siempre será como Rusia, incorporando los siglos de dolor, toda la alegría y las lágrimas, la confusión y los grandes logros junto con la profanación de lugares sagrados, la traición, la ruina, y renaciendo de las cenizas, parecido a la resurrección del Cristo, infundido con amor y por la fe curativa, a veces confiando imprudentemente en el futuro, algo que en los tiempos de tribulación sigue siendo -incomprensible pero persistentemente- una prioridad de la gente. En realidad, Sviridov es más o menos lo mismo. No es coincidencia que estos dos nombres suelen encontrarse lado a lado.

Por más de tres décadas, hemos estado en contacto directo con Georgy Vasilyevich Sviridov. Durante ensayos y conciertos conjuntos, discutimos muchas cosas diferentes, principalmente sobre los problemas de la educación y la cultura.

Usted está actualmente de gira por Europa. Según sus observaciones: ¿quién tiene ahora una influencia más grande (en las artes de la interpretación)? ¿Europa sobre Rusia o viceversa?

En Europa tanto como en países de ultramar, el arte ruso en toda su miríada de variedades se codicia todavía hoy en día tanto como nunca: el teatro ruso, el ballet y la ópera rusa, las orquestas sinfónicas, los coros y las bellas artes. Debes perdonarme, pero yo encuentro que la televisión está llena a reventar con la cultura pop, corrompiendo las mentes y la moral de la gente. Ellos tienen esto en exceso. Pero a la vez, en muchos países hay preocupación con respecto al preservar la cultura nacional, el lenguaje y las tradiciones, de la presión de la globalización y el temor de aparecer diferente a la manada anónima.

¿Cómo se mantienen vivos el canto ruso y la tradición de la música coral, en esta sociedad actual, urbanizada, dirigida por los consumidores, cuando la gente ya no canta tanto y no siente la necesidad? ¿Cuál es la solución?

Rusia siempre ha estado cantando, su tierra está llena del sonido de la voz humana. Esta cultura del canto profundamente arraigada es el origen de toda la música rusa en toda su riqueza y originalidad. Aceptando con agradecimiento la ciencia Europea, Rusia demostró que no solamente fue capaz de la misma fuerza y los mismos talentos que los grandes hijos de Europa Occidental, sino que también hizo muchas oleadas y avances hacia el desarrollo de la música del mundo: Borntyansky, Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Rachmaninoff, Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich.

Nuestra Capella está restaurada después de años de grandes pruebas y tribulaciones, parte de la gloria mundial del arte ruso del canto. La Capella actual es la gloria legada. Es el vínculo del tiempo y la continuidad de tradiciones, su multiplicación es nuestro deber y vida.

Irina Roganova (San Petersburgo), trabajadora honrada de cultura de la Federación Rusa, cabeza del coro juvenil e infantil “Armonía,” Presidenta de la Asociación de Directores para Coros Juveniles e Infantiles en Rusia Noroeste, organizadora de las competencias del coro “Arco Iris,” y de la competencia para compositores, “Laboratorio del Coro. 21^a Siglo,” autora de artículos metodológicos, colecciones de repertorios; miembro del Presidio de Organizaciones Mundiales de la Música. Correo electrónico: choirharmony@gmail.com



Traducido y revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Dirigiendo esperanza: El único coro masculino de una prisión estadounidense que actuará fuera de la prisión (p 32)

En Lansing, Kansas, dentro de un cuarto insulso que funciona como la capilla del lugar, un puñado de hombres está sentado en los bancos de la iglesia con partituras en las manos. Parado frente a ellos se encuentra un hombre de mediana edad con perilla dando instrucciones de calentamiento para el tono. Lo acompaña un teclado electrónico. El coro ha dado comienzo a su ensayo. Si bien muchos ensayos corales en el mundo comienzan de manera similar, este tiene una marcada diferencia. La instalación es una prisión, la Institución Correccional de Lansing, y los cantantes son reclusos.

De esta manera inicia *Dirigiendo Esperanza*, un documental que retrata a los East Hills Singers, coro fundado en 1995 por Elvera Voth, una directora coral que se radicó en Kansas después de haber vivido en Alaska. Voth también ayudó a formar la organización sin fines de lucro de la ciudad de Kansas Arte en Prisión, con el objetivo de promover “la responsabilidad, el compromiso y el liderazgo”. A los East Hills Singers ahora los dirige Kirk Carson, un excantor de ópera quien también trabaja como contratista para la defensa informática. Carson ha dirigido al coro por más de cuatro años y ha sido profundamente transformado por sus experiencias con los East Hills Singers. “Comencé haciendo esto porque pensaba que debía devolver algo”, comenta. “Se transformó en un concepto tonto en un par de semanas porque he recibido mucho más de lo que voy a ser capaz de dar en mi vida”.

El escritor Leslie Cockburn dice que lo más difícil cuando se hace un documental es hacer que algo complejo parezca simple. En *Dirigiendo Esperanza*, la complejidad radica en hacer un ensamble cohesivo. Los internos no hacen audiciones, y el número de participantes varía frecuentemente. La mayoría de los casi cincuenta cantantes no han cantado en un ensamble antes, y en los conciertos, actúan con un coro comunal separado de hombres. Ese mismo día es su primera actuación juntos. Son el primer coro de una prisión estadounidense que actuará fuera de la prisión.

La complejidad de la vida de los internos también es enorme. Los cantantes han sido encarcelados por numerosos crímenes, incluyendo el uso y la fabricación de drogas, robos, intentos de asesinato y abusos sexuales. Muchos vienen de circunstancias difíciles y no se toman bien la crítica. Para algunos, ésta es su primera actividad grupal. A pesar de las diferencias en las edades y los antecedentes, los cantantes tienen una cosa en común —todos están esperando salir en libertad y ser nuevamente parte de la sociedad. Las habilidades que aprenden aquí apuntan a mejorar sus vidas y a proveerles de las herramientas necesarias para triunfar cuando estén en libertad.

La historia de *Dirigiendo Esperanza* es una historia de redención. En la película vemos hombres en los diferentes tramos de ese camino. Se puede ver al rapero Essex Sims, un interno que no se puede unir al coro debido a que tiene una sentencia a cadena perpetua, quien compuso una canción mezclando la letra de su rap y la melodía del canto gregoriano. También se muestra a Kurt Irish, un interno que está lidiando con problemas de adicción al alcohol y a las drogas, emocionado por cantar en su último concierto antes de salir en libertad. También están los que se encuentran del otro lado en la saga de la redención. David Jones, quien anteriormente formaba parte del coro como interno y luego de salir en libertad (o como los East Hill Singers le dicen, de su “graduación”) continúa cantando como cantante comunal, tiene su propio negocio como contratista.

También se puede ver a las familias de los internos, que han sido profundamente afectadas por las sentencias a prisión. Algunos miembros de las familias no pueden o no quieren visitar a los cantantes en la prisión, entonces los cuatro conciertos anuales les permiten a los internos reconectar con sus familiares y ser vistos de manera positiva aunque sea por un instante.

Lo más notable de los East Hill Singers es que todo lo que hacen no es nada del otro mundo. Los internos no conforman un coro sólido, fuerte. La entonación es un problema, hay voces que sobresalen y su precisión para la música decae y disminuye tanto como su concentración en los ensayos. El coro comunal que ensaya por separado suena mejor, pero no mucho mejor. La selección más difícil del ensamble es el primer movimiento de *Testament of Freedom*, de Randall Thompson. Carson dice que a veces “el nivel de coro no es el que me gustaría tener, pero tengo que recordar que el nivel de la actuación no es la razón más importante de estar acá”. El mismo Carson tiene un nivel regular, con un gesto de dirección que a pesar de ser claro es lento, pesado, deliberado, con los brazos suspendidos sobre su pecho y sus ojos pegados a la partitura.

Pero lo que *Dirigiendo Esperanza* le muestra a su audiencia es el poder transformador que tiene la música, incluso en coros regulares. Con las primeras escenas tomadas dentro de la prisión, pronto comenzamos a ver la vida fuera del recinto a través de los ojos de los mismísimos reclusos. Ellos disfrutaban inmensamente las actividades más simples, incluido el traslado en camioneta desde la iglesia hasta el lugar del concierto. Sus ojos se iluminan mientras saborean una “comida de verdad” en la iglesia. Sus reacciones luego del concierto muestran cuánto valoran la naturalidad de estos momentos.

Los directores entienden los desafíos a los que Carson se enfrenta. En ocasiones con hasta cincuenta cantantes amateur e iniciales, su consejo es el que todos conocemos: “Articulen, articulen, articulen”, “carpetas en su mano derecha – su otra derecha”. La escena que muestra el armado de las plataformas, entre otras varias instancias de logística del concierto, es muy familiar. Pero su enfoque mundano, pragmático, ayuda a transformar la vida de los cantantes. Hace cantar a numerosos solistas, quienes adquieren confianza a través de sus experiencias. Entre cada canción del programa hay una larga introducción hecha por distintos internos. Si bien parece algo trivial, Carson invierte mucho tiempo en la preparación para que los internos puedan hablar ante sus espectadores. “Me consta que si ellos se pueden parar y contar un relato de dos minutos al frente de doscientas personas, cuando salgan de prisión van a poder hacer una entrevista de trabajo. Va a ser fácil”.

Producido y dirigido por Margie Friedman, este es un documental que el público en general puede disfrutar, pero los directores lo van a valorar por una razón en especial. Sabemos que incluso las experiencias musicales mediocres y mundanas tienen el poder de sanar a la humanidad. Pero en esta película, contra el telón de vidas unidas al horror, podemos ver que la transformación comienza a ganar terreno: cantantes aprendiendo sobre liderazgo, trabajo en equipo y responsabilidades personales. Comparten sus miedos, esperanzas y valores abiertamente. Aprenden el valor de la gratificación tardía, aprenden a tener “agallas”, aprenden a desarrollar el pensamiento crítico y usan la crítica para mejorar las habilidades personales. Los conciertos son los mejores ejemplos de esto para los cantantes. Como a muchos de los internos les han recalcado sus fracasos miles de veces, muchos ven que ser parte de un coro simplemente les da la oportunidad de hacer algo en lo que todavía no han fracasado. Y mientras se esfuerzan y luchan, no fracasan. La reacción más común del público ante el concierto es que los cantantes “no parecen presos”. Y por un par de horas no lo son. Como dice la madre de un interno: “Cuando veo al coro, no veo solo a mi hijo, sino realmente, veo a los hijos de muchas madres en el escenario. Tal vez alguno de ellos no tienen a su madre, entonces me hace sentir muy bien ser parte de esto”.

Como músicos dedicados, queremos saber cómo la música puede tocar la vida de más personas y enriquecer nuestras comunidades. La historia de los East Hill Singers es una historia sobre el éxito. La tasa de reincidencia en las prisiones de Estados Unidos es del 50%. En el coro de East Hill es del 18%. Si bien los finales felices no son universales, *Dirigiendo Esperanza* es un testamento del poder de la música. Muestra a los directores que podemos desarrollar y expandir programas musicales corales emocionantes para alcanzar a más personas entre muchos más propósitos.

Como ex-integrante del Coro de Niños de Saint Louis, **Tobin Sparfeld** ha sido tutor en todo el mundo. Desde Vancouver, British Columbia, en el oeste hasta Moscú, Rusia, en el este. Tobin también ha cantado con Seraphic Fire y el grupo coral Santa Fe Desert. Además ha trabajado con coros de todas las edades, como Asistente Musical del Director en el Coro de Niños de Miami y como Director Asociado del Coro de Niños de Saint Louis. También enseñó en el Instituto Principia y fue el Director de Actividades Corales en la Universidad Millersville en Pensilvania, fue director asistente del Grupo Coral Cívico de Greater Miami. Tobin obtuvo su DMA en Dirección de la Universidad de Miami en Choral Gables. Estudió con Jo-Michael Scheibe y Joshua Habermann. Recibió el Diploma de Artista Maestro del Instituto CME liderado por Doreen Rao. En la actualidad es el titular de la División Musical de la Universidad Los Angeles Mission, que es parte de la Universidad Comunitaria del Distrito de Los Angeles. Correo electrónico: tobin.sparfeld@gmail.com



Traducido del inglés por Aldana Audisio, Argentina
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Tercer Festival Coral Internacional “Eurasia Cantat” en Ekaterinburgo, 27 al 30 de Abril de 2015

Descubre Rusia, un país acogedor, amistoso y rebotante de cultura (p 36)

18

Jelena Bartnovskaja
directora coral y profesora

Una reunión a gran escala de ensambles corales, el Tercer Festival Coral Internacional “Eurasia Cantat”, tuvo lugar en Ekaterinburgo, Rusia, del 27 al 30 de abril de 2015. Más de 70 agrupaciones corales se reunieron durante el concurso para demostrar su destreza, su talento, y la belleza del canto coral. Para muchos participantes, recibir una invitación al festival de Ekaterinburgo resulta ser un evento importante y significativo en la trayectoria creativa de un grupo. Las salas de concierto con las mejores acústicas en Rusia, el fantásticamente alto nivel de profesionalismo del jurado internacional, el interés y la atención demostrados por los líderes de la ciudad, las cómodas condiciones de vida; todo esto ha contribuido a la expansión del alcance del festival y al incremento del número de grupos que desean participar en él.

Hospitalidad y amistad: estos son los principios que guían a los organizadores del festival coral a gran escala de Ekaterinburgo. Los organizadores reservarán los mejores hoteles para ti, asegurándose de que tu grupo esté bien alimentado, con transporte asignado, y que disfruten algunas excursiones y visitas a los museos, lugares religiosos, teatros y parques de la ciudad.

Nuestra ciudad es única. Ekaterinburgo se encuentra en la parte central del continente euroasiático, en la frontera entre Europa y Asia, y tiene una población de 1.600.000 habitantes. Ekaterinburgo es un centro administrativo, económico, científico y cultural, y muchos países tienen sus consulados y oficinas de visa aquí. En 2002, la UNESCO designó a Ekaterinburgo una de las doce ciudades ideales del mundo.

- Ekaterinburgo es el tercer centro de transporte más grande de Rusia, después de Moscú y San Petersburgo, y es el punto donde se encuentran seis autopistas federales, siete líneas principales de tren y un gran aeropuerto internacional, el Koltsovo.
- Ekaterinburgo es una de las potencias científicas de Rusia. Cuenta con veinte instituciones de educación superior, donde cursan más de 200.000 estudiantes.
- Ekaterinburgo es una de las ciudades rusas que serán anfitrionas durante el Mundial de Fútbol del 2018.
- Ekaterinburgo es uno de los principales centros culturales de Rusia. Su arquitectura incluye muchos edificios de finales del siglo XVIII y principios del XIX que captan la atención tanto de los habitantes de la ciudad como la de los turistas, y sus haciendas mercantes constituyen una parte importante de la herencia cultural de la ciudad. Los mercantes de Ekaterinburgo del siglo XVIII eran propietarios de empresas industriales y minas de oro. La fiebre del oro que golpeó los Urales a finales del siglo XVIII permitió a las familias más ricas, los Zotov, los Rastorguev y los Kharitonov, construir espléndidos complejos inmobiliarios que han sobrevivido hasta hoy. Junto a estos, se yerguen modernos edificios notables tanto por su tamaño como por su belleza. En el centro de la ciudad se encuentra el edificio más alto de todos los Urales, Siberia y Asia Central, el centro de negocios Vysotskii, de 198 metros de altura, con una plataforma de observación a 186 metros y un helipuerto en la azotea. Los ciudadanos y visitantes de la capital de los Urales ahora pueden tener la perspectiva de un ave para admirar esta hermosa ciudad.

Ekaterinburgo es uno de los grandes centros del teatro ruso. Hay 24 teatros en la ciudad, muchos de los cuales son conocidos no solo en Rusia sino también en el exterior. Los numerosos premios obtenidos por nuestros teatros en el festival Golden Mask, el principal certamen de teatro en Rusia, constituyen el testimonio de la originalidad de sus presentaciones. El Teatro Municipal de Marionetas de Ekaterinburgo es sede del festival de show de marionetas más prestigioso del mundo, “Petrushka el Grande”. El Festival Internacional del Payaso también ha tenido lugar en Ekaterinburgo durante muchos años, y es único en la historia de los circos alrededor del mundo.

En lo concerniente a catedrales y lugares religiosos, la Iglesia de la Sangre de Todos los Santos que brilló en la Tierra Rusa, junto con la Corte del Patriarca, son el orgullo y alegría de nuestros ciudadanos. La iglesia es una de las más grandes no solo en Ekaterinburgo, sino en toda Rusia. La Iglesia de la Santísima Trinidad y la Iglesia de Alexander Nevsky, situada en las tierras del convento de Novotikhvinskii, también asombran a los visitantes con su tamaño y belleza. El lugar visitado con más frecuencia por los invitados de Ekaterinburgo es el Monasterio de los Reales Portadores de la Pasión en Ganina Yama, que ha obtenido una fama macabra fuera de Rusia como el lugar donde fueron traídos los restos del último emperador ruso y su familia para su descanso en 1918.

La ciudad conserva cuidadosamente sus más de cincuenta museos. Las increíblemente ricas colecciones del museo Kraevedcheskii te permitirán descubrir los secretos de la historia de los Urales y sus montañas. En el Museo de Historia de Ekaterinburgo, se les da la oportunidad a los visitantes de conocer la historia de la ciudad a su propio ritmo.

Así que aquí tienes al menos tres razones para visitar la ciudad de Ekaterinburgo y participar en el Cuarto Festival Coral Internacional “Eurasia Cantat” en 2017:

- Primero que nada, es solo aquí que puedes dar un paso para salir de Asia y terminar en Europa.
- Segundo, esta acogedora y enorme ciudad se está desarrollando rápidamente y está dispuesta a ofrecer un excelente nivel de servicio a sus visitantes. Ahora tenemos una considerable experiencia en recibir invitados internacionales. Si no hablas ruso, no tendrás problemas para hacerte entender: la ciudad tiene un número de intérpretes que hablan perfectamente inglés, francés y alemán. Ekaterinburgo aún no se ha vuelto indiferente a sus visitantes, y se ocupa particularmente de los grupos creativos que toman parte en proyectos culturales a gran escala.
- Tercero y último, los organizadores del Festival hacen lo posible para reunir a representantes de las culturas europea y asiática en un solo escenario, lo cual sin lugar a dudas mejorará el nivel profesional de los músicos, directores y cantantes, mientras fomenta la amistad y mutuo entendimiento entre los habitantes del mundo. Durante las ediciones del Festival Coral Internacional de Ekaterinburgo, toda la ciudad se vuelve un gran escenario para el festival, con conciertos, reuniones creativas, clases magistrales y rondas de la competencia que tienen lugar en las mejores salas de concierto.

En 2015, 1800 cantantes de dieciséis ciudades rusas participaron en el Festival. El punto culminante fue el concierto de la última noche, cuando el concurso por el gran premio tuvo lugar. El público estaba fascinado con las presentaciones de seis ensambles corales, la categoría de ganadores. Todo el mundo contuvo la respiración mientras se esperaba la decisión del jurado. Milan Kolena (Eslovaquia), director y productor artístico del coro Apollo, director del Gregorin Chant School y director artístico de varios certámenes corales internacionales fue el presidente del jurado, y le acompañaron Andrea Angelini (Italia), director del coro Carla Amori, director artístico del festival Voci nei Chiostris y presidente de AERCO (Asociación Coral de la Región Emilia Romagna), Nina Groshikova (Rusia), profesora y Trabajadora Distinguida de las Artes en la Federación Rusa, y Vladimir Zavadskii (Rusia), profesor y Artista Distinguido de Rusia. Juntos anunciaron su decisión: ¡el gran premio fue para el Coro de Mujeres de Krasnoyarsk (Rusia)! El premio único, una vasija elaborada por un artesano de los Urales junto con una remuneración económica de 1000 euros, fue destinado a Krasnoyarsk. El concierto del Coro Aurora de Ekaterinburgo, el Coro de Estudiantes de Novosibirsk y los coros Vivat (de la ciudad de Nizhniy Tagil) y Rainbow (de Ekaterinburgo) también fueron recompensados con premios especiales.

Puedes encontrar toda la información que necesites en la página oficial del festival www.eurasia-cantat.ru, o contactando con nuestra especialista Anna Tikhonova, escribiendo a info@eurasia-cantat.ru.

Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela

Revisado por Carmen Torrijos, España ●

El nuevo Coro de la Paz de Reikiavik (p 40)

La idea es muy sencilla: coros de todos los rincones del mundo cantan *la misma canción* al *mismo tiempo* a favor de la paz en el mundo todos los años, en el tercer domingo de febrero. O, en palabras del empresario islandés Ýmir Björgvin Arthúrssón, creador del Festival de la Paz de Reikiavik:

“Invitamos a coros (de forma gratuita) a interpretar el maravilloso arreglo de la canción LOVE del legendario compositor y director coral británico Ben Parry. Los coros se convertirán en MEDIADORES POR LA PAZ asumiendo la tarea de aprender el arreglo coral de Ben Parry de la canción LOVE de John Lennon, y cantarla junto a otros coros de todas partes del mundo al mismo tiempo. Pedimos amablemente a nuestros MEDIADORES POR LA PAZ que se registren en nuestra página web (www.reykjavikpeacefestival.com), graben su interpretación de LOVE y la compartan con nosotros en nuestro canal de YouTube para que todo el mundo pueda disfrutar de ella. Para aquellos coros que quieran unirse a nosotros en Islandia, tenemos un itinerario de 4 días que se centra en crear un recuerdo lleno de paz de toda una vida cantando juntos en la magnífica naturaleza de Islandia”.

En febrero de 2015, miles de cantantes de todo el mundo cantaron y se convirtieron en *mediadores por la paz* en esta primera edición del Festival de la Paz de Reikiavik. Ese momento en el Harpa Music Hall, el 22 de febrero de 2015, en el que más de 600 componentes de coros islandeses cantaron juntos la canción *Love* por la paz en el mundo, fue inolvidable tanto para los cantantes como para el público.

Arthur Björgvin Bollason
escritor y periodista

¿Cómo nació la idea del festival de la paz?

Ymir cuenta que él y su mujer Hrefna, que han guiado a los visitantes en Islandia desde hace muchos años, recibieron la visita de un coro noruego en 2012:

“Después de pasar 5 días en la naturaleza intacta de Islandia, con el canto y las alegres voces de este coro de la pequeña ciudad noruega de Lofoten, ocurrió algo mágico. Sentimos la magia que un coro puede dar, ¡y queríamos más canciones y más felicidad! Unir el canto a la paz era algo obvio, puesto que Islandia es conocida por ser uno de los países más pacíficos del mundo, sin ejército, con poco crimen y la idea de que el mundo puede vivir unido en paz. Poco después la idea creció hasta convertirse en el deseo de hacer de este mundo un lugar mejor y que TODOS los coros de todos los rincones del planeta cantasen unidos al mismo tiempo en favor de la paz mundial”.

Yoko Ono

Yoko Ono es ciudadana honorífica de Reikiavik. La Imagine Peace Tower, un monumento a John Lennon, se ha convertido en uno de los símbolos de la ciudad. El monumento se compone de una alta columna de luz que se proyecta desde una base de piedra blanca, con las palabras “Imagine Peace” (Imagina la Paz) esculpidas en ella en 24 idiomas. Esta columna de luz brilla en el cielo en determinados días durante el invierno. Ser testigo del baile de la Aurora y ver la Peace Tower es, sin duda, algo del otro mundo. Cuando se le preguntó a Yoko Ono si quería formar parte del Festival de la Paz de Reikiavik, avaló la idea y pidió personalmente que la canción *Love* se convirtiese en la canción del festival. *Love* es una de las canciones que John Lennon compuso personalmente para Yoko Ono. Como la propia Yoko Ono afirmó:

"El Festival de la Paz de Reikiavik es un proyecto hermoso que tiene el poder de convertir el mundo en un lugar mejor. Los coros y los amantes de la paz cantarán la canción LOVE de John Lennon en todas partes del mundo, al mismo tiempo, en favor de la paz mundial. Deseo con todo mi corazón que podamos unir a las personas y a las naciones en conflicto durante al menos 5 minutos cada año, en este momento de paz". Ben Parry – Una leyenda viva en el mundo de la música coral

Cuando Ymir Björgvin comenzó a buscar a un director artístico, no tardó mucho hasta dar con el nombre de Ben Parry. Resulta que Parry estaba fascinado por la idea, y declaró que quería formar parte de ella.

“El arreglo tanto para los coros amateurs como para los profesionales que ha hecho Ben Parry es espectacular” dice Ymir. “Es un regalo para los coros de todo el mundo con la esperanza de que el mundo escuche nuestras voces cantar por la paz. Ben Parry también impartirá talleres y dirigirá a los cantantes en el Harpa Music Hall (<http://harpa.is>) el 21 de febrero de 2016.”

Además de ser uno de los directores de orquesta más conocidos de Reino Unido, Parry ha trabajado con Sir Paul McCartney, además de haber dirigido muchas bandas sonoras de grandes películas como *Harry Potter* y *Los Juegos del Hambre*. Recientemente, Ben Parry fue nombrado nuevo Director de los National Youth Choirs (Coros Nacionales Juveniles) de Gran Bretaña.

Ymir Björgvin está más que feliz de saber que Parry estaba más que dispuesto a participar como director artístico del festival. “Tener un gran maestro como Ben Parry dando forma y viviendo la idea del Festival de la Paz de Reikiavik vale mucho más de lo que las palabras pueden describir”.

Cuatro días de aventura en Islandia en 2016

Los coros ya se están inscribiendo para viajar a Islandia en febrero de 2016 (del 18 al 22 de febrero) y unirse al programa de paz, diversión, naturaleza y canto. Ymir afirma que el equipo de organizadores está deseando compartir la naturaleza, la ciudad, la cultura y la gente con los coros invitados de distintas partes del mundo.

El Festival de la Paz de Reikiavik es oficialmente parte del programa de invierno de la ciudad de Reikiavik, tras el enorme éxito del primer año del festival, en febrero de 2015. Por lo tanto, la tercera semana de febrero será, a partir de ahora, la semana del festival, y los habitantes de Reikiavik están deseando escuchar las canciones de los coros visitantes en distintos lugares, sin mencionar el momento final en el que todos cantarán juntos en el Harpa Music Hall.

La selección de las canciones a interpretar será la misma en 2016 que en 2015, debido a una simple felicidad general y a un cosquilleo continuo en el estómago durante unos 30 minutos, tanto en los cantantes como en el público. Los coros que cantarán en Harpa Music Hall interpretarán como uno solo las siguientes canciones:

- To Be Grateful, uno de los éxitos locales de la época hippy:
<http://www.visir.is/section/MEDIA99&fileid=CLP33904>

- Heyr Himnasmiður, sin duda el himno número 1 que interpretan los coros en Islandia:
<https://www.youtube.com/watch?v=e4dT8FJ2GE0>
- LOVE, la hermosa canción de John Lennon:
<https://www.youtube.com/watch?v=HybcK892uBY>

El programa detallado para los coros visitantes se puede encontrar en la página web del Festival de la Paz de Reikiavik (www.reykjavikpeacefestival.com). A Ymir también le gustaría mencionar que el equipo del festival está verdaderamente agradecido por el maravilloso apoyo tanto de la ciudad de Reikiavik (<http://www.visitreykjavik.is>) como de la aerolínea nacional Icelandair (www.icelandair.com), además del apoyo de distintas leyendas del mundo de la música y la cultura.

“Todos tienen la fuerza de hacer que este maravilloso sueño se convierta en realidad”.

Arthur Björgvin Bollason es un autor islandés y periodista. Ha escrito diversos libros sobre la cultura de su país natal, tanto en islandés como en alemán. En Islandia ha presentado su propio programa de televisión durante muchos años. Desde 1999 hasta 2003 fue director del “Saga Center” de Islandia. Desde 2004, Bollason vive en Alemania, trabajando principalmente como representante de relaciones públicas de la aerolínea islandesa Icelandair en Europa Central. Correo electrónico: arthur@icelandair.is



21

*Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España
Revisado por Carmen Torrijos, España* ●

Choral Technique

El canto gregoriano: un forastero en su propia tierra (p 45)

El título que he elegido para mi artículo es la amarga síntesis del razonamiento posconciliar eclesiástico —o, más bien, la falta de razonamiento— en cuanto al canto gregoriano. He recalado en muchas ocasiones lo fácil que sería hablar de él si el famoso artículo 116 del *Sacrosanctum Concilium* hubiera expresado lo siguiente: “La Iglesia, aunque siempre ha apreciado las cualidades artísticas y expresivas del canto gregoriano, no lo reconoce como el propio de la liturgia romana; por tanto, aunque no se le excluye de la liturgia, no se le da el primer lugar”. Nadie dudaría ni un segundo en darle la medalla de oro por su valor musical como base de la música occidental; casi todo el mundo, a día de hoy, estaría de acuerdo en considerarlo un importante referente cultural del pasado y un testimonio excepcional de la liturgia de la Iglesia, pero claramente incapaz de satisfacer las nuevas necesidades litúrgicas de manera adecuada. Para concederle los honores que se ha ganado tras siglos de oficio, la misma Iglesia debería otorgarle lugar distinto y más apropiado —que ya no el más importante— en la liturgia. Eso sería lo razonable, lo más sencillo y, sin duda, lo más cómodo.

Es bien sabido que el ejercicio de la liturgia posconciliar ha superado con creces la triste fantasía de este falso artículo 116 que me he tomado la libertad de inventar. La penosa esterilidad de la música litúrgica es sorprendente si se tiene en cuenta la hipotética declaración conciliar previamente mencionada. Sin embargo, todo adquiere connotaciones escandalosas —escandalosas en el sentido etimológico de la palabra— a la luz del verdadero artículo conciliar: “La Iglesia reconoce el canto gregoriano como el propio de la liturgia romana; en igualdad de circunstancias, por tanto, hay que darle el primer lugar en las acciones litúrgicas”.

La Iglesia, en la sabiduría de su Tradición, jamás ha albergado ninguna duda con respecto al canto gregoriano. El *Sacrosanctum Concilium* se limita a dar el visto bueno a la realidad innegable de esta situación, a este mandato indiscutible y, por tanto, al compromiso de un conocimiento renovado e infalible. Un conocimiento renovado que, por estar cimentado en un mandato imperturbable, no puede darse el lujo de hacer las preguntas equivocadas. La pregunta “gregoriano, ¿sí o no?” no tiene sentido y no merece ninguna respuesta, porque la Iglesia ya se ha encargado de ofrecer una. En el citado artículo, la Iglesia reitera la esencia de lo obvio: téngase en cuenta que lo importante es que el canto gregoriano *pertenece* a la liturgia de la Iglesia, por lo que se valora a un nivel que trasciende las cuestiones meramente artísticas. La Iglesia no se caracteriza por una obra de arte, un estilo arquitectónico o un repertorio musical; aunque pueda parecerlo, el canto

Fulvio Rampi
director y profesor

gregoriano no es la excepción, dado que no se valora desde un prisma artístico, sino que mantiene una íntima relación con el auténtico tesoro que contiene: la Palabra de Dios. Esta, por sí sola, le pertenece, ya que la interpretación de la Palabra corresponde a la Iglesia. Por lo tanto, cuando hablamos de canto gregoriano, no ponemos en tela de juicio la expresión musical, sino el aspecto eclesiástico: la relación entre la Iglesia y la Palabra. Nuestras reflexiones girarán en torno a este concepto, indispensable para comprender un fenómeno tan complejo como el canto gregoriano.

El documento conciliar invita a no dar la música litúrgica y el canto gregoriano por perdidos, sino a *replantearlos*. Esto implica fomentar otras reflexiones eclesiásticas basadas no solo en la seguridad de la Tradición, sino también en los avances de las diversas ramas del estudio y la investigación (la paleografía y semiología gregorianas, el modo, la patrística, la liturgia, la teología, la historia del arte...), las cuales realizan una contribución sin precedentes, de manera seria y no ideológica, en la estructuración del cuerpo y alma del principio vital *nova et vetera*, que da vida a la Tradición de la Iglesia. La "continuidad" y la "ruptura" no deben referirse a un objeto (en este caso, al canto gregoriano), sino más bien a un conocimiento renovado, a su vez consecuencia de nuevos métodos de yuxtaposición desarrollados durante el siglo pasado. A la luz de la última reunión del Concilio ha surgido la necesidad de replantear el canto gregoriano —y, como tal, la música litúrgica en su conjunto— en el lienzo de una relación de complementariedad, y no de antítesis, entre la continuidad y la ruptura, donde la primera garantiza la validez y el principio subyacente de la segunda.

El canto gregoriano es la verdadera música de la liturgia, y la auténtica continuidad requiere de ruptura, del despojo y superación de unas costumbres previamente consolidadas que, con el tiempo, han terminado velando y enturbiando la naturaleza y la fuerza expresiva de la música. Si por continuidad entendemos la mera restauración de la costumbre preconiliar o la defensa de una comprensión y concepción ya cristalizadas, insensibles a cualquier "desafío" proveniente de los numerosos campos de la investigación musical, entonces la ruptura ha de seguir la misma lógica y limitarse a enfocar una fuerza equivalente y contraria en equilibrar la reconsideración y la eliminación. En realidad, el discurso posconciliar se ha visto sustancialmente mermado e invalidado por la yuxtaposición —y la configuración desafortunadamente ideológica— de un canto gregoriano inquebrantable que debe suprimirse *tout-court*.

Esta pregunta tan fuera de lugar ha provocado numerosos desastres y ha suscitado otras cuestiones no menos falsas y devastadoras, relacionadas con conceptos elevados y principios sacrosantos como, por ejemplo, la *actuosa participatio*, reducida a una triste mofa de la manera más infame. Ha producido y establecido, de manera gradual, una situación paradójica en la que la simple ejecución de una antifona gregoriana normal y corriente, algo que siempre ha sido objeto de deseo y admiración, se convierte de pronto en un peligro para la liturgia. La presencia del canto gregoriano en la liturgia ha pasado de ser una expresión musical *objetivamente correcta* (es decir, oficial) a ser regulada por la subjetividad más azarosa, o más bien por la bondad (o la aversión) del celebrante, el liturgista, el sacerdote o el obispo. Lo que más me sorprende, eclesiásticamente hablando, es la facilidad con la que normalmente se aceptan y consienten tales malentendidos. Me da la sensación de que, en nombre del llamado "espíritu del Concilio", el tema se ha pasado completamente por alto y todo esto es el resultado de formular la pregunta equivocada. El canto gregoriano y la música litúrgica, en todo su conjunto y enfoque actual, demanda plantear las cuestiones apropiadas —y necesarias—, lo que implica, en primer lugar, dar un paso atrás y reafirmar ante todo aquello que siempre se ha dado por sentado. En el contexto actual, reafirmar lo obvio sería lo nunca visto, pero —aunque incómodo y penoso— supondría el primer paso para reconquistar una gran parte del terreno perdido.

Pues bien, debemos preguntarnos qué representa ese terreno perdido: ¿dónde queda aquello que hace del canto gregoriano una auténtica "perla preciosa"? Vayamos más allá de bochornosas simplificaciones o prejuicios, volvamos a la esencia y formulemos la pregunta más sencilla y a la vez difícil de responder: ¿qué es el canto gregoriano? Podemos resolverla paso a paso y perfilar gradualmente el camino para revelar su verdadera identidad.

1. La respuesta más simple radica en lo que hemos dicho hasta ahora: el canto gregoriano es la *auténtica expresión musical de la liturgia de la Iglesia Católica Romana*. Deberíamos recordarlo en todo momento: la naturaleza eclesiástica es su rasgo más identificativo, y, como tal, sitúa este repertorio (llamémosle así) en un tipo de juicio que trasciende la mera dimensión artística y muestra directamente la estrecha relación entre la Iglesia y la Palabra de Dios. La Iglesia ha establecido una relación tan única entre el canto gregoriano y la Palabra que llegan a apreciarse sus ideas, reflexiones, interpretaciones y exégesis. Por decirlo de otro modo, la Iglesia nos dice que, cuando interpretamos el canto gregoriano, estamos expresando sus propias ideas sobre el texto. Es lo primero que nos dice, no lo único, sino lo *primero*. Hay mucho más, claro, pero de momento se nos asegura que "vivimos" y nos guiamos por su interpretación de las Escrituras. Esto nos bastaría para definir el canto gregoriano como símbolo verdadero de la Iglesia Católica Romana.
2. Seguimos respondiendo con el segundo paso: el canto gregoriano es —y aquí ampliamos lo dicho anteriormente— la *versión sonora de la interpretación de la Palabra*. Esta interpretación produce sonidos, se configura como acontecimiento musical, *da voz a la Palabra*; así entendemos cuán grande es la responsabilidad confiada al sonido, concebido en esencia como vehículo de los

sentidos. El proceso continúa: la interpretación de la Palabra se transforma en sonido, por lo que la Iglesia lo acepta, "consagrándolo" como una parte fundamental de la liturgia y convirtiéndolo en el "vehículo de los sentidos", o más bien en algo que va mucho más allá del simple "embellecimiento" del texto. Este paso es crucial. El texto que se *canta* debe coincidir con el que se *explica*, y la explicación del texto estriba en la composición precisa del sonido. Así, el canto gregoriano simboliza la explicación audible de la Palabra según la voluntad de la Iglesia.

3. Es posible dar una respuesta aún más completa a nuestra pregunta inicial: el canto gregoriano supone la *contextualización litúrgica de la interpretación sonora de la Palabra*. Esto quiere decir que esta no solo se interpreta y canta, sino que, además, se pone en contexto; de este modo, se convierte en un *acontecimiento litúrgico* y se sitúa en el centro de la experiencia eclesial. Tenga esto en cuenta: la Palabra no solo está presente en la liturgia, sino que *es la liturgia en sí misma*. La "canción de la liturgia" es en realidad la misma "liturgia hecha canción".

Detengámonos un breve instante para observar el camino que hemos recorrido: partimos de la Palabra, o más bien del precepto de la Iglesia; un regalo o, si usted lo prefiere, un don, uno que no debe olvidarse, sino utilizarse e intercambiarse para obtener frutos, desarrollarse y, finalmente, devolverse. Esta restitución es un acontecimiento audible que intima con los sentidos y se eleva hacia lo alto hasta convertirse en liturgia. El sonido en sí mismo, ese componente artístico, es funcional y coincide con su diseño exegético. Dicho de otra forma, el canto gregoriano transmite las ideas de la Iglesia sobre el texto y, sobre todo, ilustra sobre cómo se ha de entender y celebrar. La solemnidad del amén final pone de manifiesto la verdad.

4. A estas alturas, lo mejor sería añadir otra observación que nos acerque a la comprensión y respuesta de la cuestión inicial: la naturaleza litúrgica del canto gregoriano reside en su capacidad de estructurarse en una *forma y estilo precisos*. No existe tal cosa como una liturgia sin forma, pues esta es la perfecta antagonista de la improvisación. La forma no es mera apariencia, al contrario; revela la esencia de la que es signo, prueba, garantía. Podemos llegar tan lejos como para asegurar que, en realidad, no hay *cantos*, sino *formas* gregorianas propias de cada canto. Cada forma revela, incluso entre la variedad de movimientos melódicos y rítmicos, una naturaleza estructural precisa: hasta la misma forma —otro gran paso en nuestro viaje— está íntimamente relacionada con el *sentido de la liturgia*. Por poner un ejemplo, si hablo de un introito (el himno procesional), ya estoy definiendo el momento, la forma y el estilo de ese fragmento. En el caso que nos ocupa, no estaría definiendo solo la *música* que abre la celebración eucarística, sino también dando a entender que se ejecuta en un tono de recitación antifonal (la forma) y en un estilo *semiornato* (el estilo compositivo). Eso es un introito, se ha hecho así, tiene esa forma, ese estilo, ese molde; no puede ser de otra manera, puesto que de lo contrario no es un introito. Si hablo del gradual, el ofertorio, el responsorio o cualquier otra forma gregoriana, siempre identifico estructuras determinadas y no composiciones o cantos. Permítame, si lo considera oportuno, un pequeño paréntesis personal acerca de la situación actual. Tengo mis dudas acerca de la legitimidad y el propósito del desdén sistemático hacia este prerrequisito, proveniente de la antigua monodia de la tradición litúrgica, que ha normalizado la relación entre la forma musical y el sentido litúrgico. Se me vienen a la cabeza, por ejemplo, los cantos del *Ordinarium Missae*, el Ordinario de la Misa, y en particular el *Gloria* y el *Credo*, que, por el fervor generalizado e implacable de los fieles, se han convertido en algo completamente distinto, es decir, en formas responsoriales. A fin de incitarles a cantar y promover una ilusoria y equivocadísima idea de participación activa, se desperdigan estribillos simples (y, a menudo, banales) de manera indiscriminada a lo largo toda la celebración. El resultado de este hábito es deprimente y produce formas responsoriales turbias y totalmente ajenas a la naturaleza de la música en la liturgia, pese a que la Iglesia las haya concebido de manera distinta. Volvamos a nuestras reflexiones: hasta ahora hemos determinado que el texto debe contener los elementos contemplados en un orden prescrito. Esta es la base de la música litúrgica. Gracias al canto gregoriano, la Iglesia ha grabado este requisito en piedra por los siglos de los siglos; sin embargo, debemos ser conscientes de que no nos limita a interpretar solo el canto gregoriano, pero nos asegura que este nos mostrará un *camino obligado* y eterno. Hemos de tener en cuenta que ignorar o desdenar en la práctica un principio subyacente es contradecir *de facto* la enseñanza de la Iglesia en materia de música litúrgica.

5. Si todo esto no fuera suficiente, vamos a jugar ahora —por así decirlo— nuestra carta de triunfo. Lo hago porque estoy convencido de que aún no hemos llegado a lo más importante; en realidad, la auténtica fortaleza del canto gregoriano es otra: verlo —como sucede con las Sagradas Escrituras— desde una *perspectiva más amplia*. Un fragmento gregoriano, incluso si posee todas las características de estilo y forma que hemos tratado, incluso si ha experimentado la compleja "reelaboración" de la que he estado hablando, tendrá poco valor si no forma parte de un proyecto mucho mayor, uno que abarque todo el año litúrgico y beba de las relaciones, alusiones y referencias cruzadas: en una palabra, de las *formulas*. No puedo interpretar el canto gregoriano si no soy consciente de que cada pieza es una parte viva de todo el repertorio, y, sin la relación existente entre la parte y el todo, el valor intrínseco de la pieza en sí misma disminuye drásticamente. Tan solo con este juego de relaciones, referencias cruzadas y alusiones, algunas más confusas que otras, soy capaz de entender, tanto en el gran código de las Escrituras como en las antiguas tradiciones de la música litúrgica, el sentido de un capítulo, una afirmación o un fragmento musical más conciso o más extenso. El canto gregoriano vive de estas relaciones: sus raíces culturales lo sitúan en la tradición oral y se descubren mediante el uso de una técnica nemotécnica prodigiosa. Es

de veras el *canto de los recuerdos*. Aquí tenemos, pues, otra definición en respuesta a nuestra pregunta: el repertorio completo, el enorme proyecto en su totalidad, meticulosamente estudiado y construido, está entregado a los recuerdos. No entraremos en el análisis de la evolución histórica del canto gregoriano, pero puede resultarnos de utilidad recordar que el testimonio escrito más antiguo —que data de los siglos X y XI— sugiere un repertorio ilimitado en el que los recuerdos determinan las relaciones. Cada fragmento gregoriano es una parte del todo, y ese fragmento resulta funcional a la luz de un proyecto exegético generalizado. Creo que el canto gregoriano puede entenderse en las líneas de la famosa visión paulina del cuerpo humano, en la que ninguno de los elementos vive para sí mismo, sino para unirse al resto y formar un todo viviente.

Hemos dado un pequeño paso adelante y vislumbrado una pequeña parte de las vertiginosas alturas de la formulación de un texto sagrado. Hemos mirado hacia abajo desde lo alto y hemos visto aquello que me gusta comparar con una gran catedral: ¿cómo podemos describir una catedral cuando estamos de pie frente a ella? Evidentemente, es fundamental saber de qué material está hecha y las técnicas empleadas en su construcción; tan fundamental es también entender qué caracteriza el texto del canto gregoriano, desde sus orígenes hasta sus cualidades fonéticas, pasando por la pronunciación, el valor silábico y demás. Al fin y al cabo, ¿qué sería una catedral de verse privada de su misión primordial y de su valor simbólico y alusivo? El material, primero bruto y luego refinado, termina siendo apto para crear una forma de proporciones perfectas, apoyada en el concepto del *orden*. Este es un requisito también indispensable para el canto gregoriano; es ese orden el que modela la forma y proporciona las claves para leer una obra. ¿Por qué no considerar, a un nivel más elemental, que la misma Creación, tal y como se narra en el libro del Génesis, se nos presenta como resultado de una creación de orden infinitamente sabia?

Como he dicho anteriormente, el canto gregoriano se nos presenta con la forma de una gran catedral en el centro de la ciudad, es decir, de la música litúrgica. Así es, *objetivamente*, tal y como es. La dificultad y complejidad de una nueva iniciativa en la música litúrgica no justifica juicios sumarios o proyectos que, de tan impulsivos, resultan mediocres, lo cual contradice en esencia la historia de la cultura eclesiástica, desde siempre nutrida por los mejores productos del pensamiento humano. Todavía no se ha estudiado lo suficiente la destacada función de este canto como "voz de la Iglesia". La misma Iglesia, al reivindicarlo como propio, nos asegura que sigue habiendo opciones y nos llama a extraer "cosas nuevas y viejas" de este tesoro que es el eco de la Palabra de Dios. Si tenemos paciencia y queremos comprometernos y entender de verdad el canto gregoriano, este nos llevará a las alturas que alcanza la *Lectio Divina* mediante la Palabra, porque es su *forma musical*. ¿De qué otra manera, pues, podemos definir la "obra" del texto sagrado como lo hemos hecho hasta ahora si no mediante la comparación de sus fases con los distintos niveles de la *Lectio Divina*, desde la *ruminatio* hasta las cumbres de la más embriagadora contemplación? Me pregunto qué diferencias habría en nuestras reflexiones cotidianas sobre la música litúrgica si comenzaran a partir de una comparación seria y libre con el canto gregoriano. Solo un novicio pensaría que la música sacra *se reduce* al canto gregoriano, pero obviarlo o descontextualizarlo es lo mismo que quitar una catedral de su propia ciudad y diócesis. Más aún, es lo mismo que eliminar el *requisito* para que una reflexión sobre las iniciativas de la música litúrgica sea fructífera. Esto es así porque la Iglesia ha sentenciado, mediante el canto gregoriano, que la naturaleza íntima de la música sacra se halla en la transformación de la Palabra de Dios en un acontecimiento litúrgico. Cualquier otra perspectiva, aún legítima, es secundaria. Ante nosotros se encuentra el testimonio de ese objetivo cumplido. El canto gregoriano es todo eso, e incluso ha sido capaz de introducirse en las formas de la música popular. El inmenso alcance del llamado canto gregoriano popular es el fruto de un viaje largo y secular iniciado en la íntima naturaleza eclesiástica de la antigua monodia litúrgica. A medida que pasan los siglos va surgiendo la posibilidad de sustituirlo, pero lo que resulta verdaderamente imposible es reemplazar la concepción primordial que lo ha establecido. El canto gregoriano es sin duda un producto artístico de su tiempo, por lo que puede llegar a sustituirse. Esto no significa, sin embargo, que se erradique la huella imborrable de la Iglesia. Como decía San Agustín, cuando hablamos del plan de Dios, "cambia el propósito, no el concepto". Cualquier reflexión eclesiástica sobre la música litúrgica que no aborde con seriedad el tema del canto gregoriano equivale a comprar artículos falsificados con dinero falsificado.

Conclusiones

Pero, siendo realistas, ¿qué debemos hacer? ¿Qué debe hacer una parroquia, una catedral, una pequeña *schola cantorum* o un gran coro? ¿Qué posibilidades, recursos y fortalezas tenemos? Volveremos, seguramente, a nuestros miles de problemas cotidianos que ocuparán todo el tiempo que podríamos dedicar a la reflexión. En ese caso, aunque coincidamos en todas estas observaciones, ¿cómo podemos llevarlas a la práctica en un contexto eclesiástico que, salvo en contadas ocasiones, es reacio a considerar esta clase de perspectivas litúrgico-musicales? A veces da la sensación de que la escasez ideológica conduce al reinado de la indiferencia, y en cierta manera es aún peor. ¿Qué debemos hacer ante un panorama tan desalentador? ¿Por dónde empezar? ¿Cómo enfocarlos?

Pues bien, hay un enfoque que creo que podría ser válido en cualquier contexto, al margen de distintas posibilidades y situaciones específicas: *hay que tener la suficiente confianza cuando se lidia con el canto gregoriano*. Confiar en él implica, en primer lugar, creer en el hecho de que la Iglesia lo ha evaluado y ha decidido que es algo lo suficientemente bueno. Algo que, de por sí, nos supone una ventaja, nos hace un bien. El primer paso es despertar la voluntad para entrar por una puerta objetivamente muy estrecha. Sí, el

canto gregoriano es difícil y no emociona a la primera; de no esforzarse, no promete resultados y no se descubre ni se confía a cualquiera. Los que quieran conocerlo experimentarán un encuentro profundo y lleno de significado: un "venid y veréis", ampliable a "estudiad y entenderéis". No podemos valorarlo fuera de nuestra realidad actual, porque ya estamos fuera del pensamiento de la Iglesia. No debemos considerarlo, sin embargo, inalcanzable; los medios para conocerlo están ahí, solo tenemos que descubrirlos. Poco a poco se irá revelando a sí mismo y evocará sensaciones que nada tienen que ver con esa vaga imagen de espiritualidad o misticismo, o ese ambiente recargado que tan a menudo se asocia, sin razón, con el canto gregoriano. Los resultados tardan en llegar debido a que, en la cultura de la "sospecha", el esfuerzo resulta el doble de difícil. Dicho esto, ¿por qué no aceptar este reto tan difícil que nos plantea la Iglesia? Confiar en el canto gregoriano implica tener la voluntad de llevarlo a lo más alto, más incluso de lo que lo sitúa la liturgia: en nuestro corazón. La Iglesia ha de reconocerlo como un regalo, una gracia y un *tesoro*, no como un obstáculo, y la perspectiva debe cambiar, pues mucho más se exige de la Iglesia que de la cultura. Por mi parte, soy testigo de que el canto gregoriano está muy bien considerado en los conservatorios y en todos los ámbitos de la música, ya que se le reconoce como el lenguaje que dio origen a la cultura musical occidental. Su establecimiento en el mundo de la música no ha tenido ninguna dificultad, una señal de que, incluso desde el distinguido punto de vista artístico —que no hemos tratado en esta reflexión—, el canto de la liturgia romana nunca ha tenido complejos de inferioridad y ha encontrado instintivamente la manera de imponer respeto. Me reitero —y este es el principal problema— en que hoy en día se espera mucho más de la Iglesia. No puede negar el canto gregoriano, pero tampoco puede apreciarlo tan solo por lo que ha representado en el pasado. Se la insta, pues, a amar esta forma de expresión musical, y amarla significa redescubrir sus auténticas motivaciones a fin de mantener la propiedad de la misma. Significa maravillarse y dar gracias por tan magnífica belleza, reconocerla una vez más como la forma ideal de la fe y devolverla, por ello, al centro de la sagrada liturgia, fuente y culmen de una vida vivida en Cristo.

Comencé esta reflexión citando un artículo de las enseñanzas de la Iglesia que, afortunadamente, no existe. Me gustaría concluir de la misma manera, pero con una gran diferencia: partiendo de un texto que, pese a que refleja una situación real, nunca quisiéramos que existiera, me gustaría proponer otro que, en contraste, no refleja dicha situación, pero es el que nos gustaría leer. Ahí va: "Se requiere que cada iglesia, catedral, basílica o santuario funde una *schola gregoriana*, sea pequeña en número o de voces masculinas o femeninas, que sea capaz de interpretar en canto gregoriano las piezas necesarias de al menos las principales fiestas y acontecimientos del año litúrgico. La dirección de la *schola* debe confiarse solamente a aquel que esté en posesión de un título específico referente al ámbito del canto gregoriano, *el que estudios recentísimos han restablecido en su pureza e integridad*."

Esta última frase no es mía, sino copiada del *motu proprio* de Pío X (1903). Después de más de un siglo, podemos hablar de un nuevo *ablatio* que, a lo largo del siglo XX, ha seguido dando integridad y pureza al canto gregoriano. Lo mejor es que la Iglesia por fin se ha dado cuenta de sus actos. El *motu proprio* de Pío X establece un nuevo camino y una nueva era, y ahora, tanto para los altos cargos de la Iglesia como para nosotros, ha llegado el momento de pasar a la acción.

Diplomado en órgano y composición organística junto a **Luigi Molfino**, Fulvio Rampi llegó a finalizar una maestría y un doctorado en canto gregoriano en el Pontificio Instituto de Música Sacra de Milán bajo la tutela de Luigi Agustoni. Siguió los pasos de Agustoni como máxima autoridad del canto gregoriano en el susodicho Pontificio Instituto y es autor de un gran número de piezas. El 1985 fundó el Cantori Gregoriani (Cantantes Gregorianos), un grupo profesional de voces masculinas del que sigue siendo director. Con este coro ha realizado incontables actividades en materia de grabación (ha producido una discografía de más de 20 CD), enseñanza e interpretación, tanto en Italia como en el extranjero. Desde el 1998 al 2010 ejerció como director de la capilla musical de la catedral de Cremona, y el mismo 2010 fundó el Coro Sicardo di Cremona, un conjunto polifónico que dirige con frecuencia en los oficios litúrgicos de la iglesia de Sant'Abbondio de Cremona, en la que también es organista titular. Actualmente enseña prepolifonía en el Conservatorio de Música Giuseppe Verdi de Turín. Correo electrónico: fulvio.rampi@fastwebnet.it



Traducido del inglés por Jaume Mullol García, España ●

Durante más de veinte años hemos estado preguntándonos por qué nuestra práctica coral, a pesar de ser animada y muy comprometida, no ha sido capaz de producir algún tipo de “resurrección” de la polifonía temprana. Hay desde luego muchos motivos diferentes detrás de ello. En este artículo nos limitaremos a explorar un solo aspecto: en qué medida son culpables las transcripciones con las que trabajamos a diario.

¿Por qué transcribir música antigua? Esencialmente, hay una sola razón válida: para que usted pueda tener delante la composición completa. La polifonía renacentista siempre fue escrita y realizada directamente en partes individuales, tanto en fuentes impresas como en manuscritos litúrgicos. Gracias a la transcripción, aún antes de comenzar una pieza, conocemos las tríadas usadas por el compositor, cómo han sido dispuestas las partes y cómo han sido estructuradas las imitaciones. Pero cuidado, estas exigencias no afectan al coreuta estándar; sino que se relacionan enteramente con el trabajo del director. Ellas pueden ser interesantes para cualquiera de nosotros que deseamos entender mejor la belleza de esta música de un pasado distante, pero no son cruciales para los objetivos simples de mantener el *tempo* o quizás llegar juntos al final.

Los cantantes no necesitan ver la partitura completa, no más que aquellos intérpretes de un cuarteto, tal como los violinistas de una sección no tienen que tener la sinfonía entera delante de ellos. Muchos de nosotros hemos cantado seguramente los coros de *Nabucco* o *La Traviata* leyendo partes individuales absolutamente sin problemas. El único que realmente necesita la transcripción es el director, y para ser realmente preciso, sólo la necesita al estudiar la pieza. De hecho, hay una serie entera de ejemplos de abuso moderno de interpretación, en particular en relación con la dinámica y cambios del *tempo*, que han sido causados por directores que tienen todas las partes delante de ellos. Bien puede ser que la muy deseada resurrección de la auténtica práctica renacentista verdaderamente necesita ser generada por esfuerzos valientes para presentar un madrigal o un motete trabajando exclusivamente con el uso de partes individuales.

Más allá de esta primera consideración, todo otro motivo en apoyo de la transcripción de composiciones renacentistas simplemente no es válido.

Se puede pensar que la transcripción es necesaria con el fin de obtener una clara y ordenada representación gráfica de la pieza y, en algunos aspectos, esta justificación es plausible, aún cuando la escritura del siglo XVI esté entre las más exactas y legibles de todas las de siglos anteriores. En tiempos pasados, la transcripción fue empleada para lograr una transposición, para hacerla conveniente para el ámbito de la voz femenina. Nos abstendremos de comentar esta tarea en sí misma, pues parece algo razonable, considerando el estado corriente de la práctica coral. Sin embargo, una sana necesidad se ha desarrollado entre los músicos de tener la elección modal de las piezas, como fue pensada por el compositor, delante de ellos. Nuestro conocimiento de las técnicas de composición y las secuencias de acordes empleadas durante el Renacimiento es ya bastante pobre, sin necesidad de confundirlo más con cualquier transposición anacrónica. Modernos editores de música ya no consideran necesario trabajar sobre la partitura con el simple objetivo de ajustar la altura al momento de la interpretación, ni tampoco ningún director soñaría con pedirle que así lo hicieran.

Se ha dicho que la transcripción sirve al objetivo de eliminar el problema de la música escrita en claves antiguas, y esto es muy verdadero. Por otra parte, sin embargo, están quienes sostienen que sólo la notación en clave de Do permite que la polifonía sea leída correctamente. Ambas posturas tienen sus ventajas, aún cuando actualmente pareciera ser que las ideas de la línea más dura tuvieran necesidad de hacer las mayores concesiones. En cuanto a la lectura de las notas, las claves modernas de Sol y -para tenores- la de Sol traspuesta una 8ª por debajo remiten correctamente, a todos los efectos y propósitos, a las claves antiguas. Desde este punto de vista, las claves de Do eran nada más que una carga innecesaria aún en la época de Palestrina. Es, sin embargo, también verdadero que las claves antiguas son esenciales para otros objetivos de no menor importancia: ante todo para el análisis modal según el método de H. S. Powers, una técnica que los directores y especialistas deberían dominar a la perfección, y en segundo lugar para los que desean leer acerca del sistema medieval de solmisación. Para el primero de estos objetivos, el pequeño compás de muestra que por lo general se ubica al comienzo de la partitura es más que suficiente; para el segundo, por el contrario, no hay verdaderas alternativas. Por varias razones, el complejo mecanismo renacentista de la mutación no es aplicable a la moderna clave de Sol. Aquel que así lo afirme innecesariamente se engaña: en el mejor de los casos, no tendrá éxito en apoderarse de la complejidad de los problemas con los cuales se enfrenta. Personalmente, no creo que una lectura de un hexacordio implique las mágicas conquistas que parecieran ser; pero también estoy convencido de que hay otros motivos más ocultos para fomentar su práctica. Siempre es aventurada la especulación acerca del futuro, pero es probable que cuando tenemos éxito, por otros medios, en la sujeción a las reglas concretas de composición vigentes durante el Renacimiento, nuestros nietos redescubrirán todas las ventajas de referirse a los sonidos de la misma manera que los compositores de polifonía una vez hicieron.

Si la elección de claves realmente no afecta a la interpretación, muchos otros detalles gráficos lo hacen muy radicalmente. Más de un siglo de moderna práctica coral aplicada al repertorio polifónico nos ha hecho estar seguros de un importante concepto: las marcas adicionales añadidas por un revisor -*legato*, *staccato*, acentos, dinámica y cambios de *tempo*- no ayudan de ningún modo a clarificar la idea del compositor. Al contrario, indefectiblemente conducen bastante al efecto contrario: imponen a la práctica interpretativa original, como

una capa de barniz transparente, una serie entera de modos de expresión pertenecientes a un contexto más moderno. Estos agregados terminan por distanciar la interpretación de la pieza del resultado original. La notación de una pieza polifónica debe contener sólo lo que fue escrito, o lo que podría haber sido escrito, por el compositor; el sol claramente se ha puesto sobre las ediciones de Malipiero. Los cantantes modernos tienen el derecho de insistir en que el director, o la persona responsable de interpretar la pieza, haga un esfuerzo para transcribirla completa, más bien que subordinarlos a una partitura que está estropeada por deliberadas marcas pseudo-interpretativas.

Los requisitos previos para una buena transcripción, no obstante, van mucho más allá de la simple recomendación del no agregado de algo extra. ¿Qué se les pide entonces a los que preparan la partitura para la polifonía? Por sobre todo, que todas las notas estén en su lugar: pero aún satisfaciendo esta necesidad básica, no es tan fácil como puede parecer. La escritura renacentista concede grandes márgenes de discreción incluso al leer los sonidos. Primero, está el tema de las implícitas alteraciones accidentales, aquellas que deberían ser colocadas encima de la nota en una edición bien hecha; sabemos que algunos mecanismos particulares de la técnica polifónica, aquellos relacionados con el tritono o aquellos típicos de las cadencias, impusieron alteraciones accidentales para algunos sonidos sin ser necesario tenerlas explícitamente indicadas en las partes. El revisor, de aquí en adelante, debe tener el conocimiento sonoro de todas las convenciones armónicas empleadas en la época del compositor. Puede afirmarse que, en este campo, no hay certezas absolutas, sobre todo considerando que aún las fuentes renacentistas no parecen estar de total acuerdo en cuanto a esto; sin embargo, la concreción del punto de vista diametralmente contrario debería ser acentuada. Los criterios generales para ubicar correctamente las alteraciones accidentales no sólo existen, sino que dan muy pequeño margen para la interpretación personal. Los días en que se pensaba que se podría dar el carácter modal a una pieza simplemente aplanando o bajando la nota principal proveniente de un retardo, también han terminado. Las reglas para colocar dichas alteraciones accidentales están claramente definidas y tampoco son difícil de entender —sólo tienen que ser enseñadas correctamente.

Otro aspecto que el editor moderno está llamado a abordar al presentar la escritura renacentista verdaderamente legible es la ubicación del texto. Muchas de las habituales técnicas de impresión permiten un nivel de precisión totalmente ausente de las fuentes del siglo XVI, época en la que el texto era simplemente ubicado al comienzo de la frase musical sin separación o espaciado alguno; en verdad, una gran cantidad de música sacra —tanto en manuscritos como impresa— no ha hecho más que disponer un título, dejando todos los pentagramas anotados en blanco. El coreuta moderno, por otra parte, necesita ser asistido sílaba por sílaba en la delicada tarea de hacer coincidir el texto con las notas. La polifonía del siglo XVI está muy alejada de nuestra cultura musical para ser capaz de confiar, como era el caso en la época, en una serie de convenciones tácitas. En esta cuestión, estamos aún muy lejos de haber madurado una aproximación informada: los directores muy rara vez cuestionan la ubicación del texto según está ubicado en la partitura, así como es cierto decir que rara vez sus estudios dejan espacio para el entrenamiento específico sobre este asunto.

Cualquiera de nosotros puede fácilmente verificar cuán serias son las consecuencias de este estado de situación. Si, por ejemplo, es cierto que *Kyrie eleison* puede extenderse entre 4 y 7 sílabas, o que *in gloria Dei Patris* puede hacerlo entre 6 y 8, pensemos en cuántas veces el melisma de la penúltima sílaba ha sido cantado en el lugar equivocado, quizás comprometiendo la claridad y comprensibilidad de un episodio completo. El aspecto fundamental para ubicar el texto en la música renacentista es que el silabeo se adapte naturalmente al fraseo polifónico: sílabas largas en notas largas, sílabas cortas en notas cortas, melismas sobre sílabas acentuadas, correcta pronunciación de diptongos, y así sucesivamente. Desafortunadamente, hoy, la única garantía de tener una buena partitura aún es la habilidad personal, o más bien profesional, del transcriptor.

Ninguno de estos puntos iniciales en realidad tiene peso suficiente como para ser acusado de haber estrangulado el “renacimiento” de la tradición polifónica renacentista sin ayuda de nadie. Partituras, claves, alteraciones accidentales y ubicación de los textos, todas son cuestiones importantes, pero no constituyen más que una especie de larga introducción a nuestro tema. En los párrafos siguientes exploraremos importantes conceptos como el ritmo, pulsos y valores —no podemos enfatizar lo suficiente acerca de cuán cruciales son estos aspectos. Una cosa es colocar una sílaba incorrectamente o agregar un # o un b sin una buena razón, pero algo bastante diferente es malentender completamente el ritmo o la dinámica de una pieza entera. Se dice que la transcripción de la polifonía es necesaria para “hacer comprensible al lector moderno aquellos aspectos de la notación del pasado que hoy demostrarían ser demasiado oscuros para los que no tienen una formación específica en la paleografía”. ¿Cuán válido es este razonamiento?

Nuestros coreutas aficionados en general no se espantan ni siquiera con los neumas de los cantos gregorianos de Saint Gall, o con la oscuridad de cierta escritura del siglo XX. ¿Es la notación renacentista realmente tan diferente de la nuestra como para justificar la transcripción a otro sistema? La verdad, no, o al menos no en cuanto a sus mecanismos más básicos; muy probablemente más del 90% de las obras musicales maestras a partir del siglo XVI son absolutamente accesibles a quienes saben leer piezas en escritura moderna. Hay diferencias, desde luego, pero las más sustanciales no son de manera alguna difíciles de adoptar, pues todas provienen de una fuente principal. Veamos cuál es ésta.

La historia de la música occidental registra, con toda claridad, algo que ha ocurrido exclusivamente con la notación: el cambio constante de valores de duración. Puede decirse que esto es algo que simplemente ocurre y es así; no hay ninguna razón verdadera para ello, aún cuando haya varios argumentos diferentes que intentan justificarlo en diversos contextos históricos. Es un asunto fundamental, tanto que cualquier discusión acerca

de la transcripción debiera comenzar precisamente desde aquí.

Simplemente consiste en esto: con el tiempo los valores de referencia usados en la notación gradualmente se reducen. Si un siglo piensa en términos de *longa* y *brevis*, el siguiente piensa en términos de *brevis* y *semibrevis*; lo que viene después serán *semibrevis* y *minima* y más tarde todavía *minima* y *semiminima*. Prestemos suma atención: todos estos cambios se refieren solamente a cómo la música está escrita, en tanto no tienen efecto en absoluto sobre el *tempo*. Se podría decir que los intérpretes más jóvenes de cada generación están dispuestos a “embutir” la música de sus antepasados en figuras más y más pequeñas; con el transcurso de las décadas estos mismos compositores comenzaron a envejecer y el modo en que pensaban la música se tornó más austero. Entrando en años, ellos mismos se transformaron en los defensores del sistema ante los excesos de sus nietos. El resultado de estas dos tendencias opuestas y conflictivas es precisamente un lento cambio hacia figuras más pequeñas.

Podríamos comparar el fenómeno de modificar figuras con el aumento relativamente constante de la inflación, un mecanismo similar pero opuesto que ocurre regularmente en el terreno de la economía: no tendría sentido hablar acerca de un automóvil de lujo que cuesta 500 dólares, a no ser que indiquemos que nos referimos al año 1925. El caso de la música es aún más fácil, pues ningún compositor normalmente usaría más de cuatro o cinco valores diferentes en la misma pieza: saber que Machaut usa la *brevis* de la misma manera que Palestrina la *semibrevis*, Cavalli la *minima* y Schumann la negra, no debería causar problemas a los que leen sus partituras.

La enseñanza del siglo XIX ignoraba totalmente este fenómeno; uno no puede siquiera culpar al programa ya que éste incluyó sólo una noción rudimentaria de toda la música antes del Clasicismo. Nuestro sistema escolar ha terminado por girar alrededor de sólo tres tipos compases binarios: 2/2, 2/4 y 2/8. Esto es debido a que son las únicas medidas binarias que un músico de finales del siglo XIX podría encontrar de manera realista dentro del repertorio clásico y romántico. Todo lo demás, se ha dicho, no es realmente necesario para el músico; y, si lo fuera, fácilmente podría ser transcripto. Esta solución ingenua y simplista, usada durante más de un siglo, ha hecho estúpida y perezosa a nuestra generación: de verdad, usar cualquier otro sistema básico distinto del que nos enseñaron en la escuela no debería causar ningún problema. Encontrar tres blancas o tres negras o tres corcheas en un compás no debería ser muy diferente que hallar tres *longae* o tres *brevis* o tres *semibrevis*: He experimentado esto durante muchos años, pero cualquiera puede probarlo por sí mismo transcribiendo a valores antiguos cualquier ejercicio de solfeo. Nunca cambio las figuras cuando edito polifonía en partituras, incluso si me enfrento a un motete del siglo XIII: creo que no puede ocurrir un verdadero “renacimiento” de la música del Renacimiento, hasta que no cambiemos nuestras estrechas mentes. Tenemos que convencernos de que el cambio de los valores de una composición polifónica se distancia de la interpretación original exactamente de la misma manera que la dinámica expresiva y la agógica añadidas: es una operación que oculta la idea del compositor como bajo un abrigo de barniz claro, conforme a un concepto rítmico inevitablemente diferente.

Debemos afrontar en este punto una objeción importante: si verdaderamente la velocidad de la pieza no depende de las figuras empleadas, debería ser aún más evidente que el cambio de las figuras es tan irrelevante como el cambio de las claves o aún el cambio de la tonalidad. Este argumento tiene alguna semejanza de estabilidad, pero sólo una semejanza: para los que realmente *leen* las figuras, y cada uno de nosotros tiene un período o un género o un estilo en el que nos sentimos en particular a gusto, cada sistema tiene una connotación muy exacta y no suena absolutamente igual si se cambia a figuras diferentes. El hecho es, sin embargo, que *reducir* los valores no sólo no es solución, sino que es, por encima de todo, una solución conceptualmente errónea. Reducimos los valores para hacer que el intérprete toque y/o cante más rápido: la verdad es que reducir las figuras a la mitad de su valor, es una solución que opera en una dirección diametralmente opuesta comparada con la lógica intrínseca de la notación mensural. Cada compositor por lo general tiene una opción, dentro de sus recursos rítmicos y expresivos, entre más de un *tempo*: esto ocurre debido, precisamente, a la lentitud con la que cambian las figuras. Para todos los músicos hay indicaciones métricas que pertenecen a las esferas clásicas y tradicionales, ritmos y compases más normales que permiten a la imaginación descontrolarse. La historia muestra que, conservando la misma disposición del ritmo, los compositores escogían las figuras mayores cuando quisieron inducir a los instrumentistas y/o cantantes a ir más rápido, y figuras más breves cuando quisieron que fueran más lento. En otras palabras, actuaron según una lógica que es todo lo contrario de la que conduce a dividir a la mitad.

La enseñanza decimonónica nos cegó en cuanto a esta verdad fundamental: las figuras reducidas inevitablemente conducen a la fatal elección de ritmos menos tranquilos. ¿Qué dirían los automovilistas si alguien les dijera *bajar* la marcha sobre la autopista para ir más rápido? Básicamente, entonces, viajando en segunda marcha el motor gira a tantas revoluciones que ¡parece una Ferrari!

¿Por qué Beethoven escribiría el *Scherzo* de la Novena Sinfonía en compás de 3/4 si era realmente equivalente al compás 12/8 (y 9/8)? ¿Por qué habría usado Schumann la misma solución en el final de su Concierto para piano, un fragmento con el que muchos directores aún hoy hacen el ridículo?

¿Por qué insiste el vals vienés en estar en “uno en compás de 3/4” más bien que en un más cómodo compás de 6/8? Simplemente porque valores más pequeños, incluso cuando habrían reducido considerablemente el número de barras de compás, invariablemente han conducido a los músicos a interpretar demasiado lentamente. La única manera de animarlos a hacerlo más rápido era usar valores más grandes. (ver Fig. 1)

The image shows a musical score for Beethoven's Symphony No. 9, Op. 125, specifically measures 230 to 240. The score is for a full orchestra and includes vocal parts. The tempo is marked 'Ritmo di tre battute' and 'Ritmo di quattro battute'. The score is in 4/4 time and features complex polyphonic textures with many beamed notes and rests. Dynamics include 'sempre pp', 'pp', 'p', 'arco', and 'pizz.'. The score is divided into two systems, with measures 230-239 in the first and 240-249 in the second.

Figura 1 – Beethoven en dificultades: poco ortodoxo, pero consigue hacerse entender.

Como si la desgraciada práctica de reducir figuras no fuera suficiente, la definición del ritmo está afectada por otra delicada cuestión, referida a la disposición de las barras de compás. Seguimos repitiendo que cualquier signo añadido aleja la pieza de cómo era originalmente interpretada: ¿cómo es entonces posible que nosotros encontremos limitante la fluidez del fraseo polifónico renacentista en una verdadera jaula de recurrentes barras de compás? El compás data del siglo XVII. Se hizo necesario durante el período Barroco, y expresa significados que sólo son justificados por ese estilo. Esto sirve al objetivo de diferenciar los acentos que articulan el ritmo, dividiéndolos en fuertes y débiles y por consiguiente distribuyendo las diversas funciones armónicas dentro del período musical: nada de esto es factible para la música del Renacimiento, en la que el conteo del tiempo procede en unidades absolutamente indiferenciadas. Nos gustaría decir que quienes abordan música antigua tienen ya una cierta conciencia de esta cuestión; sin embargo, la manera en la que los transcritores procuran encontrar estos nuevos requerimientos es aún totalmente insatisfactoria. En disposiciones polifónicas, usted a menudo encuentra una especie de sutil premisa en la que el redactor se ha distanciado de los compases que él mismo ha usado, tratando de desviar toda la responsabilidad de cualquier resultado pobre hacia los cantantes; esto claramente muestra que los compases habían sido añadidos sólo para ayudar a los cantantes y que ello no debe realmente influir en el ritmo de la pieza. Ayuda de los cantantes: ¿podría esto ser una buena justificación en apoyo de todas las transcripciones en barras? También es cierto que, leyendo entre líneas, hemos sido forzados a abrir la puerta a muchos otros compromisos; tratemos, entonces, de mirar la cuestión más estrechamente.

La adición de barras de compás quizás ayude demasiado a los cantantes: las partituras polifónicas habituales nunca contienen más que un promedio de cuatro figuras entre una barra de compás y la siguiente. Un promedio muy bajo comparado con todos los otros repertorios de música existentes, sea el barroco, el clásico, o el romántico. Se ha dicho que esto es inevitable pues, mientras un profesional (cualquier estudiante de tercer año) puede leer las Invenciones por Bach con doce notas por compás, un corista aficionado podría tener alguna dificultad con tales compases largos. Pero ¿es realmente verdadero que los integrantes de nuestros coros aficionados tienen un nivel tan bajo de habilidades? Sus repertorios fácilmente pueden incluir Misas de Bach, el Gloria de Vivaldi, Vísperas de Mozart y mucha otra música que está dividida en compases muy complejos. Desde luego que no: sólo con la polifonía antigua -notoriamente música muerta- son los coros aficionados y sus directores literalmente insultados por tener cuatro figuras por compás.

La elección de disponer una jaula alrededor del repertorio polifónico en compases de dos únicos tiempos es, en realidad, el fruto de una motivación mucho más profunda. Tan profunda que el mismo filólogo, si

Fig. 2 – Arcadelt ambiguo: ¿cuál es correcta?

La imagen estaría incompleta si no se menciona el último mal hábito de los transcriptorres: el de modificar la indicación de compás para acomodar las duraciones que ellos mismos han modificado y las barras de compás que ellos mismos han colocado. Siguiendo este camino es realmente imposible imaginar una auténtica resurrección de la completa tradición musical de un siglo entero. La mayor parte de los defectos encontrados en transcripciones modernas reside únicamente en el hecho que los editores reservan para sí mismos el derecho de interferir antojadizamente con los compases, los valores de las notas y el pulso: modificar en todo momento la relación entre estas tres variables trae aparejado finalmente que, cuando la interpretación es insatisfactoria, nadie sabe a cuál de los tres parámetros culpar por ello. Al transcribir la *Déploration sur la mort de Ockeghem* (el famoso motete de Josquin escrito en los últimos años del siglo XV), Smijers mantuvo la indicación de compás y las figuras originales, pero insertó una serie de compases juntos como para sugerir en realidad un funcionamiento *alla minima*: durante un famoso final de la Competencia Internacional Polifónica “Guido d’Arezzo” a comienzos de la década de 1980, esta pieza que debería durar no mucho más de dos minutos, fue estirada al total increíble de casi veinte minutos. Hoy, más de dos décadas más tarde, las grabaciones profesionales hacen algo mejor: ninguna de ellas logra durar menos de seis minutos. En este caso, nos dicen que el defecto está en las duraciones de las notas que no fueron adecuadamente reducidas: más bien reside en la irregular educación de una generación entera de intérpretes que inclusive no poseen la capacidad elemental de contar *alla breve*.

¿Y qué de los madrigales de Marenzio? Estos fueron escritos mucho más tarde, en los años 1590, con el símbolo de compás C, y por lo tanto están dispuestos en blancas; aún en ediciones modernas con frecuencia son transcritos en compases de una redonda dejando inalterada la indicación de compás, de modo que su medida termine convirtiéndose trágicamente en un muy actualizado compás de 4/4. ¿Evitar crear aún la ilusión de un compás binario? ¡Y cómo! En este caso el transcriptor imprudente se arriesga a caer en la trampa de una ficticia medida cuaternaria. Cada uno de nosotros, en nuestra biblioteca personal de “grabaciones-que-nunca-deberían-haber-sido-hechas”, seguramente posee muchos ejemplos que ilustran las consecuencias de esta desgraciada coincidencia (ver Fig. 3 y 4).



Figura 3 – La trampa de Marenzio

Hay una última consideración, que generalmente es desatendida, a la que considero decisiva en la confección de una buena transcripción. Es su diseño integral: cuántas notas deberían estar una línea, dónde colocar el D.S., cómo organizar el diseño de la página. He visto demasiadas ediciones que podrían haber sugerido soluciones interesantes, pero eran inutilizables debido a su formato inadecuado, espaciado extenso entre notas, o disposiciones asimétricas de frases análogas. Aquí tampoco hay garantías, y la calidad del producto final depende completamente de la habilidad del editor; pero los que asumen la educación de un director deberían procurar inculcar al menos un mínimo de conciencia acerca de estos problemas tan delicados. Con frecuencia el éxito o fracaso final de una transcripción depende de detalles equivocados como estos.

Ya es tiempo para sacar nuestras conclusiones y aún no hemos hablado de los aspectos positivos. Hasta ahora en este trabajo nos hemos limitado a las pars destruens en cuanto a los malos hábitos que heredamos del pasado: hemos ocupado todo nuestro espacio distanciándonos de casi todas las soluciones propuestas provenientes de los dos siglos en los cuales se intentó revivir la polifonía temprana sin éxito. No hubo bastante tiempo para acentuar que, realmente, la transcripción es hermosa: quizás porque aún hoy el arte de la transcripción no ha comenzado a mostrar todo su potencial más sorprendente. Nosotros deberíamos ver la transcripción como una maravillosa oportunidad para ser explotada al máximo: una buena edición puede revelar la estructura formal de una pieza completa, puede brindar nuevo aliento al fraseo o proporcionar una mayor comprensión de las variadas facetas de la composición; aún puede comunicar originales y apasionantes sugerencias interpretativas al intérprete.

Sin duda, las próximas décadas nos proveerán tanto de tiempo para volver a estas discusiones, como de material para analizar. Por el momento tenemos que hacer nuestra parte, y nuestra parte es entender este concepto fundamental: es inútil buscar un acceso rápido si éste resulta ser más arduo e infranqueable que

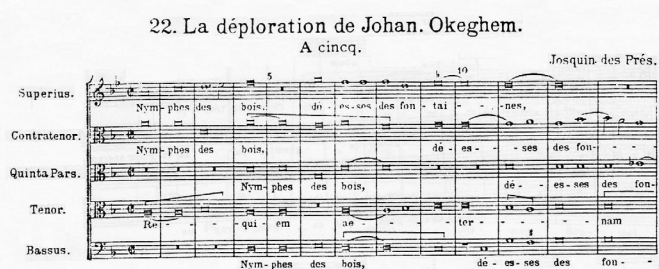


Figura 4 – Estableciendo un récord para Josquin: una nota por pulso (transcripto por Smijers)

el camino principal. Explicar a cantantes y directores los significados de los símbolos usados en la notación mensural dentro de sus contextos originales, es un proceso tanto más simple y más fácil que el intento de reconstruir una teoría de la interpretación dirigido sólo por alguna transliteración gráfica improbable. Y por encima de todo está el único proceso por el cual legítimamente podemos esperar resultados artísticamente válidos y perdurables. El estado actual de nuestras transcripciones causa muy a menudo que las interpretaciones de polifonía sean sombrías y asfixiantes; no hay que extrañarse de aprender que para los cantantes -y para su público- una *villanella* de Banchieri o un *balletto* por Gastoldi todavía hoy son mucho más gratificantes que una obra maestra absoluta como un motete de Palestrina o un madrigal de Cipriano de Rore. Debemos comenzar a esperar que nuestros profesores nos muestren cómo leer la música escrita de los siglos pasados, no sólo en la universidad, sino también al momento de la interpretación efectiva.

Tenga en cuenta que este asunto más amplio es aplicable no sólo a la música polifónica temprana: la necesidad de distinguir el significado oculto dentro de la notación se aplica a todos los períodos de la historia de la música.

Cuando Händel o Corelli escriben *Largo* o *Grave* y luego expanden los valores de las notas, no es lo mismo que cuando los conservan o reducen. Por el contrario, simplemente por abordar este asunto de este modo, nuestro pensamiento ya apunta en la dirección incorrecta: desde que la música comenzó a ser escrita, son las notas las que deberían hablar primero. Las indicaciones de *tempo* pueden, en el mejor de los casos, clarificar lo que las notas ya han dicho.

En mi biblioteca personal de las “grabaciones-que-nunca-deberían-haber-sido-hechas” los ejemplos no son todos del Renacimiento, y contienen versiones de algunos de los nombres más altamente considerados de la escena internacional: aún en las mejores familias uno puede estudiar toda la vida técnicas de arco o digitación, extrayéndolos con afectuoso cuidado de las fuentes originales, y luego cometer desgraciadamente un desliz cuando es menester descifrar el movimiento de un Andante. La resurrección de toda la música del pasado será un sueño siempre incumplido hasta que las cuestiones mencionadas aquí sean incluidas, con un perfil mucho más alto que el de hoy, en los temas estudiados por las futuras generaciones de directores.

Luigi Lera es egresado de grado en Humanidades y posee Diploma en Piano y Música Coral. Ocupa la cátedra de Historia de la Música en el *Udine Conservatory of Music*. Ha publicado trabajos sobre métodos medievales de enseñanza, sobre polifonía desde sus orígenes y sobre técnica contrapuntística. Ha publicado música de Jacques Arcadelt, Giovanni Maria Asola y Andrea Gabrieli, y es autor de un manual de Canto Gregoriano, un volumen referido a Acústica musical (en colaboración con el físico Vincenzo Schettini), y un método de enseñanza de Armonía y Contrapunto. Ha grabado música litúrgica medieval, polifonía italiana del siglo XIV, y madrigales renacentistas. Desde 2012 ha puesto en funcionamiento el sitio www.tmpol.it dedicado al repertorio polifónico: aquí pueden encontrarse transcripciones y pistas de audio de más de 200 composiciones de diversos períodos y en varios estilos, realizadas con el empleo de criterios específicos elegidos de acuerdo a las características distintivas de los diferentes períodos de la Historia. Correo electrónico: luigilera@libero.it



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

Después de Eric: Nuevos compositores estadounidenses posteriores a 1980 (segunda parte) (p 59)

Este es el segundo artículo de una serie de dos partes sobre compositores estadounidenses nacidos con posterioridad a 1980. Durante muchos años, Eric Whitacre, junto con Morten Lauridsen, dominaron el paisaje de la composición coral en Estados Unidos. En los últimos años, otros compositores han surgido y sus pensamientos e ideas han encontrado un equilibrio. Tres compositores fueron presentados en el primer artículo: Ted Hearne (nacido en 1982), Jake Runestad (1986) y Nico Muhly (1981).

Para este artículo, consulté múltiples fuentes de directores corales en ChoralNet, Facebook, editores de música y otros creadores de música. Mi objetivo era identificar a jóvenes compositores sobresalientes y no fue una tarea fácil. Varios amigos tuvieron problemas con mi fecha de nacimiento arbitraria establecida en 1980; otros decidieron que mi primer grupo de compositores no era representativo de las mujeres y no identificaba a compositores de diferentes orígenes étnicos. Había muchos compositores que entraban en mis criterios de “nacido en o con posterioridad a 1980”, pero no fui capaz de incluirlos a todos.

Finalmente, identifiqué a cuatro compositores para comentar en este artículo: Zachary Wadsworth (nacido en 1983), Michael Gilbertson (1987), Dominick DiOrio (1984) y Sydney Guillaume (1982). Se presentan aquí sin ningún orden en particular.

Zachary Wadsworth (1983)

www.zacharywadsworth.com

Zachary Wadsworth es un compositor coral innovador y un nuevo miembro del cuerpo de profesores en el Williams College, una universidad privada de artes liberales en Williamstown, Massachusetts. El compositor James MacMillan fue uno de los primeros a quien le llamó la atención la música coral de Wadsworth durante su servicio como “último juez” en el King James Bible Composition Awards, una competición que fue creada para ayudar a celebrar el 400° aniversario del *King James Bible*. Este reconocimiento trajo mucha atención hacia la música de Wadsworth. Finalmente, esto dio lugar a un encargo de la revista *Choir & Organ* y a una relación continua con *Novello*. La obra ganadora de Wadsworth, *Out of the south cometh the whirlwind*, ha sido descrita como un “añadido altamente imaginativo y convincente para el repertorio de coro y órgano, y que serviría además como un himno inusualmente dramático y de detención en las Vísperas”.

Wadsworth considera a Arvo Pärt y Luciano Berio como influencias significativas en su estilo coral, pero estima que su profesor Steven Stucky ha sido quien ha tenido la mayor influencia sobre su música coral. En particular, admira la capacidad de Stucky de traer la misma elegancia y magia técnica a su música coral como lo hace en sus obras de cámara y orquesta.

Wadsworth cree que “las mejores obras corales se sienten como pequeños universos ordenados, en los que el texto y la música apoyan un resonante y central mensaje emocional”. En la creación de estos mundos de sonido emplea a menudo recursos y formas de composición de siglos anteriores. Sin embargo, su dialecto compositivo y lenguaje armónico son completamente modernos.

Dos obras demuestran la destreza compositiva de Wadsworth y esta fusión de nuevo y viejo: *Beati Quorum Remissae* (Alliance Music Publishing, AMP0729) y *Spring is Here* (disponible en el sitio web del compositor).

En *Beati*, Wadsworth utiliza al mismo tiempo texto y música para apoyar el mensaje central emocional de la penitencia y el perdón. En ella, el compositor vuelve a trabajar sobre el orden de los versos del Salmo 32. En lugar de comenzar con versos de alabanza, como lo hizo el escritor del salmo, Wadsworth comienza con el lamento y avanza hacia la liberación. Para ayudar en este movimiento, el compositor utiliza un pequeño segundo coro que ofrece esperanza y aliento al coro mayor cantando las palabras de la desesperación.

Esta obra de doble coro se asemeja al *Hymn to the Virgin* de Benjamin Britten, con su segundo coro más pequeño que solamente canta en latín. Sin embargo, el uso de Britten del doble coro servía para proporcionar comentarios del texto en inglés. Wadsworth utiliza el texto en latín del segundo coro para influir en la voz hablada del primer coro, y esto funciona como una ayuda dramática para fomentar la esperanza.

Philip Copeland
director coral y
profesor

Wadsworth captura la sensación lastimosa del salmo con cuartas perfectas y una disonancia ocasional. Ambas técnicas son eficaces, tanto en el estado de ánimo general como en la ilustración específica de la palabra. Las mismas sugieren también claramente la influencia de Arvo Pärt. Ver los compases 1-5 (Ejemplo 1).

Ejemplo 1: *Beati Quorum Remissae*, c. 1-5

Tempo: $\text{♩} = \text{ca. } 96$

Soprano: [Musical notation]

Alto: *pp sotto voce*
While I held my tongue, my bones with-ered a-way,

Tenor: *pp sotto voce*
While I held my tongue, my bones with-ered a-way,

Bass: [Musical notation]

El compositor ilustra bellamente el clímax de la obra, al utilizar la gama completa del potencial sonoro del coro para graficar el texto *gritos de liberación*, que se muestra aquí en el ejemplo 2.

Ejemplo 2: *Beati Quorum Remissae*, c. 47-49

Tempo: *rit.* *poco*

Soprano: *mf*
shouts of de-liv-er-ance. Cir-cum-dan-ti-bus

Alto: *mf*
shouts of de-liv-er-ance. Cir-cum-dan-ti-bus

Tenor: *mf*
shouts of de-liv-er-ance. Cir-cum-dan-ti-bus

Bass: *mf*
shouts of de-liv-er-ance. Cir-cum-dan-ti-bus

Wadsworth fusiona otra vez lo viejo y lo nuevo en su obra *Spring is Here*. En esta composición, utiliza la forma del madrigal renacentista para establecer un texto de Duncan Campbell Scott (1864-1957), titulado *Madrigal*. En esta obra, el compositor recuerda muchas características tradicionales de la forma madrigal en esta reencarnación del siglo XXI, incluyendo la forma estrófica, la ilustración del texto, sílabas sin sentido, un texto alegre, texto de escritura silábica y una tonalidad principalmente mayor.

El compositor trae fácilmente la forma de composición renacentista al siglo XXI. Los cuatro primeros compases demuestran la variedad de recursos compositivos utilizados para establecer el poema de Scott: una melodía que cuenta con más movimiento, métrica variable y una sucesión de compases diferentes. Aunque compleja, está muy bien escrita; las armonías verticales se desarrollan lógicamente desde los saltos melódicos y el texto cae de forma natural en el ritmo indicado. (Ejemplo 3)

Ejemplo 3, "*Spring is Here*", c. 1-4.

Tempo: *Brightly* $\text{♩} = \text{ca. } 100 / \text{♩} = \text{ca. } 66$

Soprano: *mf*
Snow-Drops now be-gin in snows, O Cro-cus-es to

Alto: *p*
O Cro-cus-es to

Tenor: *p*
O Cro-cus-es to

Bass: *p*
O Cro-cus-es to

El muy apreciado recurso de la ilustración del texto hace frecuentes apariciones en esta composición, especialmente con el uso del *portamento* que se desliza sobre las palabras “ciudad adormecida”, seguido de lo que parece ser un reloj con campanadas que marcan la hora, como se muestra en el ejemplo 4:

Ejemplo 4, “Spring is Here”, c. 38-40.

La obra está marcada regularmente por versiones modernas de sílabas sin sentido proporcionadas por el poeta, una técnica recurrente que consolida la vinculación con la forma del madrigal renacentista y que brinda unidad a la obra. (Ejemplo 5)

Ejemplo 5, “Spring is Here”, c. 49-52.

Las sílabas sin sentido ayudan a llevar al madrigal a un clímax convincente y emocionante, como se muestra aquí en el ejemplo 6:

Ejemplo 6, “Spring is Here”, c. 99-101.

La música de Zachary Wadsworth se caracteriza por un alto grado de habilidad compositiva y su creciente obra abarca una amplia gama de espacios emocionales. Al igual que su música, la página web de Wadsworth es profesional y fácil de navegar, y en ella hay mucho para explorar y tener en cuenta. En la página web, sus composiciones corales están organizadas según el nivel de dificultad y se distinguen entre sacras y seculares. Además de las obras presentadas en este artículo, los directores de agrupaciones avanzadas querrán tener en cuenta su *To the Roaring Wind*, una obra completamente contemporánea basada en el poema del mismo nombre de Wallace Stevens. Y los músicos religiosos querrán explorar su arreglo del himno *Immortal Love, forever full* con la melodía Calgary.

© Zachary Wadsworth. All rights reserved.

Michael Gilbertson (1987)

www.michaelgilbertson.net

Aunque todavía no llegó a los treinta años de edad, Michael Gilbertson es un compositor notablemente bien formado y con grandes logros, oriundo de Dubuque, Iowa. Se encuentra en actividad en diversos géneros musicales, con importantes obras para ballet, ópera, conjunto de vientos y orquesta. Gilbertson es un compositor extremadamente bien capacitado, con un impresionante historial de mentores. Es un compositor prodigioso. La orquesta sinfónica de su ciudad natal ha estado interpretando sus obras desde que tenía quince años.

El extremadamente talentoso Gilbertson no es un prolífico compositor coral, pero parece que va a expandirse en el género. El compositor colabora frecuentemente con Kai Hoffman-Krull y ha producido dos obras corales: *Where the Words Go* y *Returning*. Gilbertson trata de entablar relaciones con obras preexistentes y compositores del pasado, como en la reutilización de tres textos que originalmente fueron empleados por John Dowland. Este conjunto, llamado *Three Madrigals After Dowland*, está integrado por tres textos: *Weep You No More, Burst Forth, My Tears* y *Come, Heavy Sleep*.

Gilbertson parece preferir una austera declamación del texto, y la mayor parte de su música coral utiliza el quinto intervalo abierto en el comienzo mismo. (Ejemplos 7 y 8)

Ejemplo 7, “Come, Heavy Sleep”, c. 1-4.

Spacious, freely ♩ = 56

Soprano
Come, Heavy Sleep

Alto
Come, Heavy Sleep

Tenor
Come, Heavy Sleep

Bass

Ejemplo 8, “Where the Words Go”, c. 1-5.

♩ = 60-63 ethereal, flowing

Soprano
Where the Words Go

Alto
Where the Words Go

Tenor
Where the Words Go

Bass
Where the Words Go

La obra *Burst Forth, My Tears* de Gilbertson es un trabajo más rítmico que los otros dos madrigales. En esta composición, el autor establece un ritmo conductor en el coro y lo duplica con sopranos solistas asociadas. Trae una gloriosa disonancia para la declamación del texto que hace la solista, generalmente acercándose desde un intervalo consonante. (Ejemplos 9 y 10)

Ejemplo 9, “*Burst Forth, My Tears*”, c. 5-7.

Ejemplo 10, “*Burst Forth, My Tears*”, c. 8-10.

Recientemente, Gilbertson ha completado su mayor obra para doble coro, que fue estrenada por el coro profesional Musica Sacra en la catedral de San Juan el Divino en Nueva York. Muchos consideran este trabajo como su “mejor obra” y la misma es, hasta la fecha, su más importante trabajo coral. Esta composición de veinte minutos utiliza, una vez más, los textos de Hoffman-Krull en una exploración del amor, el arrepentimiento y el recuerdo a través de una conversación entre los personajes bíblicos David y Jonathan.

La obra del compositor es frecuentemente interpretada por grupos de cámara profesionales, entre los que se incluyen las actuaciones de The Crossing (dirigido por Donald Nally) y The Esoterics (conducido por Eric Banks) durante este año.

© Michael Gilbertson. All rights reserved

Dominick DiOrio (1984)

www.dominickdiorio.com

Dominick DiOrio parece estar en todas partes y ser todo en la música coral de estos días. Su influencia toma muchas formas: compositor, defensor, director, presentador. Él es, ante todo, un compositor y recientemente resultó ser el ganador del Premio Estadounidense de Composición 2014, donde recibió elogios por “su profundidad de la visión, el dominio de la técnica compositiva y un estilo único que lo colocó en una categoría por sí mismo”.

Parte del estilo único de DiOrio es la filosofía del virtuosismo que emplea en sus composiciones, un enfoque con el que puede jugar de varias maneras. A menudo, la técnica aparece en los instrumentos acompañantes, pero también puede aparecer en las voces solistas que acompañan el coro o en las partes corales mismas. Para DiOrio, el “elemento del virtuosismo es clave, ya que presume que el coro con el que está trabajando es fundamentalmente un conjunto de expertos músicos vocales. Por supuesto, los conjuntos de aficionados también pueden (y están en condiciones de) cantar esta música, pero esto exige lo mejor de sus habilidades musicales con respecto al conteo, preparación, entonación, resistencia vocal y rango dinámico”.

El compositor tiene la mayor parte de su obra para coro, entre las que se incluyen obras para conjuntos grandes, grupos de cámara, coro sin acompañamiento y obras acompañadas solo con instrumento y solo con piano. Dos de sus obras aparecen aquí: *O Virtus Sapientiae* (2013), *a cappella* con tres sopranos solistas, y *Alleluia* (2013), para coro y marimba.

DiOrio se formó primeramente como percusionista, por lo que no es de extrañar que encuentre irresistible la complejidad rítmica. Según sus palabras, “quiere crear un sentido elástico del ritmo en muchas de sus obras, utilizando todas las combinaciones interiores del compás (dosillos, tresillos, divisiones de 4, 5, 6 y 7), a menudo trabajando juntos en una aceleración o desaceleración del contexto (2, 3, 4, 5)”. Este sentido

38

Ejemplo 11, “Alleluia”, c. 8-12.

Al - le - lu - ia!

Al - le - lu - ia!

Al - le - lu - ia!

Al - le - lu - ia!

sf p

f p

Ejemplo 12, “Alleluia”, c. 53-58.

53 *mp*

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

mp

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

mp

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Ejemplo 13, “Alleluia”, c. 83-88.

04

mp

Al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

8 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

p

DiOrio es tan defensor de la música coral contemporánea que uno puede sorprenderse de que él prefiera cantar música del pasado, con compositores que incluyen a Lassus, Bach y Mendelssohn. DiOrio cree que estos compositores del pasado y maestros del contrapunto tienen mucho que enseñar a los compositores emergentes de la actualidad. En lugar de invertir en las lecciones del pasado, siente que “gran parte de las composiciones actuales parece que fueron escritas con las dos manos en el teclado, en lugar de estar concebidas para ser líneas de canto individuales”.

O Virtus Sapientiae es una obra que pone atención en la música del pasado, ya que presenta los cantos de Hildegard, con un coro dividido en SATB y tres sopranos solistas. La ubicación de los intérpretes es importante en esta obra, que está destinada a representar el drama de las visiones de Hildegard. Las tres solistas se colocan en las esquinas Norte, Sur y Oeste del lugar de actuación, mientras que el coro mayor se sitúa en el Este.

Al comienzo de la obra, las tres sopranos solistas presentan una versión ligeramente modificada del canto original de Hildegard con el texto en latín *O Virtus Sapientiae*. La presentación del canto que hace DiOrio aumenta cada vez más la complejidad. Así, la segunda entrada muestra el canto original en un canon de tres voces al unísono, mientras que la tercera presenta el canto original acompañado por versiones aumentadas de sí mismo (Ejemplo 14). Las tres versiones son un excelente ejemplo de la creatividad y la fascinación de DiOrio por el potencial de una sola melodía.

Ejemplo 14, “*O Virtus Sapientiae*”, c. 15-19.

15 *f*
com-pre-hen-den-do om-ni-a

f
com-pre-hen-den-do om-ni-a

f *mp*
com-pre-hen-den-do om-ni-a in

Durante la primera mitad de la obra, el coro dividido responde cada versión del canto con una traducción al inglés del texto en latín, en un acompañamiento homofónico parecido a un órgano.

Ejemplo 15, “*O Virtus Sapientiae*”, c. 21-25.

pp *mf* *ffpp*
in one life-giving path,

pp *mf* *ffpp*
in one life-giving path,

pp *mf* *ffpp*
in one life-giving path,

pp *mf* *ffpp*
in one life-giving path,

En la segunda mitad de la obra, los solistas y el coro intercambian los idiomas y las tres solistas se vuelven mucho más virtuosas en una imitación casi estricta. A partir de esta imitación, DiOrio es capaz de crear intrincadas complejidades rítmicas.

Ejemplo 16, “*O Virtus Sapientiae*”, c. 45-46.



En el clímax de la composición, las voces inferiores del coro toman algunas de las virtuosidades de las solistas en las partes previas, mientras las solistas vuelven a un ritmo más orientado e idéntico.

Ejemplo 17, “*O Virtus Sapientiae*”, c. 63-64.

El compositor DiOrio es muchas cosas, pero su principal trabajo es como profesor adjunto de Música en la *Jacobs School of Music* de la Universidad de Indiana. Además de la enseñanza de composición, dirige NOTUS, un conjunto dedicado a la música de compositores vivos. Esta agrupación estrena obras de alumnos, compositores emergentes y reconocidos maestros de composición moderna. Entre los más recientes jóvenes compositores se incluyen Jocelyn Hagen, Michael Gilbertson, Texu Kim, Tawnie Olson, Zachary Wadsworth y Caroline Shaw. Hace poco, este ensamble fue presentado como el grupo piloto para las obras de los compositores durante la Conferencia Nacional 2014 de la Asociación Norteamericana de Directores de Coros (ACDA, por sus siglas en inglés)

A través de su trabajo con NOTUS, Dominick DiOrio parece estar convirtiéndose en una figura influyente entre los jóvenes compositores estadounidenses. En la misma Conferencia Nacional 2014 de la ACDA mencionada anteriormente, presentó una interesante sesión denominada “Treinta y tantos: Nueva música coral de los jóvenes compositores más populares de la actualidad”.

Used with permission of the publisher
 Scott Foss (sfoss@halleonard.com) Editor, Classical and Concert Choral Music, Hal Leonard Publishing,
 769 Diana Dr Verona, WI 53593 (608-213-5577)

Sydney Guillaume es originario de Haití y emigró a los Estados Unidos en su juventud. Egresado de la Universidad de Miami, vive actualmente en Los Ángeles, California. Su estilo compositivo está influenciado desde Haití y utiliza con frecuencia textos que son una combinación de criollo haitiano y francés. Guillaume tiene una conexión **íntima con los textos que elige, pues** la mayoría de ellos son composiciones de su padre poeta, Gabriel T. Guillaume.

Como compositor, Guillaume es bien conocido en el mundo de la música coral. Su música ha sido interpretada por coros universitarios, entre los que se cuentan las agrupaciones *University of Miami Frost Chorale* y *Westminster Chorus*, y por coros profesionales, entre los que se incluyen *Serafic Fire* y *The Nathaniel Dett Chorale*.

El *Westminster Chorus* presentó recientemente la obra *Gagòt* de Guillaume en la Conferencia de la División Oeste de la ACDA. Compuesto para coro TTBB, la obra elige un poema de Gabriel Guillaume sobre la complicada frustración, los enredos y la redención. Es un texto poderoso que captura la **frustración de la vida cotidiana, donde** “todo está enredado: dolor y alegría, duda y fe, hastío y esperanza, el bien y el mal”.

El compositor Guillaume representa habilidosamente la apremiante frustración del texto en clave de Re menor y rápidamente cambia la métrica que, finalmente, se adapta a una larga serie de compases en un tiempo de 3/4. Y aunque los compases se vuelven familiares, el esquema rítmico de Guillaume es, a la vez, intencionalmente desconcertante y completamente fresco. A este desconcierto, el compositor añade una complejidad ocasional con líneas rítmicas más rápidas y armonías inesperadas. Estos detalles adicionales están bien sincronizados y permiten que la música pueda instalarse durante un breve período antes de que el autor los agregue. (Ejemplo 18)

Ejemplo 18, “*Gagòt*”, c. 40-43.

40 *mp* *Everything is entangled.*

Tout ba-gay, tout ba-gay yo me-le, me-le, me-le, tout ba-gay yo me-le. —

-gòt! Tout ba - gay yo me - le, me-le, me-le,

— Tout ba - gay yo me - - le wo - ou

- gòt! Tout ba - gay yo me-le, me-le,

Aproximadamente hacia la mitad del camino en la obra *Gagòt*, Guillaume ofrece la solución a las frustraciones de la vida con un hermoso coral que proporciona una sabiduría reconfortante luego de la tormenta y el estrés de los compases de apertura.

“La vida antes de la muerte es una batalla a cada instante que no puede ser ganada, excepto en un momento a la vez. Después de la noche, llega el día. Después de la lluvia, sale el sol. Después de los desastres, después del desastre... el corazón se sosiega y lucha en el sufrimiento que trae redención. ¡Ah! Que así sea”.

La obra *Gagòt* de Guillaume es una hermosa colaboración entre padre e hijo, así como un magnífico ejemplo de la interpretación de un especialista de la ilustración del texto en la música coral. El compositor Guillaume utiliza un texto similar en *Tap-Tap*, aunque es un poema criollo haitiano de Louis Marie Celestin.

La obra *Tap-Tap* de Guillaume es un completo desorden de marcadas síncopas superpuestas con líneas cromáticas descendentes, semicorcheas repetidas y ocasionales gemidos de placer. El alentador texto del poema exhorta al oyente a apurarse y aprovechar la oportunidad de hacer algo para la nación y para lograr algo para la sociedad. Hay una urgencia hacia la música: comienza simplemente, pero aumenta en complejidad a un ritmo bastante rápido. Aunque la mayor parte de la obra está impulsada por la síncopa, hay momentos ocasionales de declamación homofónica.

Ejemplo 19, “*Tap-Tap*”, c. 23-28.

La música de Sydney Guillaume se caracteriza por un alto grado de interés rítmico y la mayor parte de su obra es muy conocida en Estados Unidos. Aquellos interesados en la obra aquí presentada también querrán examinar *Kalinda*, publicada por Walton Music, y *Dominus Vobiscum*, otro trabajo en colaboración realizado entre padre e hijo por solicitud de la agrupación coral Seraphic Fire y también publicado por Walton Music. Las obras *Gagòt* y *Tap-Tap* están ambas disponibles directamente en la página web del compositor.

© Sydney Guillaume. All Rights Reserved.

Philip Copeland es director de actividades corales y profesor asociado de Música en la Universidad de Samford en Birmingham, Alabama. Sus coros son frecuentes ganadores de premios en concursos internacionales y hacen presentaciones en las conferencias de la Asociación Norteamericana de Directores de Coros (ACDA, por sus siglas en inglés), así como también en la Organización Nacional de Coros Universitarios (NCCO, por sus siglas en inglés). En Samford, imparte clases de dirección, dicción y educación musical. El Dr. Copeland se ha graduado en educación musical y dirección en la Universidad de Mississippi, en el Mississippi College y en el Southern Seminary en Louisville, Kentucky. En Birmingham, tiene la dirección musical en la Iglesia Presbiteriana South Highland y prepara el Coro Sinfónico de Alabama para sus presentaciones con la Orquesta Sinfónica de Alabama. Es padre de trillizas de nueve años de edad: sus hijas Catherine, Caroline y Claire. Correo electrónico: philip.copeland@gmail.com



Traducido del inglés por Javier Perotti, Argentina
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Camareta – Guía para organizar y dirigir pequeños coros

Por Arthur Wenk

Rowman & Littlefield © 2014

Arthur Wenk guía a los lectores por las páginas de su libro *Guía para organizar y dirigir pequeños coros* con una gran “experiencia vivida” en su haber. Wenk fue el fundador y director de Cambridge Singers en Boston (1973-74), The Pittsburgh Camerata en Pennsylvania (1974-81), La Camerata Vocale en la Ciudad de Quebec (1982-86), y tres agrupaciones vocales en Toronto – The Toronto Camerata (1990-99), St. Andrew’s College Choir (1995-2000), y The Quodlibet (2001-2007).

Los certificados académicos parecen indicar que Wenk está preparado a la perfección para trabajar con músicos (y mucho más). Con una licenciatura en Matemáticas y Música, tres maestrías (Maestría en Teoría Musical, Maestría en Ciencias de la Información y Maestría en Psicología) y un Doctorado en Musicología estarían cubiertas todas las posiciones. A mí, particularmente, me encantó leer *Autobiographical Sketch: The Making of a Choral Director* (Boceto autobiográfico: La formación de un director de coro), que se encuentra al final del manuscrito de Wenk.

Luego de finalizar con su primera licenciatura en Amherst y de trabajar en proyectos colectivos con otros directores, Wenk ya tenía la experiencia suficiente para incorporarse al mundo coral en su primer trabajo, en una pequeña universidad de San Bernardino, California. Desafortunadamente, la realidad de su condición como vocalista no coincidió con el entusiasmo que puso al preparar cantatas barrocas, villancicos franceses, motetes latinos y cantos gregorianos para su primer concierto. Con certeza, Wenk ha experimentado los altibajos que implica fundar y dirigir grupos de cantantes y ofrece una lectura interesante de lo que ha aprendido.

Con la experiencia adquirida en su trabajo como director de coros de cámara, Wenk alienta a los que quieran comenzar con su propia agrupación a que establezcan el propósito de la misma. Después, lleva al lector a través de temas conceptuales que hay en esa etapa inicial de formar un grupo u organización: poner un objetivo, poner un nombre, conocer personas (hablar con gente exitosa acerca de cómo lo lograron), crear un grupo ejecutivo que administre el coro, publicitar en el diario o en la radio, encontrar un lugar para ensayar y otro para dar conciertos, reclutar cantantes y planificar programas.

El libro está organizado con prolijidad en secciones que abordan temas como el de poner metas, la composición de folletos para una organización, la sugerencia de 21 programas temáticos, un documento organizacional (parecido a una constitución), el ejemplo de un balance financiero, una guía del vocalista, directrices para crear una competencia de canciones folclóricas y una sección que presenta algunos arreglos de Wenk. Hay una sección que se titula “Mejorando” (“Getting Better”) en la que se tratan varios elementos que no son musicales pero que podrían emplearse para hacer crecer una organización.

En el capítulo cuatro, “Programas” (“Programs”), se ofrecen 21 listas de melodías apropiadas para un coro a cappella organizado en temas. Algunos de los programas temáticos incluyen: *Absalom and the Angel Said*, *A song for Simeon*, *Spring Returns*, y *Cantate Domino: Six Centuries of Psalms*. Para los directores que recién están empezando con una agrupación a cappella, este capítulo ofrece una lista extensa de trabajos para leer detenidamente y que pueden derivar en la creación de otros programas temáticos. En el capítulo cinco se da otra lista de repertorios. Wenk también añade más de veinte villancicos de Navidad originales y otros con sus propios arreglos para que los interpreten coros pequeños.

El libro es un recurso muy útil para cualquiera que empiece la organización de un nuevo coro de cualquier tamaño, no solo una pequeña agrupación vocal. Wenk ofrece al lector consejos prácticos que adquirió a lo largo de su carrera y no aborda técnicas de dirección de coros, elaboración de partituras o muchos detalles sobre maneras de ensayar. Aunque, hay que admitirlo, ya existen muchos libros que hacen eso.

Debra Shearer-Dirié
directora de coro y
profesora

Creo que el siguiente extracto, que aparece en la introducción, resume toda la filosofía de cómo Wenk ha forjado su carrera.

“Para construir un coro exitoso se requiere energía, entusiasmo e imaginación. Como expresa Lyndon Johnson, si haces todo lo que *puedes* hacer, lo lograrás. En mis treinta años de dirección de coros, tanto en agrupaciones temporales como en coros de niños, universidades, coros comunitarios y de iglesia y corales semiprofesionales, he aprendido varias cosas para organizar y dirigir pequeños coros. Y en gran parte, lo he hecho descubriendo y percibiendo los detalles de ‘absolutamente todo’ lo que puedo hacer”

Debra Shearer-Dirié posee un título del Instituto Kodályen de Kecskemét, Hungría, una Maestría en Educación Musical y un Doctorado en Música con especialización en Dirección Coral de la Universidad de Indiana, Estados Unidos. Shearer-Dirié ha enseñado dirección coral y estudios auditivos en la Universidad de Queensland, en ACCET Summer School (Escuela de Verano ACCET) y en New Zealand International Summer School in Choral Conducting (Escuela de Verano Internacional de Dirección Coral de Nueva Zelanda). En la actualidad, se encuentra en Brisbane, Australia, donde es editora de publicaciones de Australian National Choral Association's Publication (Asociación Coral Nacional Australiana) y trabaja en el Consejo Nacional de dicha organización. Es, además, la Directora Musical de Brisbane Concert Choir, Vox Pacifica Chamber Choir, Fusion y Vintage Voices. Correo electrónico: debrashearer@gmail.com



Traducido del inglés por Rubén Ruiz Díaz, Argentina
Revisado por Carmen Torrijos, España ●