



ICB

INTERNATIONAL
CHORAL
BULLETIN

ISSN - 0896-0968

Volume XXXIX, número 3

3^{ro} trimestre 2020 — Español



DOSSIER
PROCESOS COGNITIVOS BÁSICOS
EN LA DIRECCIÓN

Composer's Corner:
La música coral es una expresión de
nuestras almas y nuestra cohesión social
Entrevista con John Rutter

INTERNATIONAL CHORAL BULLETIN

COVER

John Rutter

DESIGN & CONTENT COPYRIGHT

© International Federation
for Choral Music

PRINTED BY

PixartPrinting.it, Italy

SUBMITTING MATERIAL

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

REPRINTS

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

MEMBERSHIP FEES

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

PRINTED COPIES

For Members (with basic membership):
US\$ 40.00 (36 Euros) per year.
Included in other memberships.
For Associates and non-Members:
US\$ 60.00 (53 Euros) per year.
For a single copy, [contact the office](#)

**THE VIEWS EXPRESSED BY THE
AUTHORS ARE NOT NECESSARILY
THOSE OF IFCM**

CONTENTS

3^o trimestre 2020 - Volume XXXIX, número 3

1 CARTA DE LA PRESIDENTA

Emily Kuo Vong

DOSSIER

3 PROCESOS COGNITIVOS BÁSICOS EN LA DIRECCIÓN

Theodora Pavlovitch

IFCM NEWS

13 LA FIMC Y LA ASOCIACIÓN NACIONAL CORAL DE QATAR PREPARAN EL SIMPOSIO MUNDIAL DE MÚSICA CORAL 2023/2024

Comunicado de prensa de la FIMC

CHORAL WORLD NEWS

15 RECORDANDO A COLIN MAWBY

Aurelio Porfiri

18 LOS COROS Y EL CORONAVIRUS: EL DÍA DESPUÉS

Aurelio Porfiri

21 CHARLA CON ANTON ARMSTRONG

ORGULLOSO DE PERTENECER A LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE MÚSICA CORAL DURANTE MÁS DE 30 AÑOS

Andrea Angelini

IMPOSSIBLE INTERVIEWS

27 LA VERDADERA HISTORIA DE LAS VÍSPERAS DE LA BEATA VIRGEN DE ALESSANDRO GRANDI

Andrea Angelini

CHORAL TECHNIQUE

33 INTERPRETACIÓN DE MÚSICA CORAL MICROTONAL, PARTE 2: ENSUCIARSE LAS MANOS

Robert Lopez-Hanshaw

COMPOSER'S CORNER

41 LA MÚSICA CORAL ES UNA EXPRESIÓN DE NUESTRAS ALMAS Y NUESTRA COHESIÓN SOCIAL ENTREVISTA CON JOHN RUTTER

Andrea Angelini

REPertoire

45 EL DESAFÍO DE ELEGIR OBRAS CORALES SAGRADAS DE DIRECTORES DE COROS INDONESIOS

Agastya Rama Listya

50 MUCHAS VOCES: LA NUEVA POLIFONÍA EN LA MÚSICA CORAL ANGLO-AMERICANA DEL SIGLO XXI, PRIMERA PARTE

Graham Lack

57 SPONSORING INDEX

58 CHORAL CALENDAR



CARTA DE LA PRESIDENTA



EMILY KUO VONG

Presidenta

Queridos amigos,

Mientras el tiempo pasa volando y ya comenzamos el tercer cuarto del año, la crisis de salud pública global causada por el COVID-19 ha influido significativamente en todo el planeta. En los últimos tres meses, muchos países han sido víctima de la pandemia y la tristeza. Un gran número de personas se ha contagiado del virus, otros han perdido a sus seres queridos, los profesionales de la salud siguen salvando vidas en la lucha contra el virus, y la mayoría de nosotros hemos permanecido en casa durante la cuarentena para proteger a nuestras familias.

Desde que diferentes gobiernos a lo largo y ancho del planeta impusieran normas restrictivas para contener la epidemia y se prohibieran las aglomeraciones, nuestras vidas se han visto afectadas y modificadas. Es como si hubieran pulsado el botón de pausa del mundo, de tal modo que muchos eventos culturales, deportes y festivales, han sido cancelados o pospuestos, como el Simposio Mundial de Música Coral 2020 en Nueva Zelanda y las sesiones 2020 del Coro Juvenil Mundial en Alemania.

Haciendo frente a estos cambios negativos en nuestra vida, podríamos arrepentirnos profundamente y sentirnos molestos por tan desafortunada situación. Sin embargo, jamás vamos a deprimirnos. Nuestra imaginación musical no va a detenerse,

nuestra esperanza de una vida bella no se va a romper, y no vamos a perder nuestro amor. Así como el presionar el botón de pausa permite a menudo ver todo con más claridad cuando estamos atorados de problemas, haber experimentado una pandemia nos da la oportunidad de repensar el pasado, pensar en el futuro, aprender, investigar y crear.

En tal situación, la FIMC no cesa en su esfuerzo por servir a sus miembros, ayudar a los coros y promover la educación coral alrededor del mundo. Seguimos en la búsqueda de la innovación y la exploración de las posibilidades online para llevar a cabo nuestros proyectos, de tal modo que muchos eventos pasan de ser locales a ser online.

Mi empresa privada, International Cultural Center Monte Real, en Portugal, invierte en desarrollar un applet para lanzar un proyecto online llamado Colorful Voices. Este proyecto online será una estrategia efectiva para ayudar y respaldar a la FIMC a que se mantenga fresca, centrada y comprometida.

Este proyecto online ayudará a reflejar los objetivos y conceptos de la FIMC, consiguiendo que cada vez más fans corales de todo el planeta sepan más sobre la FIMC, al mismo tiempo que ayudará a atraer más miembros. Los artículos del BCI y las e-noticias de la FIMC han sido traducidos y publicados en la applet con regularidad. Dentro de poco se añadirán otros proyectos y actividades de la FIMC, como por ejemplo Directores Sin Fronteras. La applet permite a personas de diferentes países, sobre todo de países desarrollados, tener fácil acceso a las últimas noticias relacionadas con la comunidad coral mundial.

Entre tanto, este proyecto online contiene una Academia Internacional Coral que ofrece numerosas conferencias, presentaciones, seminarios Zoom y actuaciones corales virtuales. El 16 de mayo de 2020, tuvo lugar el primer seminario Zoom cuando la Open House de la Academia Internacional Coral y 15 reconocidos directores, compositores y profesores, participaron e interactuaron con más de 250 participantes. Me conmovió el hecho de que todos los participantes de la Open House eran de continentes diferentes y disfrutaron de una maravillosa comunicación durante casi dos horas. Se notaba la pasión en sus excitadas voces y en el brillo de sus ojos, incluso si algunos tuvieron que despertarse de madrugada, debido a la diferencia horaria.

Además, se están preparando conferencias maravillosas sobre diferentes temáticas y una serie de eventos educativos para la applet. Creo que la implicación de los profesionales, la experiencia excelente y la planificación horaria de cada director y profesor en este proyecto online, atraerán a muchos fans corales. Cada vez más gente intercambiará y compartirá opiniones diferentes sobre música coral y educación musical, de tal modo que más personas se unirán a la gran familia de FIMC convirtiéndose en miembros de nuestra comunidad gracias a este proyecto online.

La red nos conecta online con cada uno de los individuos, y voces coloridas enriquecen nuestra mente y nuestra vida. En última instancia esas conexiones nos transportan hacia la comunidad. Como resultado, aprenderemos juntos, nos encontraremos a nosotros mismos y creceremos. Estoy deseando conocer a más amigos gracias a este proyecto online, escuchar más voces llenas de color, cantando una misma canción para el mundo, con amor y esperanza!

Traducido del inglés por Belén García, España, revisado por Juan Casasbellas, Argentina

INTERNATIONAL CHORAL BULLETIN EXECUTIVE EDITORS

Emily Kuo Vong, Cristian Grases, Dominique Lecheval, Gábor Móczár, Tim Sharp, Thierry Thiébaud, Ki Adams, Montserrat Cadevall, Yveline Damas, Burak Onur Erdem, Yoshihiro Egawa, Oscar Escalada, Niels Græsholm, T. J. Harper, Saeko Hasegawa, Victoria Liedbergius, Liu Peng

MANAGING EDITOR

Andrea Angelini - aangelini@ifcm.net

EDITOR EMERITA Jutta Tagger REGULAR COLLABORATORS

Nadine Robin, Theodora Pavlovitch, Aurelio Porfiri

ENGLISH TEAM Mirella Biagi

FRENCH TEAM Barbara Pissane

GERMAN TEAM Lore Auerbach

SPANISH TEAM

Maria Zugazabeitia Fernández

LAYOUT Nadine Robin

ICB ONLINE EDITION <http://icb.ifcm.net> PUBLISHER

International Federation for Choral Music
MEMBERSHIP AND SPONSORING
IFCM ICB, PO Box 42318, Austin TX
78704, USA

Fax: +1-512-551 0105

Email: nrobin@ifcm.net

Website: <http://icb.ifcm.net>

DOSSIER



Procesos cognitivos básicos en la dirección
Theodora Pavlovitch

PROCESOS COGNITIVOS BÁSICOS EN LA DIRECCIÓN

THEODORA PAVLOVITCH

directora y profesora

LOS PROCESOS PSICOLÓGICOS REPRESENTAN UNA CATEGORÍA BÁSICA DE FENÓMENOS QUE IMPLICAN UNA SECUENCIA DE CAMBIOS DE LA ACTIVIDAD MENTAL SOBRE CIERTAS INTERACCIONES ENTRE UN HUMANO Y EL MUNDO.

Son formas dinámicas de reflejar la realidad, que según su naturaleza se clasifican como:

1. Procesos psicológicos cognitivos: sensaciones, percepciones, pensamiento, memoria, imaginación;
2. Procesos emocionales: sensaciones, experiencias activas y pasivas;
3. Procesos de voluntad: voluntad, resolución, esfuerzo, desempeño¹

Estudiar la especificidad de los procesos cognitivos durante la compleja y diversa actividad de dirección nos ayudará a revelar una parte importante de las relevantes características psicológicas.

SENSACIONES, PERCEPCIONES Y CONCEPTOS

A. Sensaciones

Las sensaciones son el proceso cognitivo más elemental, que refleja las propiedades individuales de los objetos y los fenómenos del mundo interno y externo sobre su impacto inmediato en los analistas. Su función es garantizar material para los procesos cognitivos más complejos. Según la naturaleza de la reflexión y la ubicación de los receptores, las sensaciones se dividen en tres grupos:

1. exteroceptivo ("externo"), que refleja las propiedades de los objetos y los fenómenos del entorno externo, a través de receptores, ubicados en la superficie del cuerpo; este grupo incluye sentidos visuales, auditivos, olfativos, de temperatura, táctiles.
2. interoceptivo ("interno"), que refleja el estado de los órganos internos, a través de receptores en los órganos y tejidos internos; este grupo incluye todas las sensaciones orgánicas, incluida la sensación de dolor, la sensación de equilibrio, etc.
3. propioceptivo, que proporciona información sobre la posición y el movimiento del cuerpo a través de receptores ubicados en los músculos y los tendones²

Con respecto al primer grupo, las sensaciones exteroceptivas, así como en todo tipo de actividades relacionadas con la música, las sensaciones auditivas son de gran importancia. Las sensaciones visuales también son importantes ya que permiten que el director obtenga información de la partitura, así como sobre las acciones de los artistas durante la presentación. El rol de las sensaciones interoceptivas no es básico, pero éstas son

importantes para la condición física general del director y, por lo tanto, tienen un impacto en el nivel de los procesos psicológicos superiores: emocional, voluntad, memoria, imaginación, etc. Un ejemplo específico al respecto son las palabras de Karajan, quien dijo en una entrevista: "La alegría que me produce dirigir es mucho mayor y puede ser que el público sienta eso. La orquesta decididamente lo siente. Mi alegría al dirigir ha adquirido nuevas dimensiones desde que me libré del dolor intenso que experimenté durante ocho años completos"³.

Al mismo tiempo, la práctica ha demostrado que las funciones intensivas de conciencia y subconsciencia en el proceso creativo pueden neutralizar las sensaciones interoceptivas. Karajan dijo además: "Una vez durante un concierto eliminé un cálculo renal y sólo lo noté después. Por lo general, este es un dolor que te hace caer al suelo"⁴.

Con respecto a las sensaciones propioceptivas, como ya se subrayó en el capítulo anterior, los sentidos kinestésicos tienen un significado clave en la dirección, ya que proporcionan información sobre la posición

1 Pirvov, Gencho. Lyuben Desev. Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, página 167-168.

2 Pirvov, Gencho. Lyuben Desev. Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, página 259.

3 Mateopoulos, Elena. Karajan - life, art, work. - B: Bulgarian Music, No. 2/1988, página 17

4 *Id.*, página 20.

y los movimientos del cuerpo y sus partes individuales. Esto también incluirá las sensaciones del aparato vestibular sobre el equilibrio del cuerpo en el espacio. Las sensaciones kinestésicas permiten realizar movimientos específicos, decididos y eficientes cuando existe un grado suficiente de autocontrol. Muchos directores a través del autocontrol llegan a conclusiones sobre la necesidad de la "libertad" muscular. Lorin Maazel dijo: "La tensión muscular es la más difícil de superar. Una vez que me metí en la música, no solo se tensaron los músculos de los brazos y los hombros, sino también los de la espalda y las piernas. Un día me dije a mí mismo: tienes que aprender a relajarte..."⁵.

En este sentido, se encuentran pensamientos interesantes en el Manual de dirección de Hermann Scherchen: "Hay una ley: la energía mental intensa se presenta en forma de energía física intensa. Sin embargo, la energía física es anti-musical en sí misma: la música es un arte del espíritu y la tensión espiritual, no soporta la energía física, que tiene un fin en sí misma"⁶.

Las conclusiones de K.S. Stanislavski, resultante de sus observaciones sobre el trabajo del actor, son muy valiosas: "Mientras haya tensión física, no puede haber un sentimiento apropiado y sensual y una vida espiritual normal. Entonces, antes de comenzar a crear, uno debe preparar sus músculos para que no limiten la libertad de movimiento"⁷.

El problema de la libertad muscular



Lorin Maazel

tiene en gran medida un carácter individual: muchos directores logran esta libertad de manera natural, sin necesidad de cuidados especiales.

Por otro lado, como vimos en las citas, incluso los directores más famosos han tenido dificultades para superar la tensión muscular durante su carrera. En este caso, es importante enseñar a los directores jóvenes cuál es la sensación muscular adecuada, es decir, activar las sensaciones kinestésicas y el autocontrol consciente para eliminar todo tipo de tensión innecesaria.

Este tema ha sido estudiado a fondo en el trabajo científico de A. Sivizianov "El tema de la libertad muscular del director del coro", donde el autor, basado en muchos otros trabajos científicos, desarrolla una teoría integral sobre la forma de lograr la libertad motora en el proceso de dirección y el significado de la misma.

Como ya se subrayó, al dirigir, las sensaciones kinestésicas se conectan directamente con las percepciones musicales-auditivas. Para revelar el mecanismo de creación de estas percepciones, debemos considerar sobre todo el papel de las sensaciones y

percepciones auditivas.

De acuerdo con las cualidades básicas del sonido tal como eventos acústicos, se revelan 4 tipos de sensaciones: altura del sonido, intensidad, timbre, ritmo⁸. Esta diferenciación tiene un valor científico puro, ya que en la práctica las cuatro características del sonido están completamente conectadas y se superponen constantemente entre sí. Revisarlos por separado es necesario para un análisis más profundo. Antes de eso, debemos aclarar que, debido a la complejidad de los procesos en el analizador de sonido, la literatura científica utiliza el término "sentido" con mayor frecuencia, que abarca más el aspecto psicológico que la parte fisiológica del fenómeno. Y así, sin detenernos en el mecanismo psicofísico, rastreamos el papel de los diversos componentes del sentido musical en la actividad del director.

EL SENTIDO DE LA ALTURA DE LA AFINACIÓN. El llamado sentido de la afinación se considera esencial para las capacidades musicales⁹.

5 Maazel, Lorin. Interview in LIK Magazine, No 41/1983.

6 Scherchen, Hermann. Handbook of conducting. - B: Conducting performing act. Moscow: Publ. Muzika, 1975, página 222.

7 Stanislavskiy, Konstantin - The actor's proper care of himself. Sofia: East-West, ISBN; 978-619-152-690-1, c. 180.

8 Hristozov, Hristo. Musical psychology. Plovdiv. Macros, 199

9 Id., page 40-46.



K.S. Stanislavski

Está comprobado que puede mejorarse mediante capacitación para la cual los científicos aportan una serie de argumentos. Además, se subraya que este sentido es importante pero no absolutamente suficiente para la musicalidad.

En la práctica de dirección, el sentido de la afinación tiene una gran importancia debido a la necesidad de controlar y solicitar indirectamente correcciones en la afinación de múltiples objetos productores de sonido (instrumentos, voces). En este caso, la llamada capacidad descriptiva es de gran importancia, ya que permite detectar incluso el cambio más pequeño en la altura de un sonido. Por otro lado, la teoría de la naturaleza de zonificación del oído humano aclara la capacidad de percibir desviaciones de un sonido solo por encima de valores específicos a una tasa de 20-30 cents¹⁰. Es exactamente esta especificidad de la audición lo que permite explicar el llamado "efecto del coro", que es típico para todo tipo de conjuntos interpretativos. Debido a la incapacidad objetiva de múltiples

intérpretes de reproducir en un momento específico una nota con absolutamente la misma afinación en las interpretaciones de conjunto, se producen sonidos combinados, cuya altura corresponde a una zona de frecuencias de sonido más estrecha o más amplia. El propósito del director es controlar en gran medida el ancho de esa zona y cuando las desviaciones exceden el valor específico, cuando el sonido combinado no se percibe como un todo, pedir a los intérpretes que realicen las correcciones de altura relevantes. Un caso específico a este respecto es tocar o cantar una nota incorrecta (debido a un error del intérprete o debido a un error en la partitura): es, una vez más, el director quien tiene que ejercer el control del sonido. Para llevar a cabo esta tarea, el director debe poseer y desarrollar un sentido de la afinación que le permita percibir y responder adecuadamente a las desviaciones de sonido que se produzcan.

EL SENTIDO DE LA INTENSIDAD DEL SONIDO no es menos importante en la actividad de dirección debido a la importancia primaria de la dinámica para la interpretación musical. El sentido

dinámico es uno de los primeros en aparecer y se controla fácilmente. El alto grado de desarrollo de este sentido es otra condición obligatoria para el trabajo de dirección, siendo necesaria una sólida capacidad para distinguir los diferentes grados de dinámica. Al respecto, un ejemplo extraordinario es la parte II de la composición Inori de Karlheinz Stockhausen donde el director, por instrucciones del autor, debe alcanzar 60 grados diferentes de dinámica.

Uno de los mayores problemas del sentido dinámico al dirigir es el efecto de enmascarar o ensordecir, es decir, "ocultar" un sonido detrás de otro, especialmente a menudo en sonidos con cercana afinación. Esta especificidad muestra claramente también la interrelación directa entre el sentido del sonido y el sentido de la dinámica. Además, el sentido de la dinámica está directamente relacionado con el sentido del timbre donde el oído humano percibe algunos timbres / debido a sus características espectrales / como "más fuertes" que otros. Un buen ejemplo al respecto son dos de las Diez Reglas de Oro para el Álbum de un Joven Director de R. Strauss. Él dice allí: "5. Pero nunca dejes fuera de tu vista los cuernos y los vientos de madera. Si puedes escucharlos, todavía están demasiado fuertes; 6. Si crees que los bronce ahora están soplando lo suficientemente fuerte, atenúalos aún uno o dos grados"¹¹. El sentido dinámico del director es de gran importancia para garantizar el equilibrio dinámico de los intérpretes, que representa un componente esencial del sonido general del coro o la orquesta.

La falta o el insuficiente control auditivo causado por un débil sentido dinámico causarían daños

¹¹ Strauss, Richard Ten Golden Rules for the Album of a Young Conductor - B: Conducting performing act. Moscow: Muzika, 1975, página 397"

¹⁰ Id., page 41.

significativos en la estructura de la interpretación musical.

EL SENTIDO DE TIMBRE también es de gran importancia en la práctica de dirección. Debido a los detalles específicos de su trabajo, un director debe ser capaz de percibir e impactar indirectamente en múltiples timbres diferentes. Según las investigaciones del psicólogo ruso B. Teplov, se utilizan tres grupos de signos para especificar los timbres:

- Características luminosas: claro, oscuro, brillante, mate, etc.
- Características sensoriales: suave, áspero, agudo, seco, etc.
- Espacial: características volumétricas: completa, vacía, ancha, sólida, etc.¹²

Estas características y cualquier otra similar se utilizan a menudo en la práctica de la dirección. La importancia especial del timbre y del sentido dinámico se debe al hecho de que son fundamentales al construir la estructura de la interpretación musical, atendiendo detalladamente a los componentes dinámicos y de timbre del sonido.

EL SENTIDO DEL RITMO se basa en los reflejos condicionales del tiempo, fundamentales para el sistema nervioso central. Para todo tipo de actividades musicales (composición, interpretación, escucha) se combinan los sentidos auditivo y cinético. Debido al importante papel del aparato locomotor para la actividad conductora, esta combinación es de importancia primaria. Sin embargo, la estructura más compleja del sentido del ritmo, que está conectada con los procesos cognitivos superiores, requiere que se examine este tema por separado.

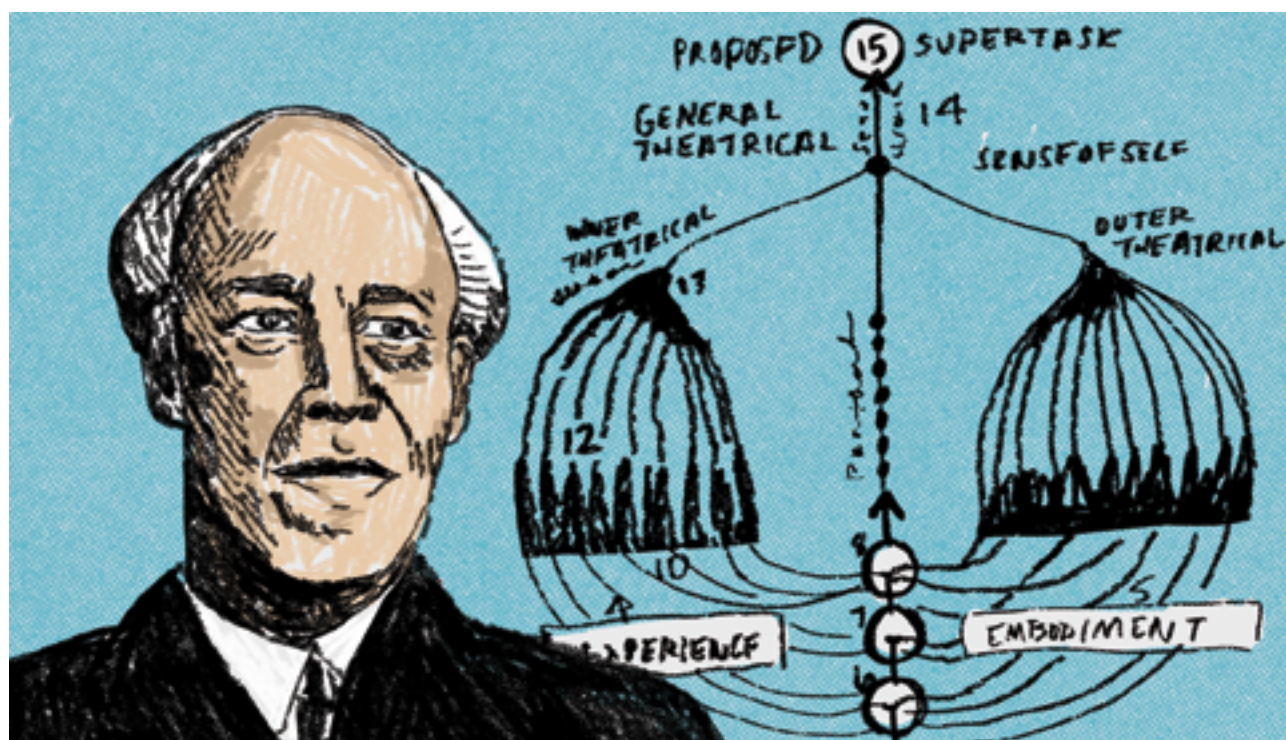
Como ya notamos, la acción compleja de los tipos de sensaciones enumerados forma la percepción musical general.

B. Percepción musical

La percepción se determina como un proceso mental básico de reflexión subjetiva de los objetos y los fenómenos de la realidad en la totalidad de sus propiedades y partes, al impactar de inmediato en los órganos sensoriales¹³. Por lo tanto, a diferencia de las sensaciones, que dan a la conciencia información sobre los aspectos individuales de los objetos y fenómenos, la percepción proporciona información sobre su integridad. Al mismo tiempo, "la percepción normal" no es puramente pasiva, solo un acto meditativo, sino también una reflexión activa. No es un ojo, oído, etc. aislado que percibe, sino un ser humano específico con su actitud específica hacia la percepción, con sus necesidades, intereses, actividades, deseos y sentimientos. La percepción no es una suma mecánica de sensaciones individuales, sino un nuevo paso

12 Teplov, Boris. Psychology of Music Abilities. Moscow: Academy of Psychological Sciences, 1947, página 68."

13 Hristozov, Hristo. Musical psychology. Plovdiv. Macros, 1995, página 11



K.S. Stanislavski: the system

de conocimiento sensorial con sus características específicas”¹⁴. Debido a esa compleja estructura de percepción, la diferenciación de los distintos tipos de percepciones se lleva a cabo dependiendo del analizador activo prevaleciente. Sobre esa base, las percepciones se dividen en visuales, auditivas, etc.

1. PERCEPCIONES AUDITIVAS / además de la combinación de los diferentes tipos de sensaciones auditivas / posee un nuevo nivel de características, entre las cuales las siguientes son de gran importancia para la dirección:

- Percepción de la melodía como pensamiento musical completo, la mayoría de las veces portador del contenido musical básico o la llamada “audición melódica”. Además de los signos externos: altura, duración, timbre e intensidad de las notas individuales, un individuo percibe la melodía en su totalidad y la información emocional que conlleva. La melodía no puede ser percibida como un simple agitador fisiológico; a este respecto, B. Teplov afirma que “la no-musicalidad absoluta es imposible para la psique común”¹⁵.

Al dirigir, la audición melódica tiene una función importante debido al hecho de que la melodía es una de las principales formas de expresión y su percepción

activa (resp. modelado) es un elemento significativo del proceso creativo. Es importante que el director perciba y, basándose en su percepción, influya en el proceso de interpretación musical para formar los componentes estructurales de la melodía (afinación, ritmo, relaciones de modo). Al mismo tiempo, la percepción emocional y la experiencia de estos componentes en su conexión también es una parte importante de este proceso.

- Percepción de la armonía o la llamada audición armónica que se expresa como la “capacidad de percibir música con múltiples voces”¹⁶. Como resultado de múltiples estudios, se ha demostrado que esta es la última habilidad desarrollada por el hombre (en significado ontogenético y filogenético)¹⁷.

La importancia de la audición armónica en la tarea del director es innegable. Podemos afirmar que el trabajo del director es imposible sin una etapa adecuadamente desarrollada de esta percepción compleja. Debido al hecho de que el conductor “opera” con música de múltiples voces en todas sus formas, no podría ejecutar el proceso creativo sin la percepción activa de la “vertical”.

Una de las principales características específicas de la dirección para grupos escénicos, incluida la voz humana (coros, conjuntos vocales-instrumentales y vocales), es la presencia de textos, lo que complica aún más la

14 Piriyov, Gencho, Lyuben Desev. Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, página 36.

15 Teplov, Boris. Psychology of Music Abilities. Moscow: Publ. Academy of pedagogical sciences, 1947, p. 59.

16 Hristozov, Hristo. Musical psychology. Plovdiv. Macros, 1995, página 76

17 Id., page 69.

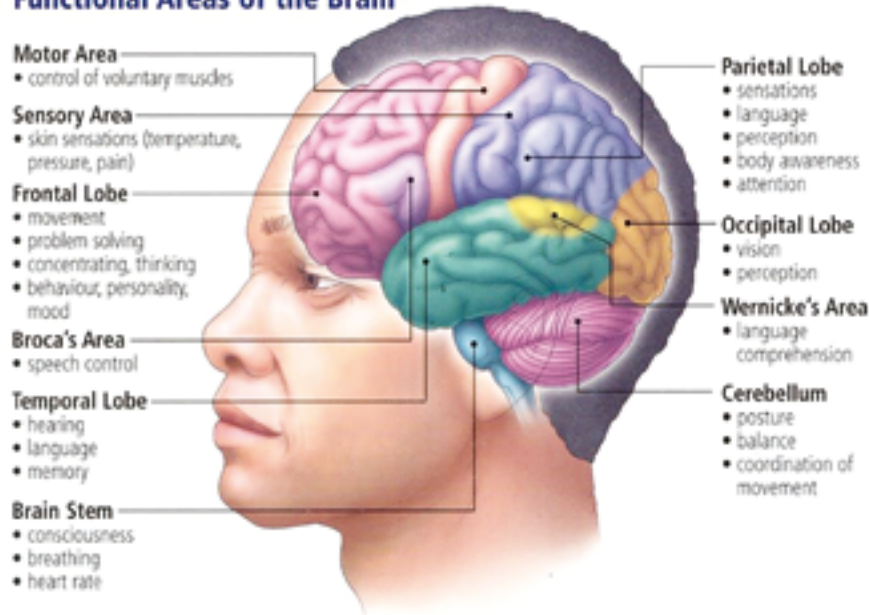


Hermann Scherchen



Boris Michajlovič Teplov

Functional Areas of the Brain¹



El cerebro humano

percepción, añadiendo a las estructuras musicales también estructuras de información lírica. Con ellos, el mecanismo de percepción está conectado a otros centros cerebrales (centro del habla), por lo tanto podemos suponer que todo el proceso de percepción se complica aún más. En este mecanismo, pueden diferenciarse cuatro niveles de percepción: fonético - sonido - nivel de fonema, morfológico - nivel de motivo, sintáctico - frase - nivel de oración y lógica - composición - con respecto a la forma musical completa, y de acuerdo con el significado - estructura del texto.

2. PERCEPCIONES VISUALES: en base a las conclusiones hechas en el capítulo cuatro sobre el papel del analizador visual al dirigir, podemos determinar dos tipos de percepciones visuales:

- Percepción visual de la partitura musical, que está directamente relacionada con las percepciones auditivas y las percepciones musicales-auditivas creadas:
- Percepción visual de los artistas intérpretes o ejecutantes; también directamente conectado con percepciones auditivas y asegurando información adicional al llevar a cabo el proceso creativo.

Weingartner afirma: "Si el director está conectado con la partitura musical de tal manera que no puede separarse de ella ni siquiera por un minuto para mirar a la orquesta, entonces él no es más que un marcador de pulsos, incompetente, y no tiene derecho a llamarse a sí mismo artista¹⁸. En cualquier caso, este tipo de percepción visual depende directamente de la actividad de la memoria, cuyas particularidades en la dirección veremos más adelante.

Ambos tipos de percepciones visuales juegan un papel importante en todo el proceso psíquico al dirigir.

3. PERCEPCIÓN DEL TIEMPO: es una "forma particular de percepción que refleja la continuidad objetiva, el cambio y la estructura de los eventos que

ocurren en nuestra vida diaria"¹⁹. Se ha comprobado experimentalmente que las sensaciones auditivas y motoras ayudan a la percepción más apropiada de los intervalos de tiempo que están determinados por procesos rítmicos en el organismo humano: ritmo cardíaco, ritmo respiratorio. Como arte que se desarrolla en tiempo real, la percepción del tiempo en la música es de suma importancia.

Al ejecutar el proceso creativo, la percepción del tiempo tiene dos aspectos para el director:

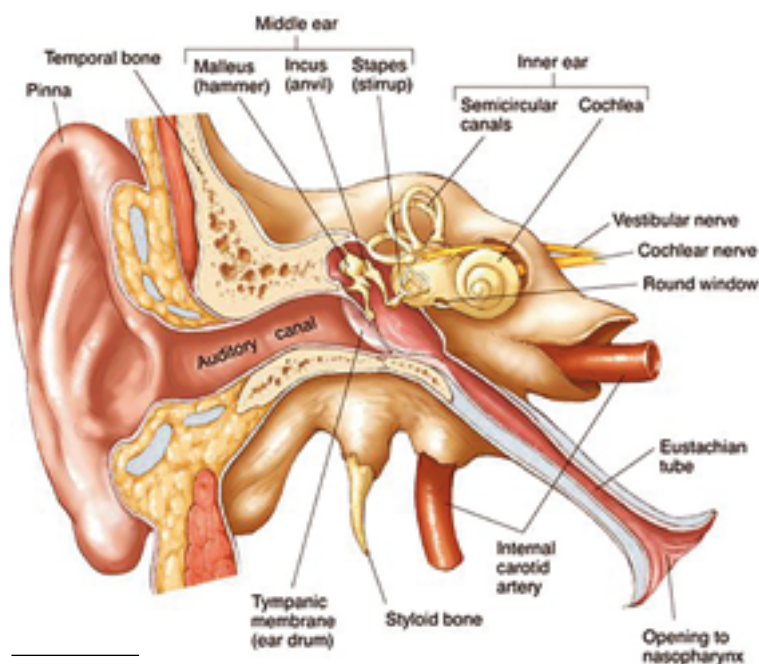
1. con respecto al sentido y las percepciones para la medición del ritmo a través del establecimiento de reflejos condicionales para el tiempo;
2. Con respecto a la percepción del tiempo, que es una de las formas más importantes de expresión en la música. Como factor principal de creación de formas, el tempo es de increíble importancia para crear una estructura musical y no es coincidencia que casi todos los grandes directores en sus materiales escritos hayan examinado la cuestión del tempo "correcto" adecuado.

Desde Berlioz y Wagner, desde Weingartner y Furtwängler hasta hoy en día, los directores examinan constantemente esta cuestión, buscando criterios objetivos para determinar el tempo. Algunos incluso llegan a la conclusión de que la percepción del tiempo es en gran medida un problema psicofisiológico y psicológico, que establece la conexión entre el sentido del tempo y el temperamento del conductor. Berlioz, por ejemplo, afirma: "Los más peligrosos son aquellos que carecen de actividad y energía. No pueden manejar un ritmo más rápido. Una obra puede tener un comienzo rápido, pero si lo dejaran

¹⁸ Weingartner, Felix. On conducting. - B: Art of conducting. Sofia: Musical horizons, issue 11/1979, p. 85.

¹⁹ Piriyov, Gencho. LyubenDesev.

Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, página 37.



La oreja

a su decisión, lo ralentizarán hasta que el ritmo alcance un cierto nivel de calma, aparentemente en correspondencia con la velocidad de su circulación sanguínea y al agotamiento general del organismo... Hay personas en la cúspide de su juventud con un temperamento linfático, como si su sangre circulara en un tempo moderato”²⁰

Resultan especialmente atractivas, pero demostrando la complejidad de la percepción del tempo, las citas de Eugene Ormandy, registradas por los integrantes de sus orquestas durante los ensayos: “Durante cada concierto sigo sintiendo cierta incertidumbre en cuanto al tempo. Se observa claramente, negra igual a 80, no 69”... “Dirijo lentamente, porque no sé el tempo”... “Conscientemente les di un tempo más lento ya que no sé qué es más correcto”... “Tengan en cuenta que estoy dirigiendo más y más lento, más rápido y más lento. Todo está conectado con el tempo anterior”²¹. En este extraño “mosaico” de citas, Ormandy pone inconscientemente el problema del tempo en su aspecto psicológico puro.

Por otro lado, las actividades artísticas en la profesión de director están relacionadas en gran medida con este problema. En este caso, no se trata solo de sentirse inseguro, complicando la elección del tempo, sino con mayor frecuencia, para una elección estética, que está directamente relacionada con los problemas del pensamiento artístico.

Un interés especial por el tempo y su conexión con la percepción se evidencia en una entrevista con el Prof. V. Kazandzhiev: “Para mí, el tempo correcto es el que corresponde al pulso natural de la música, lo que no crea tensión... La musicalidad tiene que ser normal. Cualquier tensión se percibe como nerviosismo. Gluck y Vivaldi han dicho que el tempo lo es todo. Pero cuando te subes al podio del director, tu pulso aumenta a 130. Crees que has alcanzado el tempo correcto, pero resulta que fue más rápido bajo la influencia de tu propio pulso acelerado... El pulso se refleja sobre todo en

los tempos más rápidos. Cuanto más espontáneo es un director, mayor es la posibilidad de un tempo más espontáneo y correcto. No hay nada más molesto que los intentos de imponer tempos al artista. Sí, en el esfuerzo común de crear, tiene que haber lógica y eso proviene de los tempos preferidos por el director también”²².

Debemos tener en cuenta que, como resultado de todo lo dicho hasta ahora, esa percepción del tempo está en relación directa con otros procesos cognitivos, como las percepciones auditivas-musicales, el pensamiento, la imaginación. También depende en gran medida del temperamento y el carácter del director. Pero es especialmente fuerte la dependencia de esta percepción de los procesos psíquicos emocionales y deliberados que crean uno de los componentes más importantes de las características psicológicas del conductor.

En la literatura científica reciente que trata los problemas de la psicología cognitiva, encontramos conclusiones que explican en gran medida la complejidad y la compatibilidad de los procesos: “Dónde colocar el límite entre la percepción y el conocimiento o incluso entre el sentido y la percepción provoca debates candentes. En cambio, para ser más eficientes, tenemos que revisar estos procesos como parte del continuo. La información corre a través del sistema. Diferentes procesos abordan diferentes problemas”²³.

La profesora asociada Irina Haralampieva, PhD, subraya en su trabajo “The Musical Audience”: “Debemos tener en cuenta que

20 Berlioz, Hector. Orchestra conductor - in: Art of conducting. Sofia: Musical horizons, issue 11/1979, p. 13.

21 Ormandy, Eugene. Curiosities of rehearsal work. In: Music, yesterday, today. issue 1/1999, p. 52, 54, 60.

22 Karapetrov, Konstantin. Interview with prof. Vasil Kazandzhiev. - In: Music, yesterday, today. issue 6/1994, p. 5-6.

23 Sternberg, Robert. Cognitive Psychology Sofia: Iztok-Zapad, 2012, página 106.



Felix Weingartner

la experiencia musical no solo es específica sino compleja. Cada momento de percepción entrelaza los sentidos, las emociones, los pensamientos, los recuerdos, las asociaciones, etc., que se funden en este complejo cuerpo, se difunden en la experiencia de vida general del individuo y viven mucho después de que la música se ha extinguido”²⁴.

C. Conceptos

Los conceptos representan un mayor nivel de conocimiento, transición de sensaciones y percepciones a conceptos. Representan imágenes visuales y resumidas de objetos y fenómenos del mundo objetivo que ocurren en el cerebro, que no tienen impacto en los sentidos en un momento dado. Generalmente, son resultados de procesar y resumir percepciones pasadas²⁵.

Los conceptos de estructura y función diferentes participan en el proceso creativo de la dirección.

Los conceptos musicales-auditivos son un componente clave del

proceso creativo de dirección. La principal forma de expresión de estos conceptos es la audición interna del director, que Rimsky-Korsakov define como “capacidad de presentación mental de notas musicales y sus proporciones sin la ayuda de un instrumento o una voz”²⁶. Hermann Scherchen también menciona la importancia de la audición interna en su *Manual del Director*: “El director es un presentador de sus conceptos ideales. El director debe escuchar mentalmente la composición musical de manera tan clara como fue escuchada por su creador... Este es exactamente el canto interno perfecto que debe crear el concepto de música en el director. Si la composición vive en el director en su forma inicial, sin distorsionarse por los aspectos materiales de la reproducción, entonces él / ella es digno de unirse a la magia de la dirección”²⁷.

En el proceso creativo llevado a cabo por el director, la participación de los conceptos musicales-auditivos se encuentra en el comienzo, al leer la partitura. En este momento se lleva a cabo la “verdadera” aleación de momentos visuales y auditivos en personas con audición interna altamente desarrollada. Entonces la percepción auditiva debe provocar inmediatamente los movimientos correspondientes y debe tener una “escucha con los ojos” inmediata. Robert Schumann dice: “Alguien dijo que el buen músico, una vez que escuchó la pieza para orquesta más compleja, debe ver toda la partitura musical frente a sus ojos. Esta es el mayor grado de perfección que podemos imaginar”²⁸.

Al entrenar al director, desarrollar y elevar esta habilidad es una tarea primordial debido al hecho de que la falta de conexión entre las percepciones auditivas y los conceptos auditivos musicales haría imposible llevar a cabo el proceso creativo. Ninguno de los procesos mentales superiores podría reemplazar o compensar la falta de (o insuficientemente desarrolladas) habilidades para “escuchar” la partitura musical.

Además de la formación de conceptos musicales-auditivos, las percepciones visuales son la base para la creación de conceptos auditivos. En la tarea de dirección éstas son esenciales en dos aspectos: primero, al dirigir sin partitura, cuando pueden agregarse a los conceptos musicales-auditivos preservados en su memoria. Dependiendo del tipo de memoria que tenga un director, los conceptos auditivos pueden desempeñar un papel más o menos importante.

El segundo aspecto de la participación de los conceptos auditivos en la dirección está relacionado con el uso de imágenes (visuales) creadas sobre la base del contenido musical. Este proceso es el resultado de la conexión entre los diferentes centros del cerebro y la imaginación. La aparición de conceptos visuales sobre la base de conceptos auditivos es un fenómeno importante, que se basa en la música de programa y en todos los géneros relacionados con cualquier forma de ilustración sonora. Rudolf Kan-Schpeier formula su opinión sobre este tema de la siguiente manera: “El hecho de que el director generalmente no se da cuenta de cómo él / ella imagina exactamente el contenido de la composición y cómo, basándose en dicho concepto, determina la forma de ejecución, también se explica con el hecho de que la esencia de tales conceptos como regla no puede estar conectada con ningún objeto específico ... La esencia de muchas composiciones, así

24 Haralampieva, Irina. *The Musical Audience* Sofia: Haini, 2014, página 63

25 Piriyov, Gencho. LyubenDesev.

Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, página 150-151.

26 Rimsky-Korsakov, Nikolay. Quote by Hristozov, Hristo. *Musical psychology*. Plovdiv. Macros, 1995, página 84

27 Scherchen, Hermann. *Handbook of conducting*. - B: Conducting performing act. Moscow: Muzika, 1975, página 209-210.”

28 Schumann, Robert Quote by Hristozov, Hristo. *Musical psychology*, página 86

como la naturaleza mental de muchos directores es tal, que los conceptos específicos de naturaleza objetiva no siempre se les revela ”²⁹.

La cuestión del papel positivo o negativo de las asociaciones auditivo-visuales es demasiado subjetiva. No podemos y no tenemos que emitir “una declaración”: “a favor” o “en contra” de este fenómeno. Lo más importante en este caso es que demuestra nuevamente la dependencia mutua y la conexión entre diferentes procesos psicológicos. En el caso particular, podemos hablar de enriquecer los conceptos auditivos como resultado de la acción compleja de la imaginación, las funciones específicas de la imagen y la esfera emocional, que tiene una naturaleza individual y espontánea.

En conclusión, tenemos que subrayar que tanto los conceptos musicales visuales como los auditivos están en correlación directa con la experiencia profesional adquirida por el director. El profesor Dimitar Hristov escribió: “Por ejemplo, el compositor experimentado encontraría los defectos de una partitura, incluso visualmente, sin la ayuda de su audición interna, y su mano corregiría automáticamente las figuras de la partitura”³⁰. Los directores experimentados

tienen la misma capacidad: al adquirir conocimientos y habilidades, sus conceptos musicales, auditivos y visuales se enriquecen, esto ensancha “la paleta” de sus posibilidades creativas y la amplitud de los procesos mentales que participan en el acto creativo.

REFERENCIAS

- Berlioz, Hector. Диригентът на оркестъра. (Chef d'orchestre). In: Изкуството на диригента. (Art of the conductor). Sofia, Music Horizons, 11/ 1979, p.13.
- Weingartner, Felix. За дирижирането. (On conducting). In: Изкуството на диригента. (Art of the conductor). Sofia, Music Horizons, 11/ 1979, p. 85.
- Kan-Speyer, Rudolf. Handbook in conducting. In: Дирижерское Исполнительство. (Conducting performing art). Moscow: Music Publishing House, 1975, p.247.
- Karapetrov, Konstantin. Interview with prof. Vassil Kazandzhiev. In: Музика, вчера, днес. (Music, yesterday, today) - 6/1994, p.5-6.
- Maazel, Lorin. Интервю. (Interview) – IN: Списание ЛИК, LIK 41/1983.
- Matheopoulos, Elena. Караян - живот, изкуство, работа. (Karajan – life, art, work.) In: Българска музика, (Bulgarian Music) , 2/1988, p.20.
- Ormandi, Eugene. Куриозите на репетиционната работа. (Curiosity of rehearsal's work). In: Музика, вчера, днес (Music, yesterday, today), 1/1999.
- Pirgov, Gencho, Ljuben Desev. Кратък речник по психология. (Short Dictionary in Psychology). Sofia: Partizdat, 1981.
- Sivizianov, Andrey. Проблема мышечной свободы дирижера хора, (Problem about the choral conductor's muscle's freedom). Moscow: Music Publ. house, 1982.
- Stanislavskii, Konstantin. Работата на актьора над себе си. (Actor's work). Sofia: East-West PH, 2015. ISBN: 978-619-152-690-1.
- Sternberg, Robert.J. Когнитивна психология. (Cognitive Psychology). Sofia: East-West PH, 2012. ISBN 978-619-152-014-5.
- Teplov, Boris. Психология музыкальных способностей. (Psychology of Music Abilities). Moscow: Academy of Pedagogical Sciences PH, 1947.
- Haralampieva, Irina. Музикалната публика. (Music Audience). Sofia: Haini, 2014. ISBN 978-619-7029-20-8.
- Hristov, Dimitar. Хипотеза за полифоничния строеж. (Hypothesis on polyphonic building). Sofia: Science and Art, 1994.
- Hristozov, Hristo. Музикална психология. (Music Psychology). Plovdiv: Makros, 1995.
- Scherchen, Hermann. Учебник дирижирования. (Handbook of conducting). In: Дирижерское исполнительство (Conducting performing art). Moscow: Music PH, Москва: 1975.
- Strauss, Richard. Десять золотых правил (Ten golden rules). In: Дирижерское исполнительство Conducting performing Art). Moscow: Music PH, 1975.
- Schumann, Robert. Quotation in Music Psychology by Hristo Hristozov. Plovdiv: Makros, 1994.

29 Kan-Schpeier, Rudolf. Handbook on Conducting - In: Conducting performing act. Moscow: Muzika, 1975, página 209.

30 Hristov, Dimitar. Hypothesis for the polyphonic structure. Sofia: Nauka i izkustvo, página 133



THEODORA PAVLOVITCH es profesora de dirección coral y directora del departamento de dirección de la Academia Nacional de Música de Bulgaria. Directora del Coro de Cámara Vassil Arnaudov Sofia y del Coro de Radio FM Clásico (Bulgaria). En 2007/2008 dirigió el Coro Mundial de Jóvenes, honrada por la UNESCO con el título de Artista por la Paz, reconociendo el éxito de WYC como plataforma para el diálogo intercultural a través de la música. La profesora Pavlovitch es frecuentemente invitada como miembro de los paneles del jurado a una serie de concursos corales internacionales, como directora y conferenciante en prestigiosos eventos internacionales en 25 países europeos, EE. UU., Japón, Rusia, China, Hong Kong, Taiwán, Corea del Sur, Israel. Desde 2012 ha sido representante de Bulgaria en el Consejo Coral Mundial.
Correo electrónico: theodora@techno-link.com

Traducido del inglés por Ariel Vertzman, Argentina
Revisado por Juan Casasbellas, Argentina

INTERNATIONAL FEDERATION FOR CHORAL MUSIC



**La FIMC y la Asociación Nacional Coral de Qatar preparan
el Simposio Mundial de Música Coral 2023/2024**
Comunicado de prensa de la FIMC

LA FIMC Y LA ASOCIACIÓN NACIONAL CORAL DE QATAR PREPARAN EL SIMPOSIO MUNDIAL DE MÚSICA CORAL 2023/2024

COMUNICADO DE PRENSA DE LA FIMC

Por primera vez en la historia de esta región de Oriente Medio, la Federación Internacional de Música Coral (FIMC) dará la bienvenida al mundo coral en Qatar. En estos momentos en los que la Humanidad está enfrentándose a una de las mayores pandemias en más de 50 años, los eventos culturales están detenidos a nivel mundial. Sin embargo la FIMC, en colaboración con la Asociación Nacional Coral de Qatar (QNCA), está trabajando duro en la preparación del próximo Simposio Mundial de Música Coral, ¡el WSCM 2013/2014! El mayor evento coral mundial no competitivo tendrá lugar en Doha, Qatar, en 2023. Te damos la bienvenida a una tierra de tradiciones arraigadas, pero también abierta al mundo.

La ceremonia de firma entre la FIMC y la Asociación Nacional Coral de Qatar iba a tener lugar este año durante el 12º WSCM en Auckland, Nueva Zelanda. Desafortunadamente este año el WSCM ha tenido que cancelarse, como tantos otros eventos. Sin embargo, con un espíritu de avance y de positividad, nos complace compartir un breve [vídeo](#) de la firma oficial en línea del contrato entre la FIMC y la Asociación Nacional Coral de Qatar. ¡Únete a nosotros!

*Traducido del inglés por Sonia García, España
Revisado por Juan Casasbellas, Argentina*



CHORAL WORLD NEWS



Recordando a Colin Mawby
Aurelio Porfiri

Los coros y el coronavirus: el día después
Aurelio Porfiri

Charla con Anton Armstrong
orgulloso de pertenecer a la Federación
Internacional de Música Coral durante más de 30
años
Andrea Angelini

RECORDANDO A COLIN MAWBY

AURELIO PORFIRI

compositor, director, escritor y educador

HACE UNAS SEMANAS, INESPERADAMENTE, ME INFORMARON DE LA MUERTE DEL COMPOSITOR BRITÁNICO COLIN MAWBY. TENÍA UNA GRAN AMISTAD CON ÉL, PERO DURANTE ESTOS ÚLTIMOS MESES NO MANTUVIMOS DEMASIADO CONTACTO, POR LO QUE NO PUDE ESTAR AL TANTO DE LOS MÁS RECIENTES ACONTECIMIENTOS DE SU VIDA. ME ENTERÉ RECIENTEMENTE DE QUE FALLECIÓ EL 24 DE NOVIEMBRE DE 2019, A LOS 83 AÑOS DE EDAD. SENTÍ UNA ENORME PENA, PUES NO TUVE LA OPORTUNIDAD DE HABLAR CON ÉL ANTES DE ESTE TRÁGICO SUCESO.

Fueron varias las ocasiones en las que tuve contacto con él. Era colaborador en mi editorial y me envió generosamente su música con el fin de que fuera publicada. Tenía siempre un gran afán por colaborar y en efecto, nos llevamos muy bien juntos. También formó parte del jurado en competencias de canto coral donde yo era director del jurado. Y finalmente, cuando yo estaba trabajando en Macao, tuve la oportunidad de convocarlo como profesor invitado a la Universidad en la que yo trabajaba, pudiendo así pasar varios días juntos allí en Macao, China. En esa ocasión también le realicé una entrevista, unas 4 horas de audio, en la que habló sobre su vida y sus ideas. Espero que pronto pueda publicar dicha entrevista en formato de libro, como memoria a este hombre tan agradable.

Sí, porque él era un hombre agradable, muy británico (con ese aplomo británico tan característico con que identificamos, tal vez erróneamente, esa palabra) pero también muy accesible y amigable. Era un hombre encariñado con la vida y sus alegrías. Le gustaba la buena comida, el buen vino, las mujeres bellas y, en definitiva, todo lo que yo considero una buena señal de alguien que sabe disfrutar de este corto peregrinaje que todos tenemos en el planeta.

Era también profundamente religioso, y llegamos a mantener muchas conversaciones sobre este tema, conversaciones que revelaban nuestros deseos y dificultades más personales. Por supuesto, teníamos una visión diferente de lo que la fe suponía para nosotros. Ambos éramos católicos, pero ser católico en el Reino Unido es ciertamente diferente a serlo en Italia. Él tenía un gran respeto hacia la tradición de la música sacra y, en efecto, era muy cuidadoso a la hora de identificar las fortalezas y debilidades de la música coral británica, como las hay en todas las tradiciones. Esto no significa que él no apreciara los grandes logros de los coros británicos, pero a veces encontraba su sonido un poco "frío", y apreciaba más el sonido de coros procedentes de países latinos, a menudo no tan perfectos desde

un punto de vista técnico, pero ciertamente con un sonido más expresivo. Como ejemplo, podemos ver lo que dijo en mi blog *Il Naufrago*, el cual yo coordinaba hace años, y en el que él contribuía a menudo, sobre este tema: *"Inglaterra ha tenido una gran influencia en la interpretación musical europea, pero necesitamos entender sus problemas. Quedémonos con lo que es bueno y desechemos el resto"*. Creo que es una



Colin Mawby
(9/5/1936 - 24/11/2019)



Colin Mawby con Gabriel Dessauer

declaración muy valiente por parte de un director británico, porque no podemos olvidar que él no era un director como los demás: estuvo a cargo del coro de la Catedral de Westminster durante varios años y después estuvo a cargo de otros coros de prestigio. Trataba de ser muy honesto con sus ideas y sentimientos sobre la música, incluso si apreciaba enormemente su propia tradición coral. Y no tenía intención de debatir acerca de tradiciones católicas o anglicanas, sólo trataba de dar apreciaciones generales respecto a la calidad del sonido coral. Cuando uno ama algo real y honestamente, se encuentra también en posición de contemplar lo bueno y lo malo, así como para todos los músicos alrededor del mundo, estoy seguro.

Sin embargo, indudablemente él admiraba también algunas cosas de la tradición coral de su país, y además adoraba la tradición de la música coral eclesíástica, una tradición a la que contribuyó mucho con sus propias composiciones, destacando la más conocida, el *Ave Verum*, que se canta en todo el mundo. De hecho, fue a raíz de esa obra que yo lo contacté por email por primera vez hace ya muchos años. Pero después descubrí otras obras suyas, ya que publicó cientos de obras, entre las que hay auténticas joyas de la

música coral. Como ya he dicho, él amaba la música coral y su uso dentro de la tradición católica. Esto es lo que dije en otro de los post de mi blog: "En Viernes Santo, asistí a 'Tenebrae' en el Oratorio Brompton en Londres. Un coro soberbio cantaba los magníficos 'Responsorios' de Victoria. La solemnidad y la dignidad de la ocasión eran apasionantes y profundamente conmovedoras. El Canto Gregoriano era precioso y escuchar las Lamentaciones cantadas en la tonalidad antigua fue asombroso. Realmente el profeta Isaías estaba hablándonos de nuevo desde una distancia de alrededor de dos mil años: yo estaba escuchando un canto que Cristo probablemente hubiera escuchado. Aunque las reformas litúrgicas han tenido buenos efectos, también hemos perdido mucho. La sensación de espiritualidad y reverencia se ha tristemente diluido. Necesitamos hacer una evaluación de lo que se ha perdido y restaurar lo mejor de ello a la liturgia. Las almas de los fieles claman por el sentido del misterio: la liturgia debe estar centrada en Dios y no en el hombre." No debemos olvidar que el papel del cristianismo en el desarrollo de la música coral fue enorme, fundamental. Él fue un muy buen heraldo de esto. ¿Qué clase de compositor era él? Compuso muchísima

música coral, sobre todo música sacra, una música que siempre tiene ese bello carácter espiritual. Su estilo compositivo era mayormente armónico, los dos conversábamos sobre ello con frecuencia. No estaba realmente interesado en el estilo compositivo contrapuntístico que es probablemente más utilizado en países como Italia, al menos en el pasado y por algunos compositores. A menudo hablábamos de mi difunto profesor, Domenico Bartolucci, por quien él tenía una profunda admiración. De hecho, hay una entrevista que Colin realizó con él, y creo que aún sigue disponible para ver en YouTube. Pero su estilo, como ya he mencionado, era más armónico, aunque aún muy interesante, lleno de patetismo y enriquecido por el gran conocimiento que tenía del coro. Sabía realmente cómo escribir para coro de forma muy significativa. Creo que su música debería ser más interpretada alrededor del mundo, porque inspira profundamente y merece una mayor apreciación. A su vez hay algunas de sus publicaciones en las que él mismo re-armonizó corales de la tradición cristiana, que son también muy interesantes, y estoy seguro de que los estudiantes aprenderán mucho de estas publicaciones, ya que pueden realmente experimentar su sentido superior para las buenas soluciones y alternativas armónicas. Como he dicho al principio, era un hombre bueno y alegre. De nuestra conversación, sentí que no tuvo una vida fácil, pero nunca perdió esa alegría

de vivir, incluso en la vejez. En el campo de la música sacra y coral sin duda lo echaremos de menos, porque fue un protagonista y dejó una gran herencia de sus propias composiciones que pueden ser interpretadas por coros con diferentes habilidades técnicas. En cuanto a mí, he perdido a un amigo muy querido y a alguien con quien tuve una fuerte conexión espiritual. Es uno de los afortunados encuentros de mi vida, y ciertamente mi corazón nunca lo olvidará.

Traducido del inglés por Edurne Ruiz, España
Revisado por Juan Casasbellas, Argentina



Colin Mawby dirigiendo en un taller de música coral

AURELIO PORFIRI es compositor, director de orquesta, escritor y educador. Ha publicado más de cuarenta libros y miles de artículos. Más de cien de sus obras están impresas en Italia, Alemania, Francia, Estados Unidos y China.
Correo electrónico: aurelioporfiri@hotmail.com



LOS COROS Y EL CORONAVIRUS: EL DÍA DESPUÉS

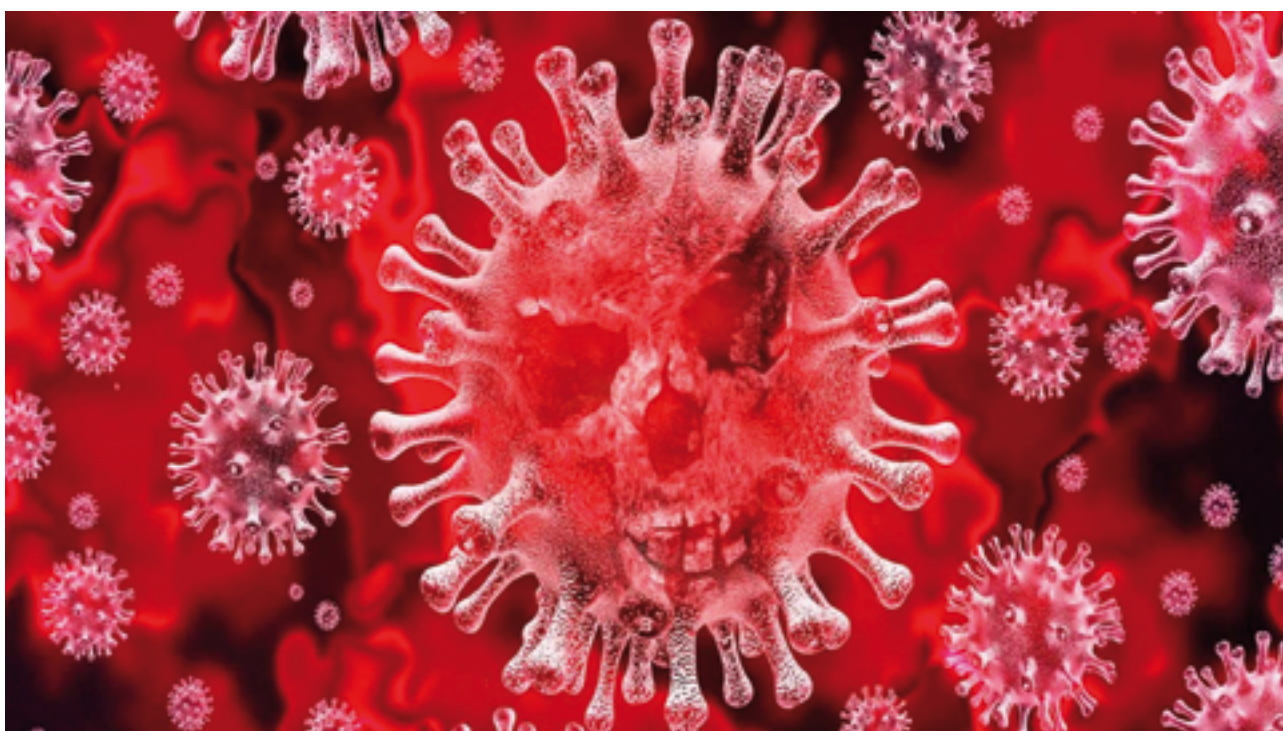
AURELIO PORFIRI

Compositor, director, escritor y educador

HE TRABAJADO CON COROS Y MÚSICA CORAL DURANTE CASI CUARENTA AÑOS, POR LO QUE PUEDO DECIR QUE LES HE DEDICADO LA MAYOR PARTE DE MI VIDA. POR LO TANTO, HA LLEGADO EL MOMENTO DE PENSAR SOBRE LOS EFECTOS DE LA CRISIS DEL CORONAVIRUS QUE NOS ENCONTRAMOS VIVIENDO, UNA SITUACIÓN QUE NOS HA SORPRENDIDO A TODOS: NOS HEMOS SENTIDO FRUSTRADOS, ASUSTADOS Y TAMBIÉN NOS HEMOS PREGUNTADO CÓMO VA A SER POSIBLE EMPEZAR DE NUEVO UNA VEZ SE TERMINE ESTA PESADILLA. TAMPOCO SABEMOS CUÁNDO VA A PASAR TODO ESTO, PUES LOS "EXPERTOS" HACEN HONOR A SU NOMBRE ATERRORIZÁNDONOS A TODOS.

Este nuevo comienzo no va a ser fácil, pues ahora mismo no hay nada que temamos más que acercarnos los unos a los otros, exponernos a las famosas gotas o quizás infectarnos a manos de alguien que no presenta ni el más mínimo síntoma. En realidad, vemos todo esto como posibles peligros para nosotros mismos y para los demás. Por lo tanto, quizás cantar en un coro no sea la actividad más segura para evitar la dispersión del virus, pues todos los cantantes están bastante juntos y emiten sonidos que naturalmente llevan consigo las famosas gotitas. Si cantas en un coro de 40 o 50 personas, ¿cómo puedes estar seguro de que todos

ellos están a salvo del virus? También hay que tener en cuenta que, gracias a dios en realidad, en nuestros coros hay un gran número de gente mayor. ¿Cómo podemos protegerlos de alguien que, sin quererlo y sin ningún síntoma, puede ser portador del coronavirus? ¿Cómo podemos protegerlos de un virus que es mucho más letal para los mayores? Este es un problema muy presente para muchos directores corales, profesionales que de la noche a la mañana se han quedado sin trabajo. Esta situación también va más allá de los mayores: también afecta a los jóvenes, pues se pueden infectar y pueden contagiar a familiares más frágiles, ya sea por



cuestiones de salud o por la edad.

Estas preguntas hubiesen sido absurdas hace tan solo dos meses. Nos hemos enfrentado a un auténtico cataclismo que ha dado la vuelta a nuestras vidas y también ha amenazado nuestro futuro. No podemos pensar sobre cómo nos vamos a proteger hasta que hayamos derrotado al virus, algo que esperamos que suceda pronto. No queremos que nuestro coro deje de cantar, algo muy importante para muchos de nosotros, no tan solo por el culto, también por socializar con otros. Como he dicho muchas veces, los coros son pequeñas comunidades en las que se encuentran amigos, parejas y conocemos a personas que se convierten en partes muy importantes de nuestras vidas. No queremos renunciar a todo esto, eso es seguro, pero tenemos que entender cómo hacer frente a la barrera psicológica que se ha creado durante estos últimos meses, en los que se nos ha aterrorizado constantemente con la idea de que la cercanía física podía ser peligrosa no solo con extraños, sino también dentro de nuestras propias casas.

Se han intentado crear coros virtuales, gracias a las posibilidades que ofrece la tecnología. Sin duda, esto da que pensar, pues abre las puertas a posibilidades muy interesantes para el futuro; un futuro en el que la tecnología estará más presente que nunca en nuestro día a día. No obstante, estas posibilidades no deben impedir que haya esa proximidad con los demás, nuestra capacidad de conocer gente nueva y de cantar juntos. Incluso si no queremos admitirlo, nos necesitamos los unos a los otros en todos los aspectos de nuestras vidas: necesitamos quedar los unos con los otros, reírnos juntos, cantar juntos y hablar entre nosotros. El ser humano es un animal social y la actividad coral no es una excepción. Por lo tanto, necesitamos estudiar cómo continuar aquello que hemos estado haciendo hasta ahora en todos los rincones del mundo: cantar juntos y crear toda una experiencia en torno a la belleza de la música coral, sin todo aquello que nos ha impedido estar juntos estos meses y sin que nuestros miedos se conviertan en un obstáculo a la hora de construir una comunidad con los demás. También hay que ser sinceros: no va a ser fácil. No estoy seguro de lo que está ocurriendo allá donde estés leyendo este artículo, pero aquí en la zona centro de Italia donde vivo, la gente sigue evitándose, aunque mi

Como se dice a menudo, la importancia de ciertas cosas solo se aprecia cuando ya no podemos tenerlas. Es hora de apreciar lo maravilloso que era quedar con nuestros amigos para cantar en el coro, verlos cada domingo para la misa o para un concierto o alguna sesión de música coral.



El coro virtual de Eric Whitacre (2012)

ciudad no ha sido muy afectada por el virus. La población está pensando en el peligro de este virus, que puede llegar a encontrarse en cualquier sitio. Psicológicamente hablando, estamos muy afectados y los efectos de esta situación perdurarán mucho más que el virus. Tenemos que volver a quedar con otros, hay que encontrar una forma de volver a lo que siempre hemos conocido. Como se dice a menudo, la importancia de ciertas cosas solo se aprecia cuando ya no podemos tenerlas. Es hora de apreciar lo maravilloso que era quedar con nuestros amigos para cantar en el coro, verlos cada domingo para la misa o para un concierto o alguna sesión de música coral. Hemos visto como todo esto se nos ha negado en los últimos meses y no podemos pretender que no lo echamos de menos: queremos que vuelva la normalidad. No podemos dejar que el coronavirus mande por

encima de todo, no podemos permitir que, en 2020, un virus sea el que dicte nuestra forma de vida. Si bien es cierto que esta es una interrupción temporal, un momento que nos ha pillado por sorpresa y ante el que nuestra sociedad no ha sabido responder de forma correcta, tenemos que pensar cómo vamos a volver a empezar de nuevo y eso también concierne a la música coral, una actividad en la que participan millones de personas. Por lo tanto y siempre con las precauciones necesarias, tenemos que seguir adelante y dejar el pasado atrás. No podemos aprender del miedo. Si tenemos que usar mascarillas por razones de seguridad, estaremos poniendo un obstáculo más al retorno de la actividad coral, pues no es lo mismo cantar con mascarillas. Tenemos que pensar cómo mantener nuestros coros sin poner en peligro a los demás ni a nosotros mismos. No es tarea fácil, pues nos vemos bombardeados por oleadas de noticias alarmantes.

No podemos dejar que el miedo nos limite: podemos con eso y más. El noble propósito de conservar la actividad coral tiene que obligarnos a buscar soluciones creativas y eficaces, soluciones que se puedan poner en marcha de forma segura y de tal forma que nadie se sienta amenazado por cualquier peligro que pueda venir de manos de personas inocentes. Esto no será fácil, pues estamos ante un gran reto y nuestra conciencia colectiva se ha visto sometida a una presión casi insoportable. No obstante, debemos hacerlo. Estoy seguro de que lo conseguiremos, por el respeto que nos debemos a nosotros mismos y a los que nos rodean. Tenemos que hacerlo.

Traducción del inglés por María Ruiz Conejo

Revisado por el equipo de español del BCI



Los miembros del *Singing City Choir* realizan una práctica virtual con la aplicación de videoconferencia Zoom. (Foto: *Singing City Choir*)

CHARLA CON ANTON ARMSTRONG

orgulloso de pertenecer a la Federación Internacional de Música Coral durante más de 30 años

ANDREA ANGELINI

director editorial del BCI, director y compositor

Andrea Angelini: *Estimado Anton, este es el trigésimo año que diriges el St. Olaf Choir. ¿Cómo empezó vuestra relación?*

Anton Armstrong: Tenía 16 años cuando mi pastor, el Rvdo. Robert Hawk, me contó que el St. Olaf Choir actuaba en el Lincoln Center de Manhattan. Sabiendo que me encantaba la buena música coral, mi pastor supuso que me interesaría aquel concierto, pero yo tenía entradas para ver a los Moody Blues en el Madison Square Garden.

No era de los que aceptaban un no por respuesta. El Rvdo. Hawk fue a ver a mis padres y mi madre me vetó la banda de rock inglesa. El St. Olaf Choir dio un concierto coral inolvidable, y la imagen de las emblemáticas túnicas moradas que llevaban se me quedó grabada.

Un año y medio después fui a una feria del Lutheran College en Long Island para emprender mi camino y encontrar una facultad lejos de Nueva York. Había colas larguísimas de estudiantes para hablar con los representantes de las primeras universidades de mi lista. La vida en Nueva York te hace aborrecer el tráfico, así que cuando pasé —por tercera vez— por un puesto universitario donde nadie hacía cola, acepté la invitación del secretario de admisiones, Bruce Moe, para que me diera más información sobre el St. Olaf College de Minnesota. Me acordé del St. Olaf Choir y sus túnicas moradas. La universidad tenía todo lo que buscaba: una

tradicción luterana abierta, con gran énfasis en la vocación, y una misión con una perspectiva global y un fomento del crecimiento mental, corporal y espiritual. Había profesores excelentes, un departamento religioso bien fundamentado, un departamento de música muy activo y grandes coros. Pero tenía una última pregunta: “¿cuántos estudiantes negros van a tu universidad?”. La mirada de Moe chispeó. “Serías uno más”. Me pareció una respuesta muy honesta, así que puse a la St. Olaf en mi lista de universidades por visitar.

¿Nos cuentas un poco más sobre tu formación? ¿Dónde estudiaste música y por qué?

Mis padres, Esther y William Armstrong, apoyaron mi interés por la música. Hicieron grandes esfuerzos económicos para que pudiera dedicarme a ello, contando las clases, la escuela privada y la afiliación al American Boychoir. Carol y Carl Weber (estudiantes del Westminster Choir College y músicos de mi iglesia local) fundaron el coro infantil eclesiástico cuando iba a preescolar. De no haber sido por Carol, gran parte de mi recorrido en la música jamás hubiera sucedido. Tenía seis años cuando me dio mi primer solo —todavía sé cantarlo—, y nos dio una formación llena de sabiduría. También me presentó al American Boychoir.

Cantar en aquel coro despertó mi pasión por el canto coral. Aunque en aquel momento solo éramos tres o cuatro niños afroamericanos en el coro, recibimos el mismo trato y nos valoraron por nuestro talento y nuestra disposición para esforzarnos. Fue una experiencia que me hizo crecer y estableció mis normas de calidad en la música coral.

Luego, claro, llegó la etapa de estudiante en la St. Olaf, donde aprendí de mi predecesor, el Dr. Kenneth Jennings, y de dos directores, el Dr. Robert Scholz y Alice Larson. Todavía recuerdo la primera vez que escuché a Alice dirigir a los Manitou Singers de la St. Olaf. Nunca había escuchado a ninguna mujer que cantara así. No era ese sonido infantil; era rico y femenino. Recuerdo ver cómo el gesto de la mano de Kenneth Jennings cambiaba una frase en un instante. Por último, el más espiritual de mis maestros, Bob Scholz, era una persona con gran estima por su música, pero aún más por las personas que la crean.

Además, en mi etapa de posgrado en la University of Illinois y la Michigan State University, tuve la suerte de tener la guía de mentores tan edificantes como el Dr. Harold Decker, el Dr. Charles Smith y la Sra. Ethel Armeling. Quizá el mejor regalo de mis años en Illinois fue conocer al que sería un gran amigo y colega durante casi 42 años, el Dr. André Thomas.

Dirigir un coro, sobre todo a tu nivel, requiere conocer la técnica, pero también ser un referente vital, un amigo, un psicólogo. ¿Qué consejo le

darías a los directores jóvenes que quieran dedicarse a esto de manera profesional?

En mis primeros años como director, quería conseguir una interpretación coral perfecta. Sin embargo, a lo largo de los años, he aprendido que no se puede alcanzar la perfección. En lugar de eso, busco la excelencia en la expresión de nuestra voz en una canción comunitaria.

La persona que más influencia ha tenido en mi vida adulta profesional es Helen Kemp, profesora emérita de voz y música eclesiástica del Westminster Choir College. Su mantra me ha acompañado durante más de 40 años: “cuerpo, mente, espíritu y voz; hacen falta todas las partes de la persona para cantar y alegrarse”. Ella fue la que dio forma a mi vocación como instructor de música vocal y director.

A los directores jóvenes les recomiendo que se centren más en la persona que en el tema. Utilizamos la música como medio de gracia para llegar al alma de aquellos a quienes tenemos el deber y el placer de dirigir en nuestros conjuntos corales.

¿Crees que la música coral, además de una forma de arte, es también una forma de llegar a un ser superior, llámale Dios, paz interior u otra cosa?

Yo creo que el arte de la música coral es la expresión y la alabanza del agradecimiento a Dios, o el nombre que se le quiera dar a ese ser infinito.

A lo largo de mi carrera, la mayor parte de la música que he interpretado con grupos corales ha sido música eclesiástica —o sacra—. Como afroamericano estadounidense, algunas de mis raíces son la fe en Dios, el servicio al prójimo y el respeto por la creación. También el deseo de dar sin esperar nada a cambio, y la fe en un Dios que te acompaña en cualquier dificultad. En todos estos años como director, esa experiencia me

ha guiado al descubrirles el mundo del creador infinito a personas de todas las edades. Me he dado cuenta de que hay muchas maneras de llegar a ese creador infinito, para mí, a ese Dios. Suelo sentirme más cerca de Él cuando canto o dirijo música coral.

Hablando de repertorios corales, ¿con qué repertorio te sientes más vinculado?

Gran parte de mi trabajo como cantante y director se basa en el canon coral occidental de Europa y Norteamérica. Por tanto, la música eclesiástica ha tenido una gran presencia, pero también me he interesado por la música laica.

También me atrae la música popular de cualquier parte del mundo, sobre todo el negro spiritual, que trata de la condición humana: el dolor y el placer, la alegría y la tristeza, y el triunfo sobre las peores vejaciones que se pueden infligir a otro ser humano. Estos elementos son los que hacen que este género coral sea tan apreciado en todo el mundo, y la razón de que me guste tanto compartirlo en mis compromisos internacionales de dirección.

En un BCI anterior hubo un debate sobre ‘la cultura del director’. Para entrar un poco más en detalle, tener cultura no es solo haber leído muchos libros o escuchado muchas piezas corales, sino también formar parte de esas ‘redes significativas’. Ahora bien, es innegable que la mayor parte del repertorio de música coral es un patrimonio de la música occidental. No sería justo ocultar una verdad tan diáfana. Algunos dicen que muchos directores, por su lugar de nacimiento y su formación cultural, no son ni serán jamás parte de este tipo de tradición en su sentido más puro. ¿Crees que cualquier coro, al margen de su identidad cultural







y geográfica, puede interpretar cualquier género de música coral?

Esta pregunta plantea el interrogante que intentan responder muchos instructores de música vocal del siglo XXI, principalmente el de la apropiación cultural. No creo que haya que pertenecer a una raza o cultura concreta para hacer música de una raza o cultura concreta. Sin embargo, creo que, al haber recibido una rigurosa formación para comprender e interpretar música del canon coral occidental, esos mismos aspectos del estudio y la práctica interpretativa *deben* aplicarse a la música de otra cultura.

El director debe estudiar bien la cultura de la pieza, los aspectos de su interpretación y estilo musical, y el uso del idioma y el dialecto para rendir un homenaje adecuado a las personas que crean esta música. Si se hace bien, creo que sí se puede interpretar música de otra cultura.

La Federación Internacional de Música Coral (FIMC) es una red coral a nivel mundial. A tu juicio, ¿cuáles deberían ser sus principales objetivos y actividades?

Me enorgullece decir que pertenezco a la Federación Internacional de Música Coral desde hace más de 30 años, y he tenido la oportunidad de asistir a cada Simposio Mundial de Música Coral desde la primera edición en Viena el 1987. Me llevé una gran decepción cuando se canceló el Simposio de 2020 en Nueva Zelanda a causa de la covid-19.

La FIMC es una gran plataforma de contacto entre las comunidades corales de todo el planeta. En los simposios he ejercido como delegado y ponente, he dado clases magistrales y he dirigido coros. Estas reuniones han sido algunos de los acontecimientos más importantes que ha organizado la FIMC, y han proporcionado un

medio de gran valor para hacer contactos y exponerse a la música coral de todo el mundo.

También aprecio la investigación constante de la FIMC y su labor en los países en desarrollo. En los últimos años, su capacidad de reunir a las personas a través de internet ha sido crucial para el desarrollo de la canción comunitaria a escala mundial.

Viajas mucho como director invitado y tallerista. ¿Dónde te sientes más como en casa? ¿Qué país extranjero armoniza mejor con tus hábitos e ideas en relación con la interpretación y la práctica del repertorio que diriges? ¿Y por qué?

Mis experiencias internacionales me han demostrado que nuestra labor crea lazos y sana heridas. Las canciones que cantamos de diferentes partes del mundo son a menudo la puerta a una visión cultural muy diferente de la nuestra. Si tratamos esa música con respeto y nos esforzamos en comprender cómo y por qué ha surgido, comenzamos a entender a las personas que la crearon y encontramos coincidencias en nuestro modo de coexistir. Una vez empezamos a cantar juntos, nuestras diferencias de sexo, edad, raza, etnia, nacionalidad, expresión religiosa o no, orientación sexual y nivel socioeconómico no desaparecen, sino que dejan de convertirse en obstáculos.

Debo decir que cualquier destino de mis viajes me ha hecho sentir muy bien recibido, lo que reafirma mi perspectiva de que, cuando cantamos juntos, las barreras que nos separan se vienen abajo. He pasado mucho tiempo en Noruega y en Corea del Sur, y ambos ya se han convertido en segundos hogares para mí. Gracias al don de la música coral, he hecho amigos en todo el mundo, y esta es una de las bendiciones de ser director.



Anton, permíteme una pregunta como 'director italiano'. Italia, sobre todo Roma y Venecia, se consideran la cuna de la polifonía renacentista. ¿Por qué esta música, incluso en el siglo XXI, sigue siendo tan admirada e interpretada?

La música del Renacimiento se caracteriza por la belleza e independencia de la línea musical vocal. Esta música también permite que el cantante y el oyente creen hermosas armonías. También hay una estrecha interacción entre el texto y la música que recoge las emociones del alma humana. Esa confluencia nos lleva a lo más profundo de nuestro ser.

Volviendo al St. Olaf Choir, ¿cuáles son tus próximos proyectos con ellos?

La pandemia de la covid-19 ha puesto patas arriba nuestro mundo y cualquier plan que tuviera con el St. Olaf Choir. Lo cierto es que nos estamos enfrentando a un cambio de paradigma, incluso en cómo definiremos nuestra existencia como coro en el futuro próximo. Sin embargo, espero que, a pesar de esta pandemia, nuestras aspiraciones futuras se hagan realidad. Uno de mis sueños es llevar el coro a África. También tengo muchas ganas de reanudar los proyectos con varias organizaciones maravillosas de aquí, de Minnesota, como la Saint Paul Chamber Orchestra, la VocalEssence, el Magnum Chorum y varias más.

Por último, de cara a mis últimos años como director del St. Olaf Choir, es posible que llevemos a cabo nuevos proyectos de grabación, sea cual sea la forma de hacerlo. También quiero investigar más el papel de la música coral como defensora de la justicia social en el mundo.

También vivimos de los sueños, y seguramente algunos son imposibles de alcanzar. Si tuvieras el poder en tus manos, ¿qué harías para cambiar el mundo a través de la música coral?

Puede que sea idealista, pero si tuviera el poder para hacerlo, desearía que todas las personas del mundo utilizaran el don divino de cantar. La voz es el más humano de los instrumentos. Con ella encontramos afinidades entre nosotros, compartimos canciones y experiencias vitales y recorreremos el mismo camino como seres humanos.

Es algo que he aprendido durante los 23 años que he formado parte del Oregon Bach Festival. En el transcurso de las ediciones de este festival, que

se ha celebrado durante 50 años, los fundadores, Helmuth Rilling y Royce Saltzman, han demostrado de sobra cómo podemos unirnos para hacer música, aunar esfuerzos, crear vínculos y entablar relaciones enriquecedoras y duraderas a través del arte de la música coral.

Finalmente, si no estuvieras en la St. Olaf, ¿qué estarías haciendo y dónde?

Comencé mi carrera en el Calvin College (la Calvin University de ahora) dirigiendo coros de la institución y dentro de la comunidad. No todo el mundo llega a entenderlo, pero fue una decisión muy difícil irme de allí cuando acepté mi cargo actual en la St. Olaf en 1990.

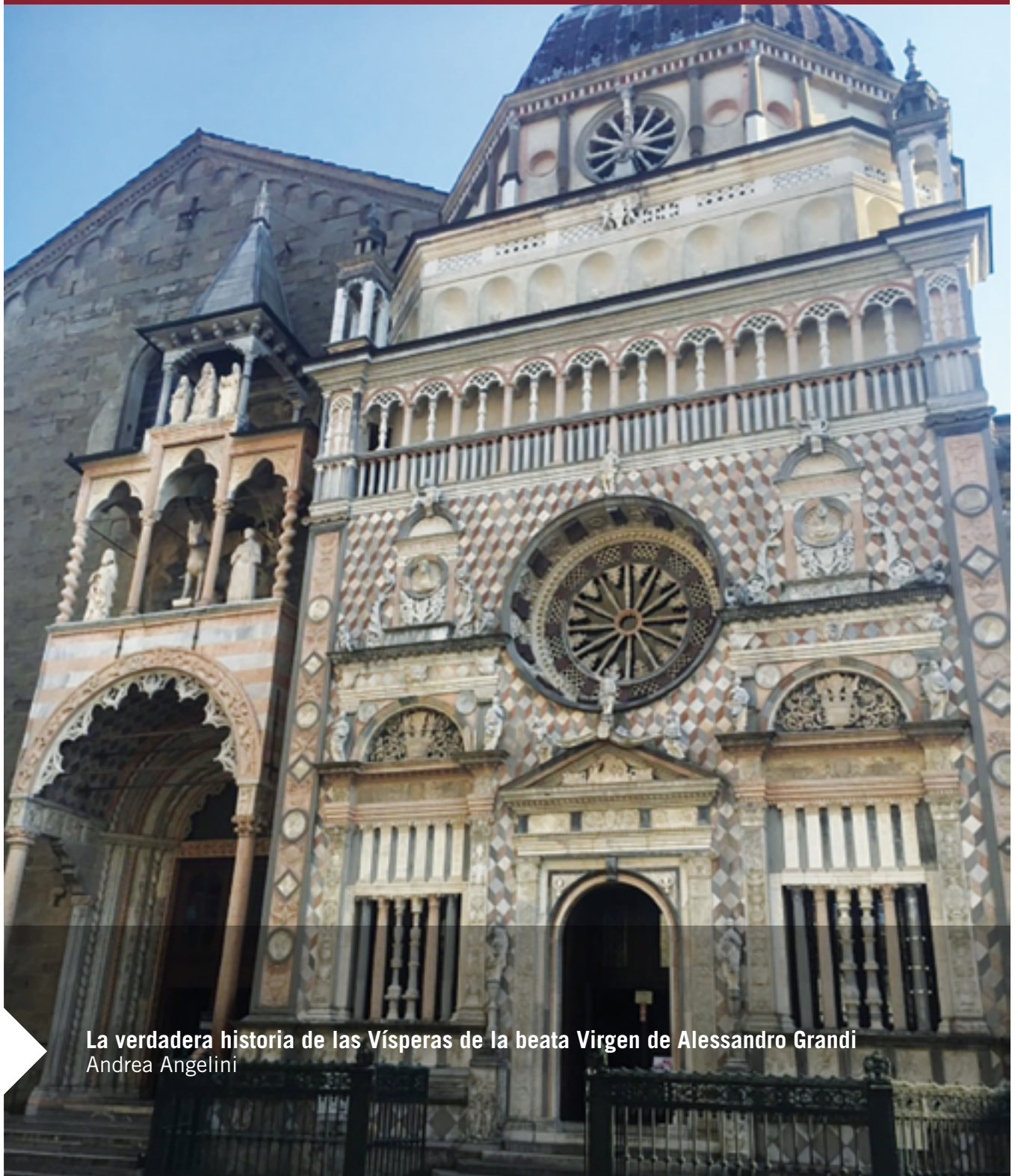
Sin embargo, lo que siento por la St. Olaf es vocación, un concepto de *vocāre*.

La universidad no es perfecta, pero es un lugar donde la gente viene a estudiar, trabajar y esforzarse por tener un lugar de pertenencia. Vivimos en un mundo dividido donde es muy fácil encontrar motivos para alejarnos. Una de las mejores cosas de trabajar con la música, sobre todo la música coral, es que nos permite encontrar un lugar de pertenencia donde podemos expresarnos y encontrar un grupo en aquellos que nos rodean.

Además, la St. Olaf ha sido una comunidad que ha promovido el cultivo y la elevación del 'liderazgo servidor' en cualquiera que sea nuestra vocación en la vida. Para mí, este sentido de vocación, de *vocāre*, ha florecido en mi etapa como miembro de la comunidad de la St. Olaf College y sobre todo con la labor y la misión del St. Olaf Choir.

Traducido del inglés por Jaume Mullol, España
Revisado por Juan Casasbellas, Argentina

IMPOSSIBLE INTERVIEWS



La verdadera historia de las Vísperas de la beata Virgen de Alessandro Grandi
Andrea Angelini

LA VERDADERA HISTORIA DE LAS VÍSPERAS DE LA BEATA VIRGEN DE ALESSANDRO GRANDI

ANDREA ANGELINI

director de coro, compositor, Editor del BCI

ERA EL 2 DE MAYO DE 1630, TEMPRANO POR LA MAÑANA, CUANDO SONÓ EL TELÉFONO DE MI CASA DE CAMPO, SITUADA EN LAS COLINAS DE RÍMINI. ESE SONIDO TAN MOLESTO ME PILLÓ DESPREVENIDO... ¿QUIÉN PODÍA SER A ESAS HORAS, SOBRE TODO EN ESA ÉPOCA TAN SOMBRÍA CON LA PESTE ACECHANDO A LA CIUDAD DE BOLOGNA?

Llevábamos un año confinados en nuestras casas, cumpliendo indicaciones pontificias del Cardinal Stefano Bonaccinus. Sus guardias vigilaban tanto las calles de la ciudad como las zonas del campo, sembrando el terror entre los que, por necesidad, incumplían dichas indicaciones y se alejaban de su casa más de las 350 brazas permitidas. Pocos días después conoceríamos la noticia de un granjero al que dieron una paliza porque salió para recuperar su arado y su viejo buey alejándose más de lo permitido. Por desgracia, el pobre animal también fue castigado. Las noticias no decían nada de lo que ocurrió con el arado. Con esas cosas en mente, y con la cabeza aún desincronizada por el abrupto despertar, corrí hacia el aparato, que seguía emitiendo ese sonido incansable. Al otro lado del cable, una voz fina y lejana, que quizás había perdido la esperanza de que respondiera, me dijo: "Andrea, soy Alessandro Grandi, de Bérgamo".

¡Podéis imaginar mi sorpresa al oír aquellas palabras! No tenía noticias suyas desde hacía casi cuatro años, exactamente desde septiembre de 1626, cuando me reuní con él y Claudio (Monteverdi) en una taberna. En aquella época Claudio era el Maestro di

Capella en San Marco y Alessandro era su suplente. Es bien sabido que no había buena sincronía entre ellos dos, sobre todo en los últimos años en los que trabajaron juntos en la gran basilica. De hecho, Claudio había publicado en 1610 sus famosas «Vísperas de la beata Virgen» como una obra unitaria, compuesta como una unidad musical, mientras que su amigo Alessandro había "ensamblado" una obra con fines litúrgicos, uniendo piezas compuestas entre 1610 y 1625. El hecho de que sus Vísperas eran una especie de *patchwork* lo confirman la ausencia de antifonas antes y después de los Salmos y el Magnificat.

Durante aquel encuentro en el mes de septiembre, en cuanto Claudio



El legado del pape

se fue de la taberna ligeramente achispado, mi amigo me puso en las manos una copia manuscrita de su obra y me dijo: "Toma, por favor, échale un vistazo, no soporto que él haya compuesto unas *Visperas* y yo no. Miré el manuscrito por encima y, puede que ingenuamente, le dije: "Alessandro, esto son obras que ya tenías, no puedes competir con Monteverdi...".

Creo que mis palabras le enfadaron muchísimo, ya que abandonó la inmundicia taberna irritado y gritándome improperios, una mezcla de palabras ininteligibles que debió aprender durante sus años en Ferrara, préstamos lingüísticos del refinado lenguaje veneciano.

Si no estuviera convencido de que había sido una estrategia para dejarme solo ante el montante a pagar por lo que aquellas dos bocas voraces habían tragado, puede que hubiera colgado el teléfono sin esperar más respuesta. Sin embargo, como conocía su carácter impetuoso y único, sumado a que sentía mucho su situación, ya que llevaba tres años viviendo en Bérgamo, ciudad que, junto con Milán, sufrió mucho por la peste, aguardé a que continuara con la conversación. "¿Te acuerdas de mis *Visperas*?", me dijo. "En aquel



Los lansquenets

momento las miraste sin interés, pero creo que estabas equivocado, querido amigo, y me gustaría publicarlas".

La noticia me dejó sorprendido y algo indignado. No era una obra de arte, puede que sí fuera una buena colección de canciones, pero, ¿cómo se podía invertir tiempo y dinero en un proyecto de dudosa calidad? ¿O realmente yo estaba equivocado? Tuve que ir a comprobarlo. Pude hacerlo porque la copia que me había dado seguía en alguna caja de mi sótano. Me sorprendió lo último que me dijo: "Andrea, por favor, ven a Bérgamo. La situación en grave,

la peste está diezmando nuestra ciudad y me gustaría confiarte la última revisión, la que quiero que se publique". Me pareció que estaba loco por pedirme eso, cuando probablemente podíamos revisar y comentar todo vía *Skypus*, el nuevo sistema de conexión entre los Estados Pontificios y el Ducado de Milán y Mantua. Con una rápida consulta supe lo que ambos temíamos y que él probablemente ya sabía: los lansquenets, de camino a Mantua, habían roto los cables y habían dejado a toda la población situada encima del río Po sin ninguna información de lo que pasaba al sur del río. Todo lo que podía hacer era ir en persona.

Reuní lo indispensable, incluyendo una variada gama de mascarillas PF4, FFPP1, TRP34, HMN67, las que según las autoridades de cada lugar eran obligatorias para cruzar la respectiva frontera. Obviamente todas eran iguales, pero cada duque o príncipe fabricaba las suyas propias para recaudar impuestos de la gente. Finalmente, el escriba pontificio me expidió un certificado declarando que podía ir a Bérgamo, por mi cuenta y riesgo, para un "compromiso laboral sin especificar".

Tras dos días de viaje, obligado a cambiarme la mascarilla cada 4 horas, entré en el Ducado de Milán. Os aseguro que la situación





Santa Maria Maggiore, Bergamo. La ventana de Alessandro Grandi está en el segundo piso de la casita a la derecha de la iglesia

se me presentó con toda su crudeza, muy similar a los que leería 230 años después en el poema de Manzoni. En las puertas de Bérgamo me sentí abrumado y pensé que aquello tenía que ser el verdadero infierno, muy similar a como lo había descrito Dante previamente. El terror de la ausencia y el lazareto definían la situación: no se informaba de los infectados, los monjes y sus superiores eran sobornados por los clérigos del tribunal, se emitían certificados de defunción falsos a cambio de dinero.

Alessandro debía estar confinado, si es que seguía vivo, en la rectoría de Santa María Maggiore y decidí ir hacia allá lo antes posible. Tuve que huir de un transeúnte al que intenté pedir indicaciones, pero por suerte divisé la cúpula de la basílica sobresaliendo por encima de las casas. Una vez llegué a la pequeña plaza, miré a mi alrededor en búsqueda de un rostro conocido o de ayuda. “¡Bienvenido a casa, Andrea!”, exclamó un cuerpo cadavérico desde lo alto de una pared con pequeñas ventanas medio abiertas. Me indicó con la mano dónde estaba la puerta de entrada, a la izquierda del edificio; le devolví el saludo, contento de haberlo encontrado vivo, aunque quizás no muy saludable.

No nos abrazamos (si no respetábamos las estrictas normas de



Una mascarilla muy vieja, modelo ORB22

distanciamiento social podíamos tener serios problemas con los guardias) y conversamos siempre con la mascarilla homologada en Bérgamo, la ORB22; yo no llevaba ese modelo entre mi equipaje, por lo que Alessandro me cedió amablemente una de las suyas.

Ambos éramos conscientes de que, por distintas razones, contábamos con poco tiempo, así que nuestra conversación se centró en el motivo por el que yo estaba allí: la nueva edición de las Vísperas de la beata Virgen. *"Presta atención, Andrea, intenté hacer una grabación virtual, quería que percibieras la belleza del sonido sumado a las impresiones que te pueda dar lo que he escrito en el papel. Por desgracia, no ha podido ser, muchos de los miembros del coro han sido víctimas mortales de la peste y, además, hemos tenido muchos problemas técnicos y de conexión. ¡Qué tiempos tan difíciles, amigo!"*

Una sincera emoción se apoderó de mí: allí estaba, frente a un hombre que se sabía un alma débil en medio de la tormenta y que depositaba en mí toda su esperanza para que su obra pasara a la posteridad. Esa obra no era tan bella como la de Claudio Monteverdi, pero era de una gran calidad e incluía las características de la música sacra de la época: una combinación de técnicas con especial atención al texto y sus afectos.

A la mañana siguiente, tras una noche en vela hablando sobre su música y cómo podía ayudarle, me fui convencido de que sí, ¡esas Vísperas merecían ser publicadas!

El trayecto de vuelta fue mucho menos complicado, excepto por un encuentro con los lansquenets cerca de Poggio Rusco. Exactamente cinco días después de mi partida llegué a casa y me puse a trabajar en esa partitura que hasta 2007 no envié a Rudolf Ewenhar, un amigo musicólogo alemán que se encargó de la edición que todos admiramos hoy en día.

Os preguntaráis por qué espere tanto tiempo antes de hacerlo. No tengo respuesta para esa pregunta... Puede que haya vivido demasiados años con la duda de si era mejor mostrar al mundo la obra de un respetado músico prácticamente eclipsado por el famoso Monteverdi o, por el contrario, ahorrarle al mundo una obra que quizás no fuera demasiado interesante.

Una mañana de junio de 1630, una llamada del eminente Doctor Ricciardo me anunció que Alessandro, su mujer y sus 10 hijos habían muerto víctimas de la peste, para la que aún no había cura...

Traducido del inglés y revisado por el equipo de español del BCI



Alessandro Grandi
(1590-1630)



Claudio Monteverdi
(1567-1643)



ANDREA ANGELINI estudió piano (MA) y dirección coral (doctorado). El grupo profesional que dirige, **Musica Ficta Vocal Ensemble**, está especializado en música coral del Renacimiento. Participa asiduamente como ponente en talleres y conferencias de todo el mundo. Andrea es director artístico del **Rimini International Choral Competition** y el **Claudio Monteverdi Choral Competition**, entre otros festivales celebrados en Italia y otros países del mundo. Es presidente de **AERCO**, la Asociación Choral de la Región Emilia-Romagna, así como Editor General del **Boletín Coral Internacional (BCI)**.

Correo electrónico: aangelini@ifcm.net

Some great little numbers for every choir, band or orchestra.

You can't beat our foil-stamped numbering to keep your folders organized – except maybe by adding your group's name or logo for an even classier look.

We have folders for singers, instrumental musicians and directors – configured with items including elasticized retaining cords, rings, clear pockets and detachable straps. See them along with our many accessories at www.musicfolder.com – or call or fax us, or have your music store order them for you.

It's as easy as 1-2-3.



Folders come in multiple styles, and with many configurations including retaining cords, rings (for hole-punched scores), or both.



Gig Bag keeps everything in one place – folders, scores, water bottle, even your lunch. **Xtraflex Duet** lights clip onto folder and run up to 28 hours – great for singers, conductors and accompanists.



Free gold foil imprinting until Sept. 30:

INDIVIDUAL NAMES* – Free gold imprinting on your first two folders. Quote code ICBFREENAMES

GROUPS* – One or two lines of gold text on orders of 15+. Quote code ICBFREETEXT

FREE LOGO IMPRINTING*, including set-up, on orders of 35+. Quote code ICBFREELOGO

* some location and style conditions apply



MUSICFOLDER.com

The world's best music folders. Since 1993.

www.musicfolder.com • Telephone & Fax: +1 604.733.3995

CHORAL TECHNIQUE



**Interpretación de música coral microtonal, Parte 2:
Ensuciarse las manos**
Robert Lopez-Hanshaw

INTERPRETACIÓN DE MÚSICA CORAL MICROTONAL, PARTE 2:

Ensuciarse las manos

ROBERT LOPEZ-HANSHAW

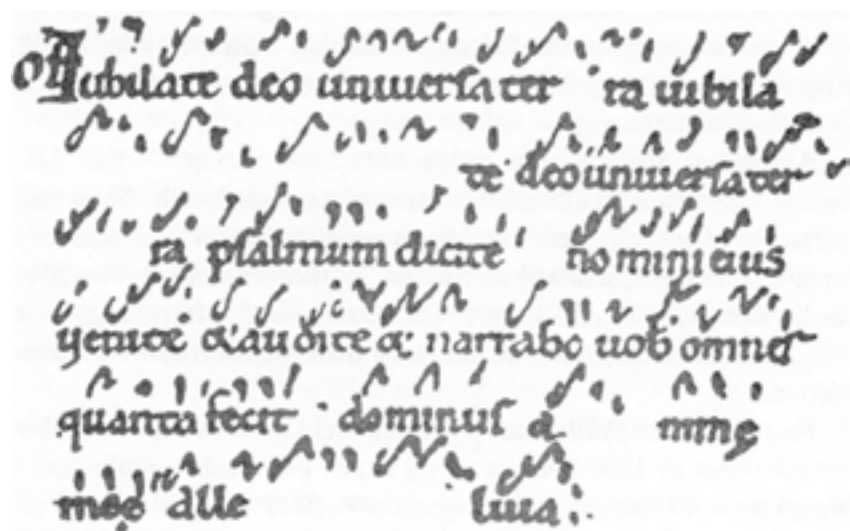
compositor y director musical

PREÁMBULO EMOCIONAL

Como director de coro, la mayor parte de mi experiencia es con grupos juveniles y aficionados. Por lo tanto, generalmente tengo un conjunto de preocupaciones y prioridades diferente del que muchos lectores de New Music Box tendrían.

Lo primero que debes saber sobre coros por debajo del nivel profesional es que, en mi firme creencia, estamos ahí para la comunidad por encima de todo. ¡También hay orgullo en la ejecución técnica, por supuesto! Pero se trata mucho más de transmitir emoción y experimentar la misma emoción, y así crear y mantener los lazos comunitarios entre sí y con el público.

Además, es bastante común encontrarse con coreutas experimentados que tienen una limitada capacidad de lectura a primera vista, y que confían en cambio en una habilidad finamente desarrollada para retener y repetir las melodías que escuchan. La notación se convierte, como lo fue en la Europa medieval, más en ayuda para la memoria que en un conjunto de instrucciones explícitas.



Un facsímil del manuscrito de "Iubilate deo universa terra" que muestra una serie de neumas quironómicos no diastemáticos añadidos a los versos del salmo.

Lo bueno es que pone la experiencia de la música comunitaria al alcance de una población muy grande. El desafío es que el director es a menudo, por necesidad, un docente. Para los coros aficionados, por lo tanto, no hay garantía de que los cantantes tendrán la consciencia total de la partitura, cosa que es un sello distintivo de los conjuntos de élite; para muchos,

¡básicamente hay garantía de que no la tendrán!

¿Por qué alguien en el mundo trataría de incorporar música microtonal a este ecosistema? Bien, por una razón, ayudará a perfeccionar la consciencia de afinación de todos, lo que puede ser muy necesario. Pero, en sus propios términos: hay nuevos mundos de emoción por explorar, que ¡no están disponibles con sólo 12 sonidos iguales!

Sin embargo, un director en esta circunstancia necesita vender la obra en cuestión a un conjunto quizás escéptico. Usa todo tu ilimitado entusiasmo para apoyar las técnicas metódicas que siguen. Si le gustas a los cantantes, le darán una oportunidad.

Comprendidas todas las advertencias, entonces, pasemos al aspecto técnico.

EL ASPECTO TÉCNICO

Para enseñar pasajes microtonales, abogo por un enfoque "bimodal, basado en objetivos". Elegí este nombre porque necesitaba un título que pareciera a la vez preciso e impresionante para proponerlo en un artículo. (Funcionó). Pero esto es lo que quiero decir:

Bimodal: requiere una consciencia integrada tanto de los aspectos horizontales como de los verticales de cada cambio de altura. Es decir, debe tenerse en cuenta la relación de un nuevo sonido con el que se acaba de dejar, y también su

contexto dentro de la sonoridad a la que llega. En la música microtonal, estos aspectos son a menudo independientes.

Basado en objetivos: confiando en anticipar los conocidos, ya seas melódicos o armónicos, o incluso ambos. Cuando se hace esto, las cosas que intervienen pueden encajar más fácilmente, incluso semi-inconscientemente.

Estas dos tácticas son necesarias para ser un buen músico coral aún dentro del repertorio estándar, pero es importante hacerlas explícitas cuando trabajamos con microtonalidad. Un paso útil para usarlas explícitamente en obras microtonales es usarlas expresamente para desafiar pasajes tonales. Un director podría entonces trabajar en estas tácticas durante el semestre inmediatamente anterior a incluir una pieza microtonal en el programa.

Un ejemplo tonal de la estrategia bimodal.

Hay un pasaje ilustrativo en *O Magnum Mysterium* de Poulenc. Entre muchos puntos con problemas de afinación en esta pieza, consideremos el tritono al comienzo de la parte de tenor, que reaparece unas pocas veces después:

Très calme et doux ♩ = 50

VOUS
FOS
JRS
SES

O ma - gnum mys - te - ri - um, et
O ma - gnum mys - te - ri - um, et
O ma - gnum mys - te - ri - um, et

Los tres primeros compases de los Quatre Motets pour le temps de Noël de Francis Poulenc, FP 152. (<https://www.youtube.com/watch?v=cOVAJI7SLXE>)

La mayoría de los cantantes puede resolver un tritono, pero no es un intervalo confiable. No es raro que necesitemos recordar cómo suena, usando el tema de *Maria*¹ o el de los *Simpson*² como regla mnemotécnica. (Hay aquí una reconfortante cadena de comentarios del video de Los Simpson).

Incluso cuando todos lo tengan seguro, cada uno lo cantará de manera ligeramente diferente, especialmente si ninguno de los sonidos involucrados actúa como

sonido principal. El grupo de sonidos resultante puede ser difuso. Y, debido a que es un intervalo horizontal “disonante”, a menudo existe la expectativa de una disonancia donde caiga.

Entonces, lo cantas lentamente, afinas ese acorde en un sonido largo, y se hace evidente que el “do bemol” es de hecho un *si* natural, ¡la 3ª de un Sol mayor!

Los tenores ahora están, idealmente, experimentando ese punto problemático en dos niveles. En cierto sentido, están cantando un tritono ascendente desde la nota anterior. Pero en otro sentido, están ocupando un “lugar” muy claro en la armonía resultante, que no tiene nada que ver con algo relativo al entorno del tritono.

En la música microtonal es aún más importante mantener estos dos niveles separados. Esto se debe a que esa música requiere inevitablemente cantar algunos intervalos horizontales desconocidos, y el instinto natural de los cantantes será caer en una verticalidad que sea igualmente “desconocida”, es decir, disonante, y es probable que este instinto sea incorrecto.

UNA NOTA SOBRE OBJETIVOS

Ahora pasamos a la parte del enfoque “basada en objetivos”. En la música microtonal, por ejemplo, si tu coro necesita cantar un encadenamiento inusual de pequeños intervalos, entonces dales una idea sólida del intervalo que están abarcando, y los sonidos intermedios podrán caer casi inconscientemente en su lugar. Pueden ser mejorados más tarde, en un segundo paso.

Neal G [redacted] 4 years ago
A tritone brought me here.
602 1 REPLY

Hide replies

Umut [redacted] 3 years ago
same
7 1 REPLY

Amaru [redacted] 3 years ago
hahaha me too :v
3 1 REPLY

Naman [redacted] 3 years ago
Imfaoooo same
2 1 REPLY

Pete H [redacted] 3 years ago
Me too, but I still don't know what it is.
2 1 REPLY

1 <https://www.youtube.com/watch?v=DyofWTw0bqY&t=31>

2 <https://www.youtube.com/watch?v=Xqog63KOANc>

Para reforzar lo fácil que puede sonar esto cuando se lo modela, hay aquí a continuación un extracto de una entrevista a Jacob Collier, donde alegremente le hace ese tipo de cosas a una 3ª menor. ¡Inténtalo tú mismo!



Transcripción de June Lee de esta frase, de un video de la entrevista de 2017. June Lee, *Interview: Jacob Collier, Part I*. <https://www.youtube.com/watch?v=DnBr070vcNE> - Su discusión completa sobre este tema comienza a las 10:12, pero veamos todo. El tipo es muy moderno, es surrealista.

El enfoque basado en objetivos no se limita a rellenar melódicamente intervalos familiares. A escala más amplia, se trata de proporcionar una serie de apoyos conceptuales, a lo largo de una obra, donde los cantantes pueden recuperar su equilibrio, si lo perdieran en el camino. Estos pueden ser objetivos de intervalos melódicos, como antes; pero también apunta a objetivos de intervalos armónicos para afinar (por ejemplo, para entradas) o de acordes.

La novedad aquí es que los objetivos no necesitan ser musicalmente prominentes dentro de la pieza: pueden ocurrir en pulsos débiles, o en lugares no enfatizados dentro de una frase, etc. Sólo necesitan ser ya familiares a los cantantes, que luego podrán usarlos para reajustar. Por ejemplo, una sonoridad cadencial exótica podría ser la meta musical, pero no necesita ser el objetivo conceptual: ese papel podría tenerlo una sonoridad adyacente, menos importante y más familiar. He aquí un ejemplo de ello en una pieza que escribí (cuyo video se puede ver en New Music Box³):



Esto va de un acorde preciso de La mayor, a un 7:9:11

3 Robert López-Hanshaw, *VokasAnimo (Interpretación de música coral microtonal: el producto final)*. <https://nmbx.newmusicusa.org/vokas-animo/>

en la serie armónica de los 12 sonidos armónicos de si bemol, en mi notación preferida para 72 divisiones iguales de la 8ª (o "72 EDO" en inglés). Es sorprendentemente fácil de dar en el clavo con esto último, porque estás dejando un lugar muy familiar, cada parte moviéndose básicamente por un cuarto de tono, una distancia que se puede practicar fácilmente. El sonido común también ayuda.

CONSTRUYENDO EL ANDAMIO

La otra cosa que debería guiar tu enseñanza microtonal es la idea educativa del andamiaje, o la "zona de desarrollo próximo". Todo esto significa que cada nuevo concepto necesita relacionarse con conceptos inmediatamente adyacentes; y los conceptos adyacentes dan lugar a una percepción a nivel individual.

Por ejemplo: no aprendes a leer porque alguien te dice cómo leer. No hay forma de hacerlo, excepto hacer la conexión por tu cuenta entre los sonidos de cada letra y la forma en que se combinan en palabras. Tu maestro de escuela primaria acaba de proporcionarte las condiciones para que des ese salto, al hacer que memorices los sonidos de las letras y luego los confrontes con combinaciones fácilmente decodificadas (y después, no tan fáciles).

El principio aquí es importante. A pesar del atractivo de un método de "fuerza bruta", como aprender una pieza de memoria de una grabación sintetizada (¡recientemente fácil de producir, gracias a la tecnología!), esa táctica no tendrá éxito para la mayoría de las personas, porque no han internalizado los bloques de construcción para hacer que los nuevos intervalos se "peguen". Y muchos podrían no estar dispuestos a dar ese gran salto técnico en primer lugar; no es por eso que están en el coro.

Por lo tanto, debemos analizar cómo podemos proporcionar el andamiaje.

Ya hemos cubierto dos cosas importantes, que suceden en el canto coral tradicional, y se pueden aplicar al canto microtonal. Lo que sigue ahora es una lista de conceptos adicionales, cada uno basado en el anterior, y algunos recursos para dominarlos. Hay dos caminos, un camino de afinación justa y un camino de división igual.

CAMINO DE AFINACIÓN JUSTA: AFINACIÓN EXPRESIVA

Irónicamente, este camino comienza con lo contrario de afinación justa: "afinación expresiva"⁴

Nada menos que Ezra Sims, el gran exponente de las 72 divisiones iguales de la 8ª, fue atacado en el camino

4 Pamela Hind O'Malley, *Cellist Pablo Casals on Expressive Intonation*. <https://www.thestrads.com/playing/cellist-pablo-casals-on-expressive-intonation/1434.article>

microtonal⁵ por su director coral de pregrado, Hugh Thomas. Thomas insistió en que sus conjuntos cantaran sonidos principales muy agudos cuando resuelven en tónicas, y 4tas muy bajas al resolver a 3as, entre otras cosas. Bajo tal influencia, dice Sims: “es probable que te resulte difícil volver a creer (no importa cuánto intenten convencerte los instrumentos de teclado) que hay, por ejemplo, algo que es sol #, una frecuencia que lo define por los siglos de los siglos. Amén.”

La afinación expresiva, en su forma más cruda, es muy intuitiva. ¡Exagera la tendencia de los sonidos tendientes! Entonces, si puedes lograr el objetivo de sacar a los cantantes de una forma de pensar de sonido fijo, suaviza el camino hacia adelante considerablemente.

AFINACIÓN JUSTA REAL

Fahad Siadat tiene una serie de artículos (que continuarán) en el sitio web de su empresa editorial⁶, que presentan el tema de la Afinación Natural para coros. Algunos recursos más completos disponibles actualmente incluyen *Harmonic Experience* de W. A. Mathieu, que mencioné en el último artículo; y *The Just Intonation Primer* de David B. Doty, que es bastante más directo.

Un director de coro práctico podría elegir sólo unos pocos intervalos para trabajar. Las 3as mayores y las 7as armónicas son útiles para comenzar, porque son fáciles de demostrar. Trae un violonchelista para tocar armónicos naturales ¡y compáralos con el piano! Trae un cuarteto *barbershop* de alto nivel ¡para “hacer sonar” algunos acordes! Al principio, sólo estás desarrollando la idea de que hay varios “sabores” disponibles para un intervalo dado, cada uno con una función diferente. Usa lo que sea relevante para la obra en cuestión. Si tu coro agrega sólo la 7ª armónica a su vocabulario, entonces eso es suficiente para comenzar a trabajar en algo como *I’m Goin’ Away* de Ben Johnston. De hecho, Jeff Gavett, el director del conjunto vocal contemporáneo *Ekmeles*, ha dirigido con éxito clínicas para conjuntos universitarios con *Rose* de Johnston – otra vez, una obra en la que el único sonido “nuevo” es la 7ª armónica.

CUANTIFICAR LOS DESPLAZAMIENTOS DE COMAS

Ross Duffin es conocido por su libro sobre los temperamentos mesotónicos y buenos, *How Equal Temperament Ruined Harmony (And Why You Should Care)*. Pero también escribió una maravillosa defensa de la afinación justa y un método para su práctica, que

depende de localizar y usar la coma sintónica. Esta es una forma muy útil de pensar sistemáticamente sobre la afinación de las 3as, 6as y 7as en comparación con las 4as y 5as. Está disponible gratuitamente en línea.⁷ Hasta incluye ejercicios para practicar situaciones típicas de afinación problemática que pueden ocurrir.

El *Hilliard Ensemble* y las *Nordic Voices* incorporan regularmente este sistema básico⁸ (diferente en los detalles) en su práctica. Si tu coro canta contrapunto renacentista un semestre, observando la entonación a través de esta lente, el siguiente semestre podría extender aún más la microtonalidad:

AFINACIÓN NATURAL EXTENDIDA

Ahora nos adentramos en cosas raras. Es posible, con mucha repetición y una referencia sólida como una roca, memorizar y reproducir intervalos de los armónicos superiores de la serie.

Una posible referencia es el canto de armónicos⁹, que, sobre una fundamental grave, puede producir armónicos de manera confiable al menos hasta el 14º, y tal vez más. Un teclado digital sintonizado es otro potencial recurso.

Pero también hay un notable conjunto de ejercicios disponibles: Andrew Heathwaite ideó un sistema para cantar a través de cada intervalo posible que ocurre entre los miembros de un grupo dado de sonidos basados en armónicos, llamados encantadoramente *Singtervals*?¹⁰ Otros se han explayado sobre esto.¹¹ Es sorprendentemente lógico e intuitivo utilizar una ligera alteración del *do* móvil de Kodály: sílabas de solfeo cromático.

Si un cantante hiciera escuchar, comprender y cantar este tipo de matriz como parte de su práctica diaria, pronto podría encarar una obra estrictamente “de armónicos superiores” (o inferiores) como *Contrasten* de Henk Badings sin mucho sufrimiento.

CAMINO DE LOS CUARTO DE TONO: SONIDOS INTERMEDIOS

Comenzando otra vez al principio de un camino diferente, podemos utilizar la capacidad de las

5 Ezra Sims, *Yet Another 72-Noter*. Computer Music Journal. Vol. 12, No. 4 (Winter, 1988), pp. 28-45

6 <https://www.seeadot.com/>

7 <https://casfaculty.case.edu/ross-duffin/just-intonation-in-renaissance-theory-practice/>

8 Frank Havrø, ‘You Cannot Just Say: “I Am Singing The Right Note”’. Music & Practice, Volume 1. <https://www.musicandpractice.org/volume-1/intonation-neue-vocalsolisten-stuttgart/>

9 <https://www.youtube.com/watch?v=vC9Qh709gas>

10 Andrew Heathwaite, *Singtervals*. https://soundcloud.com/andrew_heathwaite/11-limit-singtervals

11 Casey Hale, *N-Odd-Limit Diamond Solfege*. https://archive.org/details/n-odd-limit_diamond_solfege

personas para cantar sonidos iguales entre los sonidos de un intervalo pequeño y familiar, para empezar a el desarrollo de un verdadero marco de cuarto de tono. Al principio, simplemente podrías agregar un ejercicio a los pre-calentamientos habituales: cante *fa - sol b*, luego *fa - fa 4to sostenido - sol b*, y luego lo mismo en la dirección opuesta. Los sonidos externos, por supuesto, se verifican fácilmente en el piano.¹²

ESCALA COMPLETA DE 24 SONIDOS

Se pone interesante extrapolar esta técnica simple a todas las posiciones intermedias en la escala cromática. Robert Reinhart, que enseña *Teoría de la Música y Habilidades Auditivas* en la Universidad de Northwestern, asignó vocales intermedias a los cuartos de tonos entre notas de solfeo, como (en IPA) [ra] / **re**/ /re/ /**ri**/ [ri]¹³ para todas las variedades del *re*, 2º grado de la escala. Luego diseñó, y utilizó en el aula, ejercicios progresivos para entrenar el oído en los nuevos intervalos. En muchos casos, implican primero cantar intervalos conocidos; luego rellenar los huecos con cuartos de tono; y finalmente cantando sólo los sonidos alterados, mientras se escuchan los sonidos más familiares circundantes.

¡Esto es sólo una extensión de la pedagogía del canto a primera vista en sistemas de *do móvil*! Por ejemplo, para enseñar el patrón *do-fa-la* (difícil para principiantes), uno puede cantar repetidamente una escala mayor y eliminar gradualmente los sonidos intermedios *re*, *mi* y *sol*; primero escuchándolos, y luego dando el salto cognitivo a simplemente cantar *do-fa-la* sin ninguna ayuda.

Reinhart ha publicado sobre este tema y actualmente está trabajando en una colección sistemática de ejercicios de solfeo con cuartos de tono, clasificados por dificultad.

Tú también podrías utilizar este marco básico para, digamos, dividir semitonos en grupos de tres sextos de tono, o tonos enteros en quintos de tono, si estás cantando música enarmónica del Renacimiento.¹⁴ Las vocales específicas en tu solfeo extendido no importan tanto, siempre que sean consistentes.

12 Aquí hay un clip del Tucson Symphony Chorus que realiza esta actividad, mientras se prepara para ensayar mi obra *vokasanimo*: <https://www.youtube.com/watch?v=yRHH1ZYEx8>

13 Esta distinción vocal está presente en inglés y alemán, pero ausente en muchos otros idiomas. Para estos idiomas, se pueden sustituir otras vocales intermedias, tales como /ra/ /rə/ /re/ /ry/ /ri/.

14 Elam Rotem and Johannes Keller, *Emilio de' Cavalieri's mysterious enharmonic passage*. <https://www.youtube.com/watch?v=-tylvhv1hc0>

YENDO MÁS PROFUNDO: ESCALA DE 72 SONIDOS

Julia Werntz es la continuadora actual de la tradición de habilidades auditivas 72 EDO en el *New England Conservatory*, sucediendo a Joe Maneri. Enseña a los estudiantes a escuchar, interpretar y componer con los 12 sonidos, es decir, cuartos de tono cada uno dividido en tercios. Su clase comienza desarrollando un marco de cuartos de tono y elabora a partir de ahí. El libro de texto del curso, *Steps to the Sea*, es muy accesible (con muchos ejemplos para escuchar) y está fácilmente disponible.

Al llegar a 12 sonidos, los caminos de la afinación natural y la división igual comienzan a fusionarse. Para los cantantes específicamente, los intervalos más simples de afinación natural corresponden tan precisamente con alturas en la escala de 72 sonidos por octava, que su diferencia -un máximo de aproximadamente 5 cents, y generalmente menos de 3- es literalmente imposible de producir con la voz.

De hecho, un estudio reciente de Matthias Mauch y otros¹⁵ muestra que, incluso para cantantes experimentados, la diferencia apenas perceptible y el error de producción de sonido medio en una nota determinada rondan ambos entre 18 y 19 cents, ¡un poco más que uno de los 12 semitonos! El estudio trató sobre el canto melódico solista, y la precisión de la entonación puede ser algo mayor en el canto armónico¹⁶ (especialmente en *barbershop*¹⁷); pero no tanto como piensas.

(Diferentes fuentes dan cantidades distintas para la diferencia apenas perceptible en varios contextos, y 5-8 cents es el valor habitual citado. Pero en el caso de los sonidos cantados, parece reinar un poco más de caos). Afortunadamente, en caso de que te lo estés preguntando, los microtonos realmente se pueden aprender¹⁸, y el entrenamiento auditivo en 72 EDO realmente tiene el efecto de aumentar la discriminación de altura y la capacidad de producción. Se necesita algo del caos latente de la creación musical.

15 Matthias Mauch, Klaus Frieler, and Simon Dixon, *Intonation in unaccompanied singing: Accuracy, drift, and a model of reference pitch memory*. Journal of the Acoustic Society of America 136 (1), Julio 2014.

16 S. D'Amario et al., *A Longitudinal Study of Intonation in an a cappella Singing Quintet*. Journal of Voice 2020 Enero; 34(1):159. e13-159.e27.

17 B. Hagerman and J. Sundberg, *Fundamental frequency adjustment in Barbershop singing*. Informes trimestrales de progreso y estado del Laboratorio de Transmisión de Voz. 21 (1) 1980: 28-42

18 Charles Norman Bates, *Developing the ability to recognize microtones*. PhD dissertation, 1992

EL RESULTADO FINAL

Si has pasado por todo esto con tu coro, entonces eres obsesivo y todos ellos son santos. Lo que realmente debes hacer es elegir entre estas posibilidades, en función de lo que sucede en la obra en sí. Esto es lo que yo he hecho. Pero donde podría no haber utilizado una técnica en particular, otros la han experimentado en campo. Todos realmente hacen lo que dicen.

CONCLUSIÓN: ASPECTOS PRÁCTICOS

Aquí hay algunas sugerencias misceláneas que puedo brindar sobre la enseñanza de microtonos a coros.

Utiliza los ejercicios de calentamiento para reforzar los nuevos conceptos musicales, si eso aún no estaba claro. ¿Por qué perder el tiempo cantando grandes escalas o arpeggios durante todo el pre-calentamiento, cuando podrías practicar cuartos de tono por repetición, o construir acordes de series de armónicos? Esto reduce el tiempo de enseñanza sobre la propia pieza microtonal.

De ninguna manera toques un **cluster** en lugar de un tono intermedio, si estás modelando una melodía microtonal en un piano estándar. Esto no ayuda en nada a imaginar la altura (¿"escuchamos" un *re* cuando se toca *do-mi*? ¡Diablos, no! Entonces, ¿por qué escuchamos un *re* *cuarto sostenido* cuando se toca *re-mi b*?), y modela una disonancia que el coro te devolverá amablemente. Mejor omitir el sonido alterado, o mejor aún:

Muestra con la voz siempre que sea posible. Esto no sólo es más fácil de seguir que un teclado, sino que también demuestra que el pasaje es, de hecho, cantable.

Vuelve a afinar el teclado, si es digital. La tarea ahora es básicamente trivial, con tecnología disponible; pero puede que no sea así para ti personalmente. Si ese es el caso, y eres quien leería esto, entonces seguramente tienes amigos que son grandes **nerds** como tú, excepto con las computadoras. Puedes pedirles un favor o contratarlos para que lo hagan por ti. BitKlavier¹⁹ es un software gratuito con una curva de aprendizaje fácil; si pueden programar en Max/MSP, entonces deberían poder usar Pure Data²⁰ sin mucho alboroto, que también es gratuito; o puedes pagar por PianoTeq Standard²¹, que tiene un sonido de calidad profesional y muy buenos controles de sintonización microtonal. Hay muchas otras opciones, pero estas son para comenzar.

¹⁹ <https://bitklavier.com/>

²⁰ <https://puredata.info/>

²¹ <https://www.modartt.com/pianoteq>

Trabajar en estrecha colaboración con tu acompañante es fundamental, especialmente si alguna tecla se reasigna drásticamente! Pero, de nuevo, si estás leyendo esto, tu acompañante probablemente esté listo para ello.

Primero haz todas las tareas corales normales: habla el ritmo de la pieza, apunta a cortes precisos, usa frases expresivas, interpreta los textos, para que se den cuenta de cuánto ya saben hacer.

El apoyo respiratorio adecuado es absolutamente indispensable. La falta de familiaridad causa falta de confianza, y la falta de confianza provoca un soporte inadecuado, y el soporte inadecuado provoca un sonido flojo y un mal timbre, lo que hace que el proyecto sea infinitamente más difícil. Por lo tanto, nunca pierdas de vista esa base de un sonido bien soportado y vuelve a él con frecuencia.

Lo más importante, tienes que transmitir alegría en la música. ¿Y no se trata siempre de eso?

Este artículo se publicó originalmente en New Music Box (nmbx.newmusicusa.org), la revista web de New Music USA, y se reproduce con permiso.

Traducido del inglés por Oscar Llobet, Argentina

Revisado por Juan Casasbellas, Argentina

ROBERT LOPEZ-HANSHAW es el director musical de Temple Emanu-El en Tucson, Arizona, y Compositor Invitado en Residencia con la Orquesta Sinfónica del Sur de Arizona. También es el editor de "Practical Microtones", un compendio de digitaciones y técnicas de juego en 72tetos para todos los instrumentos orquestales estándar, que se publicará a principios de 2021. López-Hanshaw es clínico en pedagogía de los microtonos y de los modos de la oración judía Ashkenazi, en eventos como el Festival Coral Judío de América del Norte, el Festival de Música Microtonal BEYOND, el Gremio de Músicos del Templo y la Conferencia Bienal de la Alianza de Saxofón de América del Norte. Sus piezas han sido encargadas por organizaciones comunitarias y religiosas del sur de Arizona, así como artistas individuales en todo Estados Unidos. Su pieza "vokas animo", para coro y orquesta completa en temperamento igual de 72 tonos, se estrenó en enero de 2020 por la Orquesta Sinfónica y el Coro de Tucson. Correo electrónico: robert.a.hanshaw@gmail.com





a project of



13 December 2020

WORLD CHORAL DAY

with the possibility to join throughout the entire month of December

Share your passion with the world!

Since 1990

**30th
edition**

Despite many types of choral events being postponed and cancelled due to the current pandemic crisis, we are announcing the planned date for World Choral Day in 2020.

We will continue to monitor this uncertain situation and shall make decisions accordingly.



More info: www.worldchoralday.org

COMPOSER'S CORNER



La música coral es una expresión de nuestras almas y nuestra cohesión social
Entrevista con John Rutter
Andrea Angelini

LA MÚSICA CORAL ES UNA EXPRESIÓN DE NUESTRAS ALMAS Y NUESTRA COHESIÓN SOCIAL

ENTREVISTA CON JOHN RUTTER

ANDREA ANGELINI

director coral, compositor y director editorial del BCI

Andrea Angelini: *John, tienes una maravillosa carrera profesional como compositor: ¿qué opinas sobre el canto coral amateur?*

John Rutter: Me encanta escribir para coros amateurs y trabajar con ellos. Considero que también es importante abrir las puertas del canto coral al gran público, lo que me ha llevado a organizar las jornadas "Come and Sing" ("Ven y canta"), para todo aquel que quiera disfrutar de un día lleno de canto, conocer algo más sobre el repertorio coral o simplemente descubrir la gran satisfacción de formar parte de un coro. Estamos muy orgullosos de tener varios coros y conjuntos corales a nivel profesional por todo el mundo, pero no podemos olvidar que la gran mayoría de los coros están compuestos por niños, estudiantes o amateurs. No podemos aislarnos de ellos o mirarlos por encima del hombro.

Empecemos por el principio de la aventura: ¿recuerdas cuándo fue la primera vez que tuviste contacto con la música coral?

¡Tenía solo cuatro años! En mi guardería comenzábamos todas las mañanas cantando, todos juntos. Mi madre guardó mi primer boletín de notas del colegio y en el apartado de música decía "John canta bien si lo hace bajito". Seguramente le ponía demasiada emoción. Muy poco después descubrí que los deportes como el fútbol no se me daban nada bien, pero sentía la misma satisfacción al participar en el coro de mi colegio: era parte de un equipo y podía contribuir de forma útil. Además, en un coro ¡no pasas frío, ni te mojas ni terminas lleno de barro! Me dijeron que tenía buena voz aguda y podría haber hecho las pruebas para ser un corista de la catedral, pero a mis ocho años no estaba seguro de querer ir a un internado (en Inglaterra, la mayoría de las escolanías son internados) por lo que me uní al coro de la capilla de mi colegio. Era muy buen coro y cantábamos un repertorio bastante parecido

al que hubiese trabajado en el coro de la catedral (Palestrina, Byrd, Monteverdi, Bach, Brahms, etc.). Con el tiempo fui rotando por los cuatro registros corales; y hay algunas obras de música eclesiástica, como el *Sicut Cervus* de Palestrina, en las que llegué incluso a cantar todas las partes.

Dirigir, cantar, componer y arreglar ... cuatro aspectos diferentes del músico que quiere dedicar su vida a la música coral. ¿Es posible convertirse en un experto en todos estos campos o quizás es mejor dedicarse a una sola cosa?

Siempre he pensado que si quieres ser rico y famoso, mejor concéntrate en una sola cosa y dedícate a ello plenamente. Si quieres tener una vida interesante y enriquecedora, es mucho mejor hacer diversas cosas, todo aquello que de verdad te llene. No me interesa el dinero o la fama, pero *sí* que me interesa aprender más sobre los distintos aspectos que constituyen la música: componer, arreglar obras, realizar la orquestación, dirigir, hablar sobre música, grabar y producir discos, etc. El cerebro es un gran almacén y hay espacio para almacenar muchas ideas y habilidades. También considero que las distintas habilidades musicales se complementan entre sí. Probablemente compongo mejor música porque tengo amplia experiencia dirigiendo, escribo mejor para voces porque también lo hago para orquestas y solistas, soy mejor productor porque entiendo qué se siente como intérprete. No hay nada de malo en especializarse, pero en cuanto a mí no veo la necesidad. Creo que fue Leonardo da Vinci quien dijo aquello de "Nihil humanum a me alienum puto" ("Soy humano, nada humano me es ajeno"). Justamente hacía referencia a que todo le parecía interesante, sin duda una buena máxima.

El repertorio coral es inmenso: desde la polifonía hasta la música contemporánea, pasando por el barroco,



románico, la lírica, el góspel o el serialismo. ¿Deberían los coros intentar interpretar todos estos estilos? O, por el contrario, si deciden especializarse, ¿cuál sería el criterio para elegir los estilos que interpretan?

Depende de la personalidad y la experiencia del director. Bajo la batuta correcta, un coro puede llegar a dominar casi cualquier estilo musical, pero si el director tiene afinidad especial por un tipo de música en concreto, quizás sea mejor centrarse en ello, en lugar de trabajar con obras de determinados estilos con las que el director no llega a conectar, algo que puede transmitirse a los propios cantantes. No obstante, en ocasiones tanto el director como el coro pueden lanzarse juntos a una piscina de descubrimiento. Recuerdo la primera vez que dirigí el Requiem de Brahms, hace ya muchos años. Por aquel entonces no estaba seguro de entenderlo del todo; a medida que trabajábamos más y más en la obra durante los ensayos pude ver lo emocionante que era, tanto para el coro como para mí mismo, ir descubriendo poco a poco esta obra tan maravillosa. Muchas veces tienes ir quitando todas las capas antes de encontrar el tesoro dentro.

Una pregunta más sobre el repertorio. A menudo se habla sobre la forma de componer música coral en la actualidad. Muchas veces, parece que los compositores no tienen la posibilidad de reafirmarse en su estilo, pero en su mayoría simplemente se limitan a seguir las indicaciones que les impone el mercado musical. El 90% de los coros son amateur, lo que evidentemente afecta las posibilidades de interpretar música muy complicada. ¿Estamos perdiendo la música de nuestra época?

Es cierto que escribir música coral supone un reto especial. La mayoría de las orquestas son profesionales y puedes escribir cualquier cosa, sin importar lo difícil que sea, y van a interpretarlo. La mayoría de los coros, como comenté en mi primera respuesta, no son profesionales y su nivel de habilidad musical y técnica varía. Es importante que los compositores de música coral conozcan el coro o el tipo de coro para el que están escribiendo, y el número de ensayos que podrán tener para sacar adelante la obra. Está bien exigir más y más a tus intérpretes: si toda la música que están preparando se encuentra dentro de su zona de confort y no supone un reto técnico, se aburrirán. Por el contrario, si se encuentra mucho más allá de lo que pueden conseguir a nivel técnico (y de las propias aptitudes del director), se desanimarán y no se logrará bien esa obra. Al fin y al cabo, se trata de encontrar un punto medio. En general, veo que a la hora de escribir música

coral necesito presentar mis ideas de la forma más sencilla posible, dejando de lado toda aquella complejidad que sea innecesaria. De hecho, es más complicado escribir una pieza sencilla que una de mayor complejidad, puesto que una pieza sencilla va a presentarse con mayor claridad al oyente, y, por lo tanto, hay mayor riesgo de que se convierta en algo poco original o que se olvide fácilmente.

No podemos discutir aquí en profundidad la división que se produjo (en algún momento del siglo XIX) entre músicas de "alto nivel artístico" y formas populares de música. A principios del siglo XIX, Schubert escribía tanto sinfonías serias como música ligera de danza, utilizando el mismo lenguaje musical. A finales de siglo, podemos estar seguros de que Johann Strauss no habría podido escribir *Tristán e Isolda* ni Wagner el *Danubio Azul*. Si avanzamos algo más hasta la época de Mahler, puede decirse que ningún compositor habría podido sobrevivir sin la capacidad de dominar la melodía: en el siglo XX, Stravinsky confesó que "no tenía el don de la melodía", pero en su mundo compositivo esto no importaba porque la música de conciertos y la ópera habían tomado caminos diferentes, mientras que la música melódica había encontrado su lugar en la opereta y la canción popular. La melodía es importante para mí, y creo que la música debería basarse en las dos actividades fundamentales del ser humano, como son el canto y la danza. Por lo tanto, me gusta pensar que soy mitad compositor, mitad escritor de canciones. Cuanto más se acerca el compositor a la escritura de canciones, más se aleja su obra del mundo de hoy de la música de conciertos y ópera. Sin embargo, ¿quién puede afirmar que el lenguaje de estas formas musicales es verdaderamente "la música de nuestra época"? En una conferencia a la que asistí en Roma,

tuve la oportunidad de preguntar sobre quiénes serían los compositores más importantes cuando se escribía la Historia de la música del siglo XX en Italia. ¿Los dos Luigis, Nono y Dallapiccola? O, por el contrario, ¿serían Ennio Morricone y Nino Rota? No creo que exista más un tipo principal de música; simplemente hay distintas corrientes que ocasionalmente van de la mano, pero en su mayoría fluyen de forma independiente. Vivimos en una sociedad muy diversa, y es bueno que nos respetemos y aprendamos los unos de los otros.

¿Consideras que hay locaciones mejores para cada tipo de repertorio? Mi amigo Peter Phillips (director de los Tallis Scholars) me comentó en su día que no hay una conexión concreta entre el texto y el lugar en el que el coro va a cantar. ¿Crees posible que sea atrayente cantar un motete sacro en una sala de conciertos?

Es paradójico que la mayor parte del público de música sacra en la actualidad se reúna en salas de conciertos o directamente escuche estas piezas ya grabadas. Palestrina y Victoria jamás hubiesen imaginado que sus misas se escucharían en salas de conciertos y que todos los movimientos de sus obras se escucharían uno tras otro; pero el mundo ha cambiado mucho desde entonces. Siempre es mejor si la música se escucha en un ámbito de acústica similar a aquel para el que fue concebida, y sin duda prefiero interpretar canto gregoriano y polifonía renacentista en iglesias reverberantes (y no todas las reverberaciones son iguales). Las iglesias de mármol para las que Palestrina escribió, proporcionan una reverberación clara y resonante, especialmente favorable para las partes de tenor más agudas, por ejemplo en la *Missa Papae Marcelli*. Mientras que las iglesias de piedra en las que trabajó William Byrd gozan de una reverberación más oscura, ideal para su música coral.

No siempre podemos recrear el contexto litúrgico de la música coral, pero esto es bueno a veces. Puedo imaginar toda la cháchara entre los feligreses congregados y el rechinar del incensario en la iglesia

de Letrán, o los sermones interminables en las iglesias de Bach. Quizás es mejor sentarse tranquilamente y disfrutar de la belleza de la música sacra en un concierto de los Tallis Scholars.

La música coral constituye una red muy amplia. Hay muchas organizaciones que están estrechando lazos entre distintos países para que el mundo sea un lugar mejor gracias a la música coral. Es más, el canto ha estado presente en las revoluciones hasta hace casi treinta años. Inglaterra, hace poco, ha decidido salir de la UE: ¿dos actitudes diferentes? ¿Qué opinas al respecto?

Ay... Ojalá el mundo estuviese gobernado por músicos en lugar de políticos. Para empezar, habría más armonía. Los músicos saben que vivimos en un único mundo y nos unen lazos de humanidad que van más allá de la política y las fronteras entre países. Todos tenemos que ser *comunitarios*.

La última pregunta y quizás la más complicada: ¿Qué es la música coral?

La respuesta más clara es música escrita para que muchas voces canten juntas. A un nivel más profundo, la pregunta es qué significa en nuestra sociedad, y considero que la música coral es una expresión de nuestras almas y nuestro sentimiento de pertenecer a una comunidad. Lo he dicho muchas veces: la música coral une a las personas. Su repertorio es de un valor incalculable, pues se remonta a más de mil años y sus raíces se extienden por un gran número de países, ya sea gracias a un pequeño madrigal, un grupo barbershop o un impresionante coro y su interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven. Aporta una satisfacción física, emocional y espiritual extraordinaria para todos aquellos que participan en ella y, como dijo una vez el autor inglés Kingsley Amis, es lo más divertido que puedes hacer con la ropa puesta.

Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España

Revisado por Juan Casasbellas, Argentina



JOHN RUTTER nació en Londres y estudió música en el Clare College en Cambridge. Empezó a darse a conocer como compositor cuando era estudiante: muchas de sus primeros trabajos eran obras sacras y otras composiciones corales, entre las que se encuentran algunos villancicos. Desde 1975 a 1979 fue Director Musical en su alma mater, el Clare College; además, fue director del coro de la capilla de la universidad en varias grabaciones y programas. Desde 1979 se ha dedicado tanto a la composición como a la dirección coral. Hoy en día sus composiciones, entre las que se incluyen obras de concierto como *Requiem*, *Magnificat*, *Mass of the Children*, *The Gift of Life*, y *Visions*, se interpretan por todos los rincones del mundo. En 1983 fundó su propio coro, los Cambridge Singers, con los que ha llevado a cabo numerosas grabaciones. Asimismo, también colabora como director invitado y embajador coral por distintos coros en varios países. John Rutter tiene un Lambeth Doctorate en Música y en 2007 recibió el título de Comendador de la Orden del Imperio Británico (CBE) por los servicios prestados a la música.
Correo electrónico: info@johnrutter.com

REPERTOIRE



**El desafío de elegir obras corales
sagradas de directores de coros
indonesios**
Agastya Rama Listya

**Muchas Voces: La nueva polifonía en la
música coral anglo-americana
del siglo XXI, Primera Parte**
Graham Lack

EL DESAFÍO DE ELEGIR OBRAS CORALES SAGRADAS DE DIRECTORES DE COROS INDONESIOS

AGASTYA RAMA LISTYA

director de coros y compositor

INTRODUCCIÓN

Los coros indonesios, especialmente en las universidades, se han desarrollado notablemente durante las últimas dos décadas. Este creciente entusiasmo, por supuesto, no está completamente dissociado de la rápida escalada de las competencias corales en el país. Curiosamente, los coros de estudiantes en Indonesia no solo se desempeñan admirablemente a nivel nacional sino también a nivel internacional. En 2015, por ejemplo, el Coro de Estudiantes Gitasurya de la Universidad de Muhammadiyah, Malang, obtuvo el primer lugar en la categoría de Coro Mixto en la IX Competencia Internacional de Coros de Rimini, Italia, así como en el Concorso Corale Internazionale Puccini en Torre de Lago, Italia. En 2017 el Coro Gadjah Mada de Yogyakarta obtuvo el primer premio en la categoría de música profana en el 23° Festival Internacional del Coros de Malta. El coro estudiantil de la Universidad de Padjajaran alcanzó el logro más alto, recibiendo un boleto para el Gran Premio de Europa para el Canto Coral que se celebrará en Debrecen, Hungría, este año después de que ganaron el 67° Concurso Polifónico Internacional "Guido d'Arezzo".

Este artículo, sin embargo, no se centra en los logros de los coros de estudiantes indonesios en concursos nacionales e internacionales, ni discute los diversos tipos de concursos de coros realizados en Indonesia. En cambio, explora la forma en que los directores de coro en Indonesia presentan a los integrantes de sus coros la música sacra cristiana. En el contexto indonesio donde alrededor del 87 % de la población es musulmana, cantar música sacra puede hacer que los integrantes del coro se sientan incómodos. No es sorprendente, entonces, que varios coros decidan cantar repertorios seculares como canciones populares y pop.

Para tener una idea de cómo los directores de coro indonesios -no todos los cuales son cristianos- comprenden y brindan a sus integrantes una comprensión de las obras de música sacra, el escritor eligió entrevistar a cuatro de ellos. Al seleccionar los cuatro, se consideró la representación geográfica, la diversidad del coro dirigido y los logros alcanzados.

Los cuatro directores seleccionados fueron: 1) Arvin Zeinullah, de Bandung, 2) Athitya Diah Monica, de

Yogyakarta, 3) Andri Dianasari, de Semarang y 4) Annas Dwi Satriyo, de Malang.

Arvin, quien tiene un grado de B.A. por la Facultad de Comunicación de la Universidad de Padjajaran, y una maestría de la Facultad de Educación Musical de la Universidad de Indonesia, es el director del Coro de Estudiantes de la Universidad de Padjajaran y el Coro de Estudiantes de la Universidad Agrícola de Bogor, "Agria Swara." Arvin ha estado dirigiendo el Coro de Estudiantes de la Universidad Agrícola de Bogor "Agria Swasra" durante dieciséis años.

Athitya tiene dos títulos de licenciatura, uno en Química de la Universidad de Brawijaya en Malang y el segundo en Composición Musical del Instituto de las Artes de Indonesia en Yogyakarta. Athitya ha sido directora del Coro de Estudiantes de la Universidad Gadjah Mada, un coro con una membresía diversa, durante los últimos tres años. También dirige el Coro Vocalista Armónico en el Instituto de las Artes de Indonesia, Yogyakarta.

Andri, anteriormente, fue miembro del Coro de Estudiantes de la Universidad de Diponegoro. Actualmente dirige el Coro Espero de la Semarang State Intermediate School 2 y el Chorale Smansa de la Semarang State High School 1.

Annas, ex miembro del Coro de Jóvenes de Asia 2009 bajo la batuta del Prof. Chifuru Matsubara, es el director de dos coros de estudiantes en Malang: el Coro de Estudiantes de la Universidad de Brawijaya y el Coro de Estudiantes de Gitasurya en la Universidad de Muhammadiyah. Annas ha dirigido el Coro de Estudiantes de Gitasurya durante ocho años. Gitasurya está bajo los auspicios de la Universidad de Muhammadiyah, Malang, una de las universidades islámicas privadas más grandes de Indonesia.

PRESENTANDO CANCIONES SACRAS: DESAFÍOS Y SOLUCIONES

Arvin reconoce que uno de los desafíos más difíciles que enfrenta al tratar con un coro de estudiantes con una membresía diversa es ayudarlos a comprender que la música no necesita estar vinculada a ninguna creencia religiosa en particular. Para Arvin, la música en cualquier

género es en realidad un medio para cultivar el carácter y desarrollar tolerancia para quienes lo aceptan. Al presentar composiciones sacras cristianas, Arvin nunca obliga a los cantantes a participar si presentan objeciones. Al conceptualizar los textos de la música sacra que selecciona, Arvin siempre se pone del lado de la estética y la pedagogía. Como musulmán, Arvin tiene la ventaja de presentar música sacra a los integrantes de su coro musulmán sin sospechar. Puede tener una discusión más abierta con ellos.

Athitya, que es católica, es muy afortunada porque nunca ha experimentado ninguna objeción, ni por parte de los integrantes del coro ni de sus padres. Tampoco la administración de la Universidad Gadjah Mada ha hecho un problema con el coro de estudiantes que cantaba música sacra.

Al enseñar al coro sobre el mensaje de las canciones sacras que se deben cantar, Athitya trata de usar términos o analogías universales.

Ella espera que al proporcionar una explicación general, cada integrante del coro tenga casi la misma comprensión de la canción y no se obsesione con el contexto de la santidad cristiana. Al igual que Arvin, Athitya siempre invita a los coreutas a percibir la música sagrada que presentan como una obra de arte de naturaleza universal, no algo que pertenece a ninguna religión en particular. Invita a los miembros a mirar los aspectos estéticos de esta obra de arte en lugar de fijarse en textos que a menudo están asociados con una religión en particular. Al igual que Arvin, Athitya no obliga a los coreutas a cantar canciones sacras si hacerlo los hace sentir incómodos.

Como musulmán, Andri no tiene ninguna objeción en absoluto a cantar en un servicio de bodas o servicio de adoración en una iglesia. Siente que las canciones espirituales de cualquier religión traen un buen mensaje. Esto también se transmite a los coreutas con diversos antecedentes religiosos para que puedan ver y comprender la belleza contenida en la composición de música sacra sin perturbar sus creencias. Para Andri, la fe es un asunto individual entre cada persona y su Dios.

A diferencia de Arvin y Athitya, al dirigir el coro de SMP Negeri 2 Semarang (comúnmente conocido como el Coro Espero), Andri ha enfrentado resistencia tanto de la escuela como de los padres de los coreutas por presentar piezas de música sacra a pesar de que algunos miembros del coro no lo piensan. En realidad, desde el principio, cuando Andri fue contratada por primera vez como directora del coro juvenil, ella siempre ha enfatizado que la tradición del canto coral en sí mismo es aparte de la cultura cristiana, por lo que ciertamente es posible que el coro Espero cante composiciones sacras de música coral. Para ella, el arte está relacionado con la dimensión horizontal, que regula las relaciones entre humanos o, como ella lo expresa, "cómo tocar los corazones de las personas con la música". La religión, por otro lado, es vertical, regulando la relación entre los seres humanos y su Dios.

Sea como fuere, Andri una vez tuvo una experiencia muy desagradable cuando



El coro Gadjah Mada



El coro Gita Surya



El coro Gadjah Mada

uno o más coreutas hablaron sobre la canción sacra que ella había elegido interpretar. Los padres de un niño buscaron el significado de las palabras de la canción y enviaron una protesta a Andri y a la escuela. La escuela estuvo de acuerdo con los padres y le pidió a Andri que reemplazara esa composición con una canción secular.

Como musulmán, Anás ha sido muy abierto acerca de cantar canciones sacras, e incluso se las ha enseñado a los coros que ha dirigido. Sin embargo, reconoce que dado que Gitasurya lleva el nombre de la Universidad Muhammadiyah, las canciones sacras no islámicas deben evitarse porque está en contra de la política de la universidad. Todavía es posible que se canten canciones con temas divinos, pero las interpretaciones del director deben ser lo más neutrales posible y no estar asociadas con ninguna religión en particular.

En una ocasión, Annas enseñó una canción sacra indonesia titulada *Bukakan Pintu Kasih Mu* (Abre la puerta a tu amor) de Ronald Pohan. Trató de ofrecer una explicación universal para que los coreutas pudieran entender claramente el significado de la canción. Aunque los cantantes podían aceptar fácilmente la explicación de Annas,

la universidad le pidió que eligiera una canción diferente porque otra unidad estudiantil había hecho un problema al respecto, afirmando que Gitasurya estaba cantando canciones cristianas.

OBSERVACIONES FINALES

Las experiencias de los cuatro directores mencionados anteriormente son sólo un pequeño ejemplo para ilustrar las luchas y los desafíos que enfrenta la mayoría de los coros en Indonesia cuando interpretan música sagrada. Por supuesto, la resistencia de los coreutas que enfrentan los cuatro directores, los padres y las instituciones de apoyo no es la misma, pero los directores de los coros han tratado de mostrar una comprensión reflexiva a quienes se oponen. Aunque la respuesta dada por cada uno de sus integrantes fue diferente, estos cuatro directores están de acuerdo en que la comprensión de las composiciones de música sacra no sólo debe detenerse en el texto, sino que debe entenderse como una expresión artística inter-religiosa. Sólo de esta manera podemos liberarnos de los límites de barreras religiosas.

Traducido del inglés por Oscar Llobet, Argentina

Revisado por Juan Casasbellas, Argentina



AGASTYA RAMA LISTYA obtuvo una Licenciatura en Composición Musical en el Instituto de las Artes de Indonesia, Yogyakarta en 1992. Su maestría en Dirección coral fue obtenida en el Luther Seminary y el St. Olaf College, Minnesota, Estados Unidos, en 2001. En 2018, Agastya completó su doctorado en Etnomusicología en la Universidad de Otago, en Nueva Zelanda. Sus intereses incluyen composición y arreglos musicales, dirección coral e investigación musical. Actualmente, Agastya es director artístico de *Lux Aeterna Vocal Ensemble* (2015 - presente) y jefe del Departamento de Música Satya Wacana en Salatiga, Indonesia. Correo electrónico: agastya123@gmail.com



El coro Espero



El Coro de Estudiantes de la Universidad de Padjajaran, ganador del 67º Concurso Coral Internacional Guido d'Arezzo
© Guido d'Arezzo International Choral Competition

MUCHAS VOCES: LA NUEVA POLIFONÍA EN LA MÚSICA CORAL ANGLO-AMERICANA DEL SIGLO XXI

Primera Parte

GRAHAM LACK

compositor

RESUMEN

A medida que el siglo XXI avanza, un gran número de compositores eminentes continúan escribiendo en una vena polifónica declarada, y varios exponentes más jóvenes del arte de la polifonía -para incluir el contrapunto- se destacan. Una breve historia inicial de la polifonía coral que incluye las obras de Johann Sebastian Bach, actúa como un obstáculo para estas continuaciones y desarrollos. Sin embargo, el objetivo principal de este artículo está dirigido a obras corales escritas por figuras internacionales de los últimos diez a veinte años, que muestran estas tendencias. Siempre ha existido una clara distinción entre polifonía y contrapunto: todo contrapunto es polifónico; pero no toda la polifonía es contrapuntística. En términos musico-teóricos resulta más útil examinar el concepto de “muchos sonidos” que “muchas voces” per se; esta última denominación sirve aquí como una explicación del más literal “[punto] contra punto”. Desde Otger hasta Boulez, muchos teóricos han explorado el rol de las muchas voces y muestran que esto ha sido siempre primordial durante el proceso de composición. Se expone una serie de ejemplos musicales tomados de obras de los principales compositores británicos y estadounidenses contemporáneos y se aprovechan varios métodos analíticos en un intento de probar este principio general.

MUCHAS VOCES: LA NUEVA POLIFONÍA EN LA MÚSICA CORAL ANGLO-AMERICANA DEL SIGLO XXI

Con la advertencia de que la mayoría -si no toda- la música de la iglesia occidental temprana es vocal, el comienzo de la polifonía ocurre durante los siglos IX y X, una era que es testigo de un aumento considerable en la experimentación musical. El movimiento esencial es desde el canto llano puramente monofónico a la música a dos voces en toda regla. Aquí, la voz más grave suele ser un canto extraído de la tradición gregoriana, que florece ya en el siglo III en la Europa continental. (Más tarde, las melodías se toman del rito Sarum, que se estableció en el siglo XI en lo que quedan en las Islas Británicas). A esta melodía se agrega una segunda voz y al resultado se lo denomina organum. El canto litúrgico está acompañado paso a paso por una segunda voz en un intervalo de una cuarta por debajo, pero queda suficiente libertad dentro del proceso de composición para desplegar las dos voces al unísono al principio, y luego para introducir intentos ciertamente vacilantes tanto en movimientos oblicuos como contrarios. En términos polifónicos, aunque durante gran parte de la pieza estas dos voces se mueven en contornos idénticos, hay breves momentos de agradable tensión y relajación debido a la ocurrencia de otros intervalos diferentes a los de cuarta, como los unísonos y las segundas mayores, así como las terceras. Para determinar en qué medida esta música es polifónica, o contrapuntística, o ambas, necesitamos examinar *Rex coeli, Domine maris*, que se encuentra en el tratado teórico *Musica Enchiriadis*. La autoría de este “Manual de la música” le fue atribuida durante mucho tiempo a Hucbald de Saint-Amand, pero una investigación reciente le da el crédito al abad Hoger (quizás una variante de Otger), que murió en el 906.

The image shows a musical score for 'Rex coeli, Domine maris'. It consists of two staves: 'Principal voice' and 'Organal voice'. The music is written in a medieval style with square neumes on a four-line red staff. The lyrics are in Latin and are written below the staves. The lyrics for the Principal voice are: 'Rex cae - li do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni.' and 'Ty - tan - is ni - ti - di squal - li - di - que so - li.' The lyrics for the Organal voice are: 'Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is.' and 'Se - iu - be - as fla - gi - tant va - ri - is li - be - ra - re ma - lis.'

Ejemplo musical 1: Anon., “Rex coeli, Domine maris”

Ahora, este podría no ser arte de primer nivel, pero los resultados son sorprendentemente atractivos. Estos ejemplos únicos atestiguan el nacimiento de una práctica que debía dar las semillas de todo el arte musical medieval. En los vestigios de este estilo de nota contra nota, el simple canto llano de la liturgia, o *vox principalis*, debe verse como un maestro absoluto, y la segunda voz, o *vox organalis*, debe permanecer en un estado de sumisión absoluta. Es importantísimo el hecho de que se ha creado el procedimiento fundamental de la polifonía: muchos sonidos creados por múltiples voces.

A fines del siglo XI y principios del siglo XII, vemos que la humilde *vox organalis* de repente no actúa solo como foco musical, sino que también genera nuevos caminos compositivos. Teniendo en cuenta el hecho de que la *vox principalis* es una voz “dada”, ya que en sí no es más que el canto llano litúrgico y, por lo tanto, una parte de la voz que no puede ser variada melódicamente, es la *vox organalis* la que se libera y adquiere la naturaleza de una verdadera voz superior, llamada *superius*. El canto llano permanece relegado a la voz más grave, y de aquí en adelante es visto como el *cantus*. En la Escuela de St Martial, el *organum* simple se convierte en *organum* melismático. Donde anteriormente la *vox organalis* se obtenía por constante movimiento contrario, y aunque este estilo de discanto mostraba cierto grado de independencia entre las dos voces, queda una constante: una relación estilística de estricta nota contra nota entre las partes. Sin embargo, tan pronto como la *vox organalis* puede liberarse de las imposiciones de una nota de la melodía correspondiente a una sola sílaba del texto, emerge el principio vital del ornamento melódico. Esta nueva práctica de generar una voz superior que contiene breves ráfagas de valores de notas más cortas invita a los compositores a

avanzar en la técnica, y abre un camino de creatividad más ostensible.

La breve obra *Viderunt Hemanuel* es un buen ejemplo de *organum* melismático. La dependencia de las cuartas justas no está presente, y los unísonos se usan con más moderación, incluso si los puntos de partida para cada frase y los puntos de cadencia siguen siendo más conservadores en su tratamiento. Un pasaje melismático completo en la voz superior puede contener hasta once notas, para incluir los llamados valores de licuescentes, donde varias consonantes como la /m/ y la /n/ se cantan con los labios cerrados.



Ejemplo musical 2: Leonin, *Viderunt Hemanuel*

Un punto destacable de esta obra es que las estructuras compositivas comienzan a emerger: vislumbramos los inicios de la forma musical. Se evidencia en el “nu” de “He-ma-nu-el”, que es la sexta sílaba del texto, pero también en el “ni” de “ge-ni-tum” y el “ci” de “pa-la-ci-o”, que apuntan a la cadencia por una absoluta insistencia de la mayor floritura lo más tarde posible, es decir, lo más cerca posible del unísono final. *Viderunt* es, entonces, verdaderamente polifónico y por momentos, se podría argumentar, declaradamente contrapuntístico.

Lo que se puede describir como los primeros monumentos de la polifonía son estos *organa* compuestos por los dos grandes maestros de la Escuela de Notre Dame de París, Léonin y su sucesor Pérotin. Es notable una nueva fluidez de la polifonía, que distingue a estas obras de la polifonía vestigial (pero no necesariamente primitiva) del *organum* temprano. Estas, además, son composiciones a gran escala, que demuestran en el *cantus* un alargamiento tan extremo de las notas del canto llano, que el oído ya no puede distinguir el canto original como una melodía. El resultado es una nueva adición al arsenal de técnicas polifónicas: notas de pedal altamente atenuadas. Los más avanzados *organa* triples y cuádruples de Pérotin utilizan

Sederunt

Pérotin
MCHC

Ejemplo musical 3a: Pérotin, “Sederunt,” compases 1—10



Ejemplo musical 3b: Pérotin, "Sederunt", compases 192—200

estructuras entrelazadas altamente elaboradas, en las tres voces superiores, o *voces organales*, de las cuales su versión del *Sederunt* es un buen ejemplo. (Ejemplo musical 3a & 3b)

De nuevo, para centrarnos en un punto de detención: hay un nuevo enfoque del ritmo, o al menos de su notación inequívoca. Esta claridad se logra mediante el empleo de seis modos rítmicos. Fácilmente perceptibles tanto para el oído como para el ojo, son como células autónomas que contienen valores de notas cortas y largas alternas. Se describen por primera vez en el tratado anónimo de ca. 1260, *De mensurabili musica*, atribuido de diversas maneras a Johannes de Garlandia o Jerónimo de Moravia, y que determina el movimiento de las tres voces superiores frente la inferior más lenta. Esto debe considerarse novedoso: un estilo del tipo tres contra uno en términos polifónicos, o tres voces enfrentadas a una sola como se ve desde una perspectiva contrapuntística. Formalmente, secciones discretas están delineadas por el tratamiento del tenor, que después de unos 194 compases en notación moderna, comienza a moverse más rápidamente; su forma melódica puede de pronto apreciarse mejor. Además, esta voz más tarde sigue exactamente el mismo ritmo de las voces superiores, antes de volver a su ritmo pesado inicial que encontramos al comienzo. Este proceso de consolidación y refinamiento se desarrolla en el siglo XIV, una época en la que domina la polifonía y existe una creciente preocupación por la técnica musical. Argumentar que este último fenómeno culmina en la música de Johann Sebastian Bach sería desacreditar los esfuerzos de Dufay y Josquin, así como los de Lassus y Palestrina, pero se puede decir con seguridad que la solución al quid armónico y melódico del oficio de componer (es decir, cómo los aspectos verticales y horizontales de la composición no se restan entre sí, sino que pueden estar perfectamente entrelazados) fue finalmente realizada por el gran maestro alemán.

Pero examinemos ahora brevemente la polifonía coral en el llamado Ars Nova. Observamos en Francia alrededor de 1320 la aparición de dos importantes tratados teóricos que marcan el comienzo de una nueva era en la música: Ars Nova (Arte Nuevo) de Philippe de Vitry y Ars novae musicae (El arte de la nueva música) de Jean de Muris. El término Ars Nova, adoptado por los musicólogos en el siglo XX, es una forma conveniente de denotar la polifonía del siglo XIV; La polifonía del siglo anterior se convierte así en el Ars Antiqua. Al menos en Francia, el término *Trecento* se refiere al mismo período en Italia.

Para concentrarnos en lo nuevo, este fue un momento durante el cual la notación musical sufre reformas radicales, que tienen una marcada influencia en la capacidad de los compositores para escribir lo que realmente imaginaban. El cambio principal es el enfoque del sistema mensural franconiano-petrónico estándar, donde las divisiones dobles del pulso (es decir, compases de 2/4 o 3/4 en términos modernos) son factibles, pero no son teóricamente reconocidas; las divisiones ternarias (es decir, el compás moderno de 6/8 o 9/8) siguen siendo la norma. El efecto en la escritura polifónica es inmenso: debido a que la medición doble y triple ya no están en pie de igualdad, y la nota más pequeña del sistema anterior, la semibreve, ya no es capaz de representar una amplia gama de valores en términos de números de pulsos, todos los valores de las notas ya no dependen completamente del contexto. Y cuando un nuevo teórico como De Vitry propone que la semibreve se modifique agregando colas hacia arriba o hacia abajo, se transforma en un valor de nota independiente por derecho propio. Por lo tanto, nace la mínima, que a su vez puede también dividirse en un grupo de tres o de dos. Los compositores que buscan avanzar en la polifonía coral, y tal vez sin darse cuenta al borde del contrapunto propiamente dicho, ahora pueden apelar a un nuevo y enorme recurso de posibilidades rítmicas a lo largo de la jerarquía prevaleciente de valores de notación. Finalmente, los valores de las notas individuales pueden anotarse con precisión y sin depender del contexto rítmico, es decir, sin tener en cuenta las notas anteriores y posteriores.

Esta libertad es explotada especialmente por Guillaume de Machaut (ca. 1300 - abril 1377), ese poeta, compositor, canónigo y sirviente de reyes. Llegamos ahora al punto donde la polifonía es triunfante, pero muchos caminos

divergen: en dos países dominantes, Francia e Italia, se revisan las formas antiguas (el marco de la Misa sigue siendo omnipresente), pero también se inventan otras nuevas, para de esta manera acomodar los aspectos compositivos, notacionales y performativos a lo que puede describirse mejor como música multipartita.

Concentrémonos una vez más en lo novedoso: en Francia, el motete isorrítmico, pero también formas de canciones como la balada, el virelai y

el rondeau, que surgen contra las tradiciones de trovadores y troveros; y en Italia su equivalente del virelai, así como del chace, la ballata y la caccia, además de una forma musical única de la zona geográfica: el madrigal (que no debe confundirse con la forma del siglo XVI, que surgió de forma totalmente independiente pero comparte la nomenclatura).

En la música de Machaut, aunque el lenguaje armónico se vuelve cada vez más refinado, lo que destaca es la independencia de las voces. En su motete isorrítmico *S'il estoit nulz*, incluso una mirada superficial a la escritura de las voces revela una libertad que no se había visto anteriormente. (Ejemplo musical 4)

Más adelante hay otro gran salto en el pensamiento polifónico, encontrado en las obras de Baude Cordier (ca. 1380 - antes de 1440). Mucho se ha escrito sobre este estilo a veces bastante difícil de entender, pero ejemplo clave del *ars subtilior*. No solo se complace con la notación de nota roja, conocida como "coloración," una técnica que se deriva de la práctica general de la notación mensural y que esencialmente designa varias proporciones de tresillos, sino que también cambia el "color" para ajustar el valor rítmico de una nota particular lejos de su forma habitual. La transcripción moderna de *Amans ames*, aunque poco manejable y desatinada como edición para ejecución, es esclarecedora como versión erudita, revelando la notable y absoluta independencia de la métrica en las tres voces. El principio de las muchas voces, es decir, la verdadera polifonía, está bien en primer plano. (Ejemplo musical 5)

La concurrencia (en notación moderna) de grupos de dos y tres corcheas, junto con otros conceptos métricos en este ejemplo seductor del "arte de lo sutil" puede lograrse más fácilmente de lo que podríamos imaginar: en ese momento, los compositores son capaces de



Ejemplo musical 4: Guillaume de Machaut "S'il estoit nulz"

Baude Cordier
(before 1364 - 1400)

Ejemplo musical 5: Baude Cordier, "Amans ames"

confiar en un llamado sistema de notación mensural bastante estable, en el que las notas no son “ortocrónicas” –o sea que tienen un sólo valor métrico o solución performativa, por así decir- pero se les asigna una cantidad de pulsos de acuerdo a si en la jerarquía rítmica tripartita la proporción entre la capa intermedia y la inferior, y entre la capa superior y la intermedia es doble o triple, estas relaciones se conocen como “prolación” y “tempus” respectivamente. Aún con el sofisticado sistema actual de notación de rítmicamente complejas, mejor dicho, abstrusas, polirritmias, que incluye sistemas de configuración de tipografía, y quienes todavía usamos un lápiz y papel pentagramado, estamos aún obligados a agregar números enteros como “2” o “3” que nos sirvan de referencia, con el fin de mostrar pulsos y subdivisiones dobles y triples.

En este punto, entramos en un interregno, no solo en la historia de la música, sino también en el presente artículo. Porque debemos considerar el que probablemente sea el aspecto más conspicuo y de mayor alcance de la composición polifónica y/o contrapuntística: en suma, la imitación. Ahora, la idea de una segunda voz, incluso en una obra vocal breve de dos partes que comparte el material melódico con la primera voz hasta el punto de que se vuelve indistinguible de la original, se les ocurre a los compositores desde muy temprano. Estos casos, y este es el meollo, son en realidad cánones, esto se confirma por el hecho de que realmente no hay una necesidad apremiante de anotar la segunda voz, ya que un cantante simplemente puede leer y “ganar” la segunda parte de la primera, por ejemplo retrasando la entrada durante un número previamente acordado de pulsos. Debemos recordar que el término canon significa simplemente una regla; un cantante solo tiene que saber qué es eso, para derivar una segunda



Ejemplo musical 6: Johannes Ciconia, “O virum omnimoda”

voz de la primera. En el *O virum omnimoda* de tres partes, de Johannes Ciconia (ca. 1370-1412), el compositor se aparta de los viejos procedimientos del *trecento* de la caccia (donde una voz “persigue” a otra en estricta imitación) y le asigna la imitación bastante frecuentemente a las dos voces superiores al comienzo de las frases para producir una verdadera forma musical. Sin embargo, las voces no se superponen, y si lo hacen, es solo por una nota. (Ejemplo musical 6)

Este tipo de música tiene lugar en una especie de laboratorio donde se pueden realizar experimentos en todo lo que refiere a polifonía y contrapunto. Ciertamente se hacen grandes avances en este momento. Y mientras el mundo espera resultados novedosos, es recompensado por lo que llamamos omnipresente o continuo, es decir, la imitación minuciosa, probablemente la técnica compositiva más importante que haya surgido, y que dominará la polifonía coral de los próximos siglos.

De este modo, nos embarcamos con celeridad en otra obra de tres voces, *Vostre alée* de Gilles Binchois (ca. 1400-1460). (Ejemplo musical 7)

Para su época, esta es una pieza notable, ya que muestra una imitación continua; de hecho, cada una de las cinco frases es tratada de esta manera, y ello en las tres partes.

Podemos notar entonces una gran cantidad de cambios en la composición que tuvieron lugar durante el siglo XIV y hasta principios del XV. Un lenguaje musical estable de los primeros tiempos medievales, que está abiertamente estructurado y, por lo tanto, unificado, da paso a muchos cambios, imbuido de considerable ingenio e inventiva.

Hay una nueva actitud hacia la polifonía, y el contrapunto concomitante comienza a tomar más que un cierto dominio. La aceptación de patrones rítmicos binarios desarrollados por Philippe de Vitry, junto con una estructura armónica que permite pasajes enteros de terceras y sextas, junto con el uso de *musica ficta* para hacer que los puntos cadenciales sean más definitivos como puntos de aterrizaje, permiten a las líneas melódicas una mayor flexibilidad y capacidad de expansión.

A finales del siglo XIV, los estilos musicales se volvieron autóctonos, ya que los compositores franceses e italianos comenzaron a seguir su propio camino y desarrollaron estilos musicales distintos. Y a medida que entramos en el siglo XV, encontramos por primera vez un estilo verdaderamente internacional de desarrollo compositivo. La principal fuente de, en este caso, las primeras composiciones vocales en inglés, es el manuscrito Old Hall, y

(10, 16)
 Tenor
 Contraltos
 Vous-tre-gai-lie, ne des-plait tant, Mon tres-
 de-ja de cher, de-ja, de-ja, de-ja, en-ten-
 a-mou-reux et plai-sant, Gen-til mois de may, gra-ti-
 si-gler und Auld sei-ler, lie-bee und schö-ner Mo-nat
 16
 20
 eux, Que je ne puis en-tre-joyeux Si
 Mar, se de-ja en-ter-ment Auld de-fend march
 20
 rom-a-moi-tié, par-sans-bien,
 et-les-de-gre-choin-ens-bien,
 20

Ejemplo musical 7: Gilles Binchois, "Vostre alec"

Contra

Tenor

Sane - ta Ma - ri -

Sane - ta Ma -

Sane - ta Ma - ri -

ri - a, non es ti - bi si - mi - lis

ri - a, non es ti - bi si - mi - lis

er - ta in mu - de in mu - li - e -

- mi - lis er - ta in mu - de in mu - li - e -

Ejemplo musical 8: Dunstaple, "Sancta Maria"

agradezcamos al Buen Señor que haya sobrevivido a los estragos del tiempo. El principal representado es John Dunstaple (o Dunstable, ca. 1390-1453), a quien se le atribuye haber traído el estilo de composición inglés a Francia. Sus composiciones, que consisten en motetes de tres partes, musicalizaciones de antifonas, himnos y otros textos bíblicos litúrgicos, junto con villancicos, muestran el comienzo de las prácticas polifónicas del Renacimiento. Es

el primer compositor que utiliza constantemente los procedimientos de contrapunto y escritura de partes sobre una base sólida y triádica. De hecho, su estilo a menudo se describe como una proto-tonalidad temprana, aunque sería más consistente y basado en evidencia adjudicarlo tanto a Guillaume Dufay (1400-1474) como a Josquin des Prez (1440-1521).

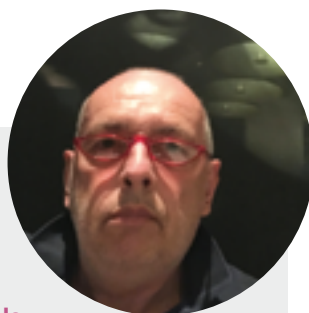
En *Sancta Maria*, un himno a tres voces de Dunstaple, el uso de figuras triádicas es notable. No solo se describen, sino que frases enteras se delinear y están delimitadas por una tríada misma. (Ejemplo musical 8)

Nuevamente, avanzando a un ritmo rápido, nos encontramos aquí y en la música de compositores continentales como Dufay y Josquin, el verdadero surgimiento de la polifonía. Sus logros se discuten en la segunda parte de este artículo, que considera brevemente la música coral de Lassus, Palestrina, Tallis y Byrd, antes de concluir con un examen del verdadero logro de la polifonía contrapuntística y el contrapunto polifónico: la música de Johann Sebastian Bach.

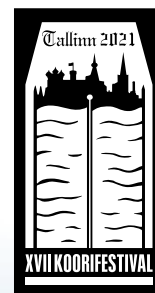
Este artículo abre con una advertencia, y también cierra con una: los compositores después de Bach siguieron utilizando, por supuesto, técnicas contrapuntísticas y, de hecho, se entregan a la polifonía, solo piensen en la fuga del *Sanctus* en el *Requiem* de Verdi, pero estos fenómenos deben ser entendidos como retrospectiva al logro absoluto del maestro alemán que es un hito. Para usar una analogía tomada de la disciplina de la teoría literaria, se ajusta al principio del espejo y la lámpara. Esto quiere decir que hasta -e incluyendo- la música de J.S. Bach (de hecho, desde la antigüedad griega hasta el inicio del romanticismo), todo arte actúa como un espejo; posteriormente, todo arte actúa como una lámpara. Por espejo se entiende que el arte imita la vida; en la teoría mimética, entonces, un espejo se sostiene a la

vida. Por lámpara se entiende que el arte ilumina aquellos lugares de la vida que normalmente no vislumbramos. Esto tiene una gran influencia en la parte histórica del presente texto: claramente, el desarrollo de la polifonía y el contrapunto en la composición coral solo necesita ser examinado hasta mediados del siglo XVIII. Los discursos analíticos, que seguirán en futuras ediciones de esta revista, se centran en los compositores contemporáneos de Gran Bretaña y América del Norte, y aclaran las técnicas y estrategias de composición, junto con los modos de expresión, en el contexto de la música coral contrapuntística y polifónica de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco.

Traducido del inglés al español por Vania Romero, Venezuela, revisado por Juan Casasbellas, Argentina



GRAHAM LACK estudió composición y musicología en King's College y Goldsmiths' College en la Universidad de Londres, la Universidad de Chichester y la Universidad Técnica de Berlín. De 1982 a 1994 fue profesor de música en la Universidad de Maryland. Uno de sus más grandes aportes constituye el Sanctus de 12 partes, comisionado por el Queens' College Cambridge en 1998, y transmitido en vivo por la Radio Alemana desde Colonia. *Two Madrigals for High Summer* (SSATB) se ha interpretado en todo el mundo. En 2008, *REFUGIUM*, basado en textos del poeta croata Peter Hektorović, para coro, órgano y tres percusionistas se estrenó en Londres. Entre sus obras comisionadas están *Estraines* para The King's Singers, *Lullabies* para VOCES8, *Demesnes* para Quartonal, *A Sphere of Ether* para Young Voices of Colorado y *Wondrous Machine* para el multipercusionista Martin Grubinger. El trío de cuerdas *The Pencil of Nature* se estrenó en *música viva* en Múnich. Sus obras orquestales incluyen *Nine Moons Dark* y *Five Inscapes*. Los Preludios para piano solo fueron presentados por Lukáš Vondráček en el Queen Elizabeth Hall de Londres y la obra orquestal *Sitherwood* por el Monteverdi Chor Würzburg. Actualmente está trabajando en *The Windhover*, un concierto para violín y orquesta para Benjamin Schmid. Es ganador del Concurso Internacional de Música Nueva Nueva Ortus 2015. Su *Legend of Saint Wite* (para SAA y cuarteto de cuerda) ganó el premio BBC Music Magazine Competition en 2009. El CD *Missa Dominica* (con *Candlemas*) obtuvo el Gramophone Recording of the Month en diciembre de 2017. El CD *REFUGIUM* se galardonó con el American Record Guide Critic's Choice 2018. Desde 2018 es Composer Fellow Trinity Boys Choir London. graham-lack@t-online.de
www.graham-lack.com



THE 17th INTERNATIONAL
CHOIR FESTIVAL
APRIL 15-18, 2021

Tallinn 2021

OPEN FOR ALL CHOIR
CATEGORIES

REGISTRATION DEADLINE:
NOVEMBER 1, 2020



Estonian Choral Association
Roosikrantsi 13, 10119 Tallinn, Estonia
Tel. (372) 627 44 51, (372) 627 44 50

e-mail: kooriyhing@kooriyhing.ee
www.kooriying.ee

SPONSORING

SPONSORING INDEX

- 56 ► Estonian Choral Association
- 57 ► International Choral Competition Ave Verum
- 31 ► MUSICFOLDER.com Inc.
- 39 ► World Choral Day

OUTSIDE BACK COVER ▼

American Choral Directors Association
ACDA Convention 2021



INTERNATIONAL FEDERATION FOR CHORAL MUSIC

Stay safe!

News, interesting articles, ideas and tips with IFCM in the time of social distancing.

Follow us at:

 /IFCMop  /ifcm_official  /IfcmOfficial

#ifcmathome #choirsathome



INTERNATIONAL CHORAL COMPETITION AVE VERUM • BADEN

AUSTRIA

May 14th – 16th, 2021

www.aveverum.at aveverum.baden@gmail.com

CHORAL CALENDAR

A young man with dark hair is shown from the chest up, singing with his mouth open. He is positioned in the lower right foreground. Behind him is a large poster. The top part of the poster has the text 'Lächeln ist einfach.' in large white letters on a background of colorful paint splatters. Below this, there is a red circle with a white dot inside, resembling a smiley face. To the right of the smiley face, there is text in German: 'Wenn...', 'Fina...', 'mit...', 'kann...', 'Spark...', and 'Priv...'.

Lächeln
ist einfach.

**Festivals, Competitions,
Conferences, Workshops &
Masterclasses, and more...**
Compiled by Nadine Robin

Although we thrive to update this choral calendar with new dates for postponed festivals, we haven't been able to check the status of all these festivals listed here below.
So please visit their website and support their team by contacting them. Thank you!

4th Andrea del Verrocchio International Choral Festival, Florence, Italy, 4-7 Aug 2020. Contact: Florence Choral, Email: chairman@florencechoral.com - Website: www.florencechoral.com

International Choral conducting Masterclass, Malmö, Sweden, 10-15 Aug 2020. Contact: , Email: Johan.Antoni@Korcentrumsyd.Lu.Se - Website: www.EuropaCantat.org

International Festival of choirs and orchestras in Paris, France, 19-23 Aug 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

11th International Festival of Choirs and Orchestras, Prague, Czech Republic, 26-30 Aug 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

1st International Choir Festival Fides Cantat, Lutherstadt Wittenberg, Germany, 27-30 Aug 2020. Contact: Fides Cantat, Email: management@fides-cantat.de - Website: <http://fides-cantat.de/>

10th International St. James Festival, Vilnius, Lithuania, 1 Sep-10 Oct 2020. Contact: Choras Vilnius, Email: info@chorasvilnius.lt - Website: <http://www.chorasvilnius.lt/>

Brighton International Festival of Choirs, Brighton, United Kingdom, 3-7 Sep 2020. Contact: Brighton International Festival of Choirs, Email: festival@brightonifc.com - Website: <https://www.brightonifc.com/>

Mountain Song Festival Carinthia 2020, Wolfsberg, Austria, 3-6 Sep 2020. Contact: MusiCultur Travel GmbH, Email: info@musicultur.com - Website: www.musicultur.com

Trogir Music Week, Croatia, 6-11 Sep 2020. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

Lucca Consort Week, Tuscany, Italy, 6-11 Sep 2020. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

Conducting Academy with Frieder Bernius, Stuttgart, Germany, 7-11 Sep 2020. Contact: Musik Podium Stuttgart e.V., Email: academy@musikpodium.de - Website: <http://www.musikpodium.de/>

International Choir Festival Corearte Rio de la Plata 2020, Montevideo, Uruguay, 8-13 Sep 2020. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: Info@corearte.es - Website: www.corearte.es

ON STAGE in Lisbon, Portugal, 11-14 Sep 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

14th Rimini International Choral Competition, Rimini, Italy, 17-20 Sep 2020. Contact: Rimini International Choral Competition, Email: info@riminichoral.it - Website: www.riminichoral.it

10th International Choir Festival & Competition "Isola del Sole", Grado, Italy, 26-30 Sep 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

In the Footsteps of Ludwig van Beethoven, Bonn, Germany, 28 Sep-4 Oct 2020. Contact: European Choral Association – Europa Cantat, Email: Alfred.Jurgens@EuropianChoralAssociation.Org - Website: www.EuropaCantat.org

Cracovia Music Festival 2020, Cracow, Poland, 30 Sep-4 Oct 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

4th Beira Interior International Choir Festival and Competition, Fundão, Portugal, 2-6 Oct 2020. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Sing'n'Joy Bohol, Philippines, 7-11 Oct 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Internationales Chorefest, Magdeburg, Germany, 7-11 Oct 2019. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Internationales Chorefest, Magdeburg, Germany, 7-11 Oct 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Bratislava Cantat II, Slovak Republic, 8-11 Oct 2020. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Grieg International Choir Festival and NINA Solo Competition for Young Singers, Bergen, Norway, 8-11 Oct 2020. Contact: Annlaug Hus, Email: post@griegfestival.no - Website: www.griegfestival.no

3rd Botticelli International Choral Festival, Venice, Italy, 11-14 Oct 2020. Contact: Botticelli International Choral Festival, Email: chairman@florencechoral.com - Website: <http://www.florencechoral.com/>

Claudio Monteverdi Choral Festival and Competition, Venice, Italy, 15-18 Oct 2020. Contact: Claudio Monteverdi Choral Competition, Email: office@venicechoralcompetition.it - Website: www.venicechoralcompetition.it

Choral Workshops for International Oratorio choirs, Lake Garda, Italy, 15-18 Oct 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: <http://choral-workshops.com>

Lago di Garda Music Festival, Italy, 15-19 Oct 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

International Choir Festival Corearte Barcelona 2020, Spain, 19-25 Oct 2020. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: info@corearte.es - Website: www.corearte.es

20th Venezia in Musica, International Choir Competition and Festival, Sacile & Venice, Italy, 22-25 Oct 2020. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

9th Canta al Mar International Choral Festival, Calella, Barcelona, Spain, 22-26 Oct 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Cantate Barcelona, Spain, 23-26 Oct 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

London International choral Conducting Competition, London, United Kingdom, 23-25 Oct 2020. Contact: London International Choral Conducting Competition, Email: info@liccc.co.uk - Website: <http://www.liccc.co.uk/>

Cantate Barcelona, Spain, 25-28 Oct 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

Dakar International Singing Festival, Côte d'Ivoire, 28 Oct-1 Nov 2020. Contact: A Coeur Joie Sénégal, Lucien Mendy, Email: dakar.singing.festival@gmail.com - Website: <https://www.facebook.com/DAKARSINGING/>

International Festival of choirs and orchestras in Vienna, Austria, 29 Oct-2 Nov 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: <https://www.mrf-musicfestivals.com/>

16th Concorso Corale Internazionale, Riva del Garda, Italy, 4-8 Nov 2020. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

ON STAGE in Prague, Czech Republic, 5-8 Nov 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Deutsche Chormeisterschaft 2020, Koblenz, Germany, 6-8 Nov 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Nafplio-Artiva 7th International Choral Festival, Nafplio, Greece, 11-15 Nov 2020. Contact: ARTIVA Cultural Management & Advertising, Email: info@artiva.gr - Website: www.nafplio.gr/en/

32nd International Franz Schubert Choir Competition, Vienna, Austria, 11-15 Nov 2020. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

International Choir Festival Corearte Medellin 2020, Colombia, 17-22 Nov 2020. Contact: Festival Internacional de Coros Corearte Barcelona, Email: info@corearte.es - Website: www.corearte.es

International Choral Festival VOCAL TERRA, Tlaxcala, Mexico, 17-22 Nov 2020. Contact: Israel Netzahual Cuatecontzi, Executive Director, Email: vocalterramx@gmail.com

Voices & Wine Malaga, Spain, 18-22 Nov 2020. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

38th International Choral Festival of Karditsa, Greece, 19-29 Nov 2020. Contact: International Choral Festival of Karditsa, Email: nke@otenet.gr - Website: <http://festivalofkarditsa.blogspot.gr/>

15th International Warsaw Choir Festival Varsovia Cantat, Poland, 20-22 Nov 2020. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: info@varsoviacantat.pl - Website: www.varsoviacantat.pl

International Advent Singing Festival Vienna 2020, Austria, 26-30 Nov, 3-7, 10-14 & 17-21 Dec 2020. Contact: MusiCultur Travel GmbH, Email: info@musicultur.com - Website: <https://www.musicultur.com/en/our-choral-trips.html>

Vienna Advent Sing, Austria, 26-30 Nov, 3-7, 10-14 & 17-21 Dec 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

7th Istanbul International Chorus Festival and Competition, Istanbul, Turkey, 27 Nov-1 Dec 2020. Contact: Istanbul Harman Folklor, Email: istanbul@istanbulchorus.com - Website: <http://www.harmanfolk.com/avasya.htm>

International Festival of Advent and Christmas Music, Bratislava, Slovak Republic, 3-6 Dec 2020. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

10th International Festival of choirs and orchestras in Baden, Germany, 3-6 Dec 2020. Contact: MusikReisenFaszination Music Festivals, Email: info@mrf-musicfestivals.com - Website: www.mrf-musicfestivals.com

11th Krakow Advent and Christmas Choir Festival, Poland, 4-6 Dec 2020. Contact: Polonia Cantat & Melody, Email: krakow@christmasfestival.pl - Website: www.christmasfestival.pl

European Youth Choir for Final concert of Beethoven Anniversary Year, Bonn, Germany, 11-18 Dec 2020. Contact: European Choral Association – Europa Cantat, Email: Alfred.Jurgens@EuropenChoralAssociation.Org - Website: www.EuropaCantat.org

Corsham Winter School, United Kingdom, 28 Dec 2020-2 Jan 2021. Contact: Lacock Courses, Andrew van der Beek, Email: avdb@lacock.org - Website: www.lacock.org

Allmänna Sången & Anders Wall Composition Award 2021, Uppsala, Sweden, 31 Dec 2020. Contact: Allmänna Sängen and Anders Wall, project manager Simon Arlasjö, Email: award@allmannasangen.se - Website: <https://www.allmannasangen.se/asawca>

Misatango Choir Festival Vienna, Austria, 3-7 Feb 2021. Contact: CONCERTS-AUSTRIA, Email: info@misatango.com - Website: www.misatango.com/

15th International Choir Competition & Festival Bad Ischl, Austria, 4-8 Mar 2021. Contact: Interkultur Foundation e.V., Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

ON STAGE with Interkultur in Tel Aviv, Israel, 10-14 Mar 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

10th International Gdansk Choir Festival, Poland, 12-14 Mar 2021. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: mail@gdanskfestival.pl - Website: www.gdanskfestival.pl

ACDA National Conference 2021, Dallas, Texas, USA, 17-21 Mar 2021. Contact: American Choral Directors Association, Email: acda@acda.org - Website: <http://acda.org>

Music for All 2021 Choral Festival, Indianapolis, USA, 25-27 Mar 2021. Contact: Music for All Inc., Email: Kim.M@musicforall.org - Website: <https://choir.musicforall.org/>

ON STAGE in Verona, Italy, 25-28 Mar 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

18th Budapest International Choir Festival & Competition, Hungary, 28 Mar-1 Apr 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Voices & Wine Alba, Italy, 7-11 Apr 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

7th Vietnam International Choir Festival & Competition, Hô An, Vietnam, 8-12 Apr 2021. Contact: Interkultur Foundation e.V., Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

17th Tallinn International Choral Festival 2021, Estonia, 15-18 Apr 2021. Contact: Estonian Choral Society, Email: kooriyhing@kul.ee - Website: www.kooriyyhing.ee

Slovakia Cantat, Bratislava, Slovak Republic, 22-25 Apr 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

66th Cork International Choral Festival, Ireland, 28 Apr-2 May 2021. Contact: Cork International Choral Festival, Email: info@corkchoral.ie - Website: www.corkchoral.ie

68th European Music Festival for Young People, Neerpelt, Belgium, 30 Apr-3 May 2021. Contact: Europees Muziekfestival voor de Jeugd, Email: info@emj.be - Website: www.emj.be

20th Venezia in Musica, International Choir Competition and Festival, Venice and Caorle, Italy, 1-5 May 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

Riga Sings, International Choir Competition and Imants Kokars Choral Award, Riga, Latvia, 1-5 May 2021. Contact: Fördereverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

11th World Choir Festival on Musicals and Competition, Thessaloniki, Greece, 7-10 May 2021. Contact: DIAVLOS, Email: diavlosc@yahoo.gr - Website: www.diavloslink.gr

19th International Choir Festival Zlatna Vila, Prijedor, Bosnia Herzegovina, 7-9 May 2021. Contact: International Choir Festival Zlatna Vila, Email: zlatna.vila@prijedorgrad.org - Website: <http://www.zlatnavila.info/?lang=en>

Meeting of Children's and Youth Choirs, Thuir, France, 12-16 May 2021. Contact: , Email: Alix.Bourrat@Orange.Fr - Website: <https://Rebrand.Ly/Jvm>

CantaRode International Choral Festival & Competition, Kerkrade, The Netherlands, 13-16 May 2021. Contact: CantaRode, Email: info@cantarode.nl - Website: www.cantarode.nl

International Choral Competition Ave Verum 2021, Baden, Austria, 14-16 May 2021. Contact: Wolfgang Ziegler, chairman, Email: aveverum.baden@gmail.com - Website: www.aveverum.at

ON STAGE in Florence, Italy, 20-23 May 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Sound Waves Linz International Choir Competition & Festival, Austria, 20-24 May 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Per Musicam Ad Astra, International Copernicus Choir Festival and Competition, Toru , Poland, 2-6 June 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

ON STAGE in Tirana, Albania, 9-13 June 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

12th International Krakow Choir Festival Cracovia Cantans, Poland, 10-13 June 2021. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: mail@krakowchoirfestival.pl - Website: www.krakowchoirfestival.pl

Bratislava Choir Festival, Slovak Republic, 10-13 June 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

One Voice Choir Festival with Jonathan Palant, Hanoi & Saigon, Vietnam, 10-19 June 2021. Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Limerick Sings International Choral Festival, Limerick, Ireland, 11-13 June 2021. Contact: Limerick Sings, Email: information@limericksings.com - Website: www.limericksings.com

Victoria Adriatic International Choral Competition, Opatija, Croatia, 15 June 2021. Contact: - Website: <http://www.wearesinging.org/competition-adriatic.html>

Dublin Choral Festival, Ireland, 16-20 June 2021.

Contact: Music Celebrations International, LLC,
Email: info@musiccelebrations.com - Website: <http://dublinchoralfestival.org/>

Salzburg International Choral Celebration and Competition, Salzburg, Austria, 17-21 June 2021.

Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: <http://meeting-music.com/>

Montréal Choral Festival 2021 with Z. Randall Stroope, Canada, 19-25 June 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Passion of Italy Rome Festival, Venice and Milano, Italy, 22-28 June 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Rome Choral Festival, Rome, Italy, 23-27 June 2021.

Contact: Music Celebrations International, LLC,
Email: info@musiccelebrations.com - Website: <http://romechoralfestival.org/>

CANTEMUS International Choir Festival, Novi Sad, Zrenjanin, Vojvodina, Serbia, 24-28 June 2021.

Contact: International Music Center Balkan Bridges,
Email: imcbalkanbridges@gmail.com - Website: <http://www.imcbalkanbridges.com>

2021 Choral Festival in Ireland with Rollo Dilworth, Prague, Czech Republic, 28 June-5 July 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Salzburg Choral Festival Jubilate Mozart!, Austria, 30 June-4 July 2021.

Contact: Music Celebrations International, LLC, Email: info@musiccelebrations.com - Website: <https://salzburgchoralfestival.org/>

11th World Choir Games, Antwerp, Ghent, Belgium, 2-12 July 2021.

Contact: Interkultur Foundation,
Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

15th Summa Cum Laude International Youth Music Festival, Vienna, Austria, 2-7 July 2021.

Contact: CONCERTS-AUSTRIA, Email: office@scifestival.org - Website: www.scifestival.org

2021 Choral Festival in Ireland with Craig Hella Johnson, Belfast and Dublin, Ireland, 2-8 July 2021.

Contact: Klconcerts, Email: info@klconcerts.com - Website: www.klconcerts.com

Chanakkale International Choir Festival and Competition, Chanakkale, Turkey, 6-11 July 2021.

Contact: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Email: info@canakkalekorofestivali.com - Website: <http://www.canakkalekorofestivali.com/>

International Youth Music Festival I & Slovakia Folk, Bratislava, Slovak Republic, 7-10 July 2021.

Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

39th International Choir Festival of Preveza, 27th International Competition of Sacred Music, Preveza, Greece, 8-11 July 2021.

Contact: Choral Society «Armonia» of Prevesa, Email: armonia4@otenet.gr - Website: <http://www.armoniachoir.gr/festival/index.php>

11th Musica Eterna Roma International Choir Festival and Competition, Italy, 10-14 July 2021.

Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

2021 Golden Gate International Children's and Youth Choir Festival, Oakland, California, USA, 11-17 July 2021.

Contact: Piedmont Choirs, Email: info@goldengatefestival.org - Website: www.goldengatefestival.org

International Choir Festival InCanto Mediterraneo, Milazzo (Sicily), Italy, 11-17 July 2021.

Contact: Associazione Corale "Cantica Nova", Email: festival@festivalincantomediterraneo.it - Website: www.festivalincantomediterraneo.it

International Boys and Men's Choral Festival, Flagstaff, Arizona, USA, 13-20 July 2021.

Contact: IBMCF, Email: IBMCF@internationalchoralfestival.com - Website: www.internationalchoralfestival.com

13th International Choir Competition, Miltenberg, Bavaria, Germany, 15-18 July 2021.

Contact: Kulturreferat des Landratsamtes Miltenberg, Gaby Schmidt, Email: kultur@LRA-MIL.de - Website: www.chorwettbewerb-miltenberg.de

Europa Cantat Festival 2021, Ljubljana, Slovenia, 16-25 July 2021.

Contact: European Choral Association – Europa Cantat, Email: info@europacantat.jskd.si - Website: <https://europacantat.jskd.si/>

6th International Conductor's Seminar

Wernigerode, Germany, 17-20 July 2021. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

12th International Johannes Brahms Choir Festival and Competition, Wernigerode, Germany, 21-25 July 2021. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

International Youth Music Festival II and Bratislava Cantat I, Bratislava, Slovak Republic, 26-29 July 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

1st Classical Music Summer Festival, Vienna, Austria, 29 July-1 Aug 2021. Contact: CONCERTS-AUSTRIA, Email: office@concerts-austria.com - Website: <http://www.concerts-austria.com/summer-festival-vienna>

ON STAGE in Lisbon, Portugal, 10-13 Sep 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

12th Krakow Advent and Christmas Choir Festival, Poland, 3-5 Dec 2021. Contact: Polonia Cantat & Melody, Email: krakow@christmasfestival.pl - Website: www.christmasfestival.pl

Bratislava Cantat II, Slovak Republic, 7-10 Oct 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

4th Kalamata International Choir Competition and Festival, Greece, 7-11 Oct 2021. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

In Canto sul Garda International Choir Competition, Riva del Garda & Arco, Italy, 9-13 Oct 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

10th Canta al Mar International Choral Festival, Calella, Barcelona, Spain, 21-25 Oct 2021. Contact: Förderverein Interkultur, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Adriatic Pearl International Choir Festival & Competition, Dubrovnik, Croatia, 28 Oct-1 Nov 2021. Contact: Meeting Music, Email: info@meeting-music.com - Website: www.meeting-music.com

ON STAGE in Prague, Czech Republic, 4-7 Nov 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

16th International Warsaw Choir Festival Varsovia Cantat, Poland, 12-14 Nov 2021. Contact: MELODY & Polonia Cantat, Email: info@varsoviacantat.pl - Website: www.varsoviacantat.pl

Voices & Wine Malaga, Spain, 17-21 Nov 2021. Contact: Interkultur Foundation, Email: mail@interkultur.com - Website: <https://www.interkultur.com/>

Vienna Advent Sing, Austria, 25-30 Nov, 2-6, 9-13 & 16-20 Dec 2020. Contact: Music Contact International, Email: travel@music-contact.com - Website: www.music-contact.com

International Festival of Advent and Christmas Music, Bratislava, Slovak Republic, 2-5 Dec 2021. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Slovakia Cantat, Bratislava, Slovak Republic, 21-24 Apr 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

13th European Festival of Youth Choirs, Basel, Switzerland, 24-29 May 2022. Contact: Europäisches Jugendchor Festival Basel, Kathrin Renggli, Email: info@ejcf.ch - Website: www.ejcf.ch

Bratislava Choir Festival, Slovak Republic, 9-12 June 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

International Youth Music Festival I & Slovakia Folk, Bratislava, Slovak Republic, 6-9 July 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Europa Cantat Junior Festival, Vilnius, Lithuania, 15-24 July 2022. Contact: Europa Cantat junior 8, Email: secretariat@choralies.org - Website: europacantatjunior.fr/en/

International Youth Music Festival II and Bratislava Cantat I, Bratislava, Slovak Republic, 25-28 July 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

Bratislava Cantat II, Slovak Republic, 6-9 Oct 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk

International Festival of Advent and Christmas Music, Bratislava, Slovak Republic, 1-4 Dec 2022. Contact: Bratislava Music Agency, Email: info@choral-music.sk - Website: www.choral-music.sk



ACDA 2021

March 17-20 Dallas, Texas

Featured Choirs!

Dallas Symphony Orchestra and Chorus
Entre Voces, Coro Nacional de Cuba
GALA Collaboration Concert
Our Song: The Atlanta Gay and
Lesbian Choir (SATB)
Austin Gay Men's Chorus (TTBB)
San Diego Women's Chorus (SSAA)
Tenebrae
Texas All State Mixed Chorus
Texas Collegiate combined Choirs
with Simon Halsey
The World Youth Choir
Voctave
And More...

Honor Choirs!

Children
Fernando Malvar-Ruiz
HS/SATB
Maria Guinand
MS/JH SATB
Andrea Ramsey
Multicultural HS/Collegiate
SSAA
Eugene Rogers
Pearl Shangkuan

Conference Hotels

Sheraton Dallas Hotel
Hotel Fairmont Dallas

Pre-Conference "Welcome to Dallas" Event

The Dallas Chamber Choir
Turtle Creek Chorale
St. John's Baptist Church

Great Venues!

First United Methodist Church
Moody Performance Hall
Morton H. Meyerson
Symphony Center
Winspear Opera House