



International Choral Bulletin

Textos españoles

President's Column (p 5)

1

Queridos amigos,

La FIMC está oficialmente de regreso en Europa, luego de una ausencia de más de cinco años. Desde 1990 a 2010, el Centro Internacional para la Música Coral estuvo activo en Namur, Bélgica, ciudad donde la FIMC fue fundada. Sin embargo, luego de una larga serie de incidentes desafortunados, ese centro fue cerrado y la FIMC se mudó a su oficina de Chicago en los Estados Unidos.

Cinco años más tarde, en enero de 2016, abrimos oficialmente la Oficina FIMC-Europa en Legnano, Italia. Como nuestros miembros saben, la FIMC ha comenzado una nueva fase de su historia con la corrección de los Estatutos (aprobados por la Asamblea General en Seúl, Corea del Sur en agosto de 2014), que permiten abrir oficinas representativas en todos los continentes. Estas oficinas tienen la finalidad de apoyar a la FIMC para conocer mejor las necesidades de nuestros miembros y desarrollar potenciales asociaciones con países europeos.

El encargado de la Oficina FIMC-Europa es el Mánager de Proyecto Francesco Leonardi, quien servirá como enlace directo con el Comité Ejecutivo de la FIMC y estará complacido de contestar cualquier pregunta de nuestros miembros europeos. Me siento confiado de que el abrir esta oficina de la FIMC beneficiará a numerosas organizaciones europeas. No duden en llamar a la oficina para promover su visibilidad o para una organización práctica.

Actualmente, el Comité Ejecutivo de la FIMC está negociando una tercera oficina que estará en la región de Asia del Pacífico Sur. Los mantendré informados.

En el regreso a la misión para la cual la FIMC fue fundada, hemos encontrado gran aceptación gracias a la inclusión que tratamos de fomentar. No más competencia, sólo educación; tratando de ayudar a las personas a encontrar un propósito en el mundo coral y descubrir las enormes posibilidades que las organizaciones locales, nacionales y regionales ya están proporcionando.

El mundo ha cambiado y al tener representación en los cinco grandes continentes del planeta, la FIMC está redefiniendo, o más bien definiendo una vez más, las áreas donde la música coral es más fuerte. Al hacerlo, y al aceptar que muchas organizaciones pueden hacer lo que la FIMC empezó hace 25 años, hemos encontrado un lugar que nos funciona. La unificación con propósito de culturas diferentes a través de la música coral.

Aún hay mucho por hacer... juntos.

Dr. Michael J Anderson, Presidente

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

• Dossier: el Madrigal del Renacimiento

Figuras madrigales y retóricas (p 7)

1) Introducción

La concepción medieval de las siete artes liberales incluía la retórica entre las disciplinas “inferiores” del Trivium, es decir, las Artes de la Conversación: gramática, dialéctica y retórica. Las cuatro artes “altas” del Quadrivium, las Artes Reales, eran en cambio Astronomía, Música, Matemáticas y Geometría.

Los antiguos tratados musicales, de Boecio e Isidoro hasta Tinctoris, dieron a la estructura del discurso musical una explicación teocéntrica y alegórica. La Música, armonía de las esferas, era un muy noble arte del Quadrivium, y los sabios hablaban de alturas e intervalos; los conocimientos relacionados con las artes del Trivium y el Quadrivium estaban separados de forma rígida.

El desafío cultural del Humanismo enriquece las perspectivas de la Baja Edad Media. Las Artes Liberales fueron renovadas con una interpenetración fructífera de Trivium y Quadrivium.

Una fecha importante en la historia de la cultura europea es el descubrimiento de la Institutio Oratoria de Quintiliano descubierto en el monasterio de St. Gallen, en 1416. La publicación en los cuatro siglos entre XV y XVIII, dio cuenta de cerca de ciento cincuenta ediciones diferentes del texto quintiliano y calculando también todos los tratados, los comentarios y tratados sobre música, llegaron a cerca de dos mil ediciones.

La necesidad de la “nueva generación” de los teóricos de la música, en los albores del siglo XVI, era representar las nuevas formas emergentes de la música, las técnicas de la polifonía, el temperamento de las escalas musicales e innovaciones de la notación musical. El reto consistía en comprender y describir la nueva realidad de la producción artística, y no solo dictar normas preceptivas y descripciones a priori de la música.

Se estaba preparando el terreno para lo que sería, bajo la mirada visionaria de Claudio Monteverdi, la segunda práctica. Pensar la Música sin la ayuda de las tres artes “bajas” se hizo imposible.

Por lo tanto, teóricos de la música aceptaron la Retórica en sus propios tratados: Nikolaus Listenius con *Música poética* de 1537, Gallus Dressler con *Praecepta musicae poeticae* de 1563 y, personalidad influyente, Joachim Burmeister que publicó en Rostock *Música poética* en 1606. No podemos citar todos los tratados, pero no podemos tampoco omitir Johannes Lippius, Joachim Thuringus, Atanasio Kircher, Christoph Bernhard, y el último en orden cronológico, Johann Mattheson que en 1739 publicó *Der vollkommene Kapellmeister*.

2) Los procesos y piezas poéticas del lenguaje

Al igual que el Institutio Oratoria de Quintiliano, que fue tan decisivo en la definición humanista de la poesía de las formas literarias, Burmeister da sistematicidad al discurso musical, ofreciendo ante todo una descripción de los procesos lógicos, en el camino que va del compositor al usuario de la música, pasando por el ejecutante.

Los cuatro métodos propuestos son:

1. Inventio: la identificación de los contenidos de la nueva creación, y el resumen de las principales ideas musicales.
2. Dispositio: el procesamiento y la distribución espacial y temporal de lo que fue “inventado”.
3. Decoratio: la finalización del tejido formal de la pieza, con una técnica “a paneles” que consiste en la doctrina de las figuras que iremos pronto a exponer.
4. Pronuntiatio: el arte de la elocutio, o la interpretación musical con todas las habilidades técnicas y expresivas que se necesitan.

La disciplina de la dispositio se identifica con la división del discurso en seis partes:

1. EXORDIUM o Captatio Benevolentiae respecto a la atención del oyente.
2. NARRATIO, el momento en que se presenta la noticias del argumento tratado.
3. PROPOSITIO, la exposición del tema principal (usamos la palabra ‘tema’ en la acepción general, no en el sentido de “tema” de la música).
4. CONFIRMATIO, el tema se reitera.
5. CONFUTATIO, los temas contrastantes están expuestos y contestados.
6. CONCLUSIO o resumen y conclusión y peroratio final.

En Mattheson y otros autores, hay una disposición diferente de las piezas y nomenclatura: la Confutatio y confirmatio se invierten, y esto le da un mayor énfasis a confirmatio, que se expone solo después de haber contestado la tesis adversa.

Lucio Ivaldi
director de coros y
professor

En el acto de análisis de partituras musicales, creo que es muy útil la división tripartita propuesta por Dressler:

1. Exordium.
2. Medio.
3. Finis.

Tomando nota de que esta división refleja la división tripartita de Aristóteles: parodos, estásimo, éxodos, y también los “funciones estilísticas” de Cicerón: conmovir, enseñar, deleitar.

Pasando a la *decoratio*, Burmeister y otros teóricos proponen una serie de *figurae*, asociando procesos poéticos y musicales de diferentes afectos que se necesitan. Es un complejo tema de estudio y, a menudo lleno de asperezas. Una reciente clasificación moderna comparativa (que contempla el conjunto de tratados históricos) llega a clasificar más de cuatrocientas figuras. Veremos en detalle, aquí, solo unas quince, las más comunes en el repertorio madrigalesco, por no mencionar el hecho de que la doctrina de *figurae* o *figurenlehre*, también es muy importante en el análisis del repertorio instrumental de los compositores del barroco tardío.

3) Tabla con algunos de los principales *figurae* musicales

Una consideración general: los *figurae* se pueden apilar sin límite, y no respetan la lógica de la separación y la individuación (como partes de la oración en la *dispositio*), sino que se utilizan como los colores de un pintor que se está preparando para hacer un detalle de una representación visual. Por lo tanto, se pueden encontrar cuatro, cinco o seis superposiciones en la realización de una sección musical.

- **Anáfora.** El más simple de *figurae* describe la repetición genérica de un fragmento, sea melódica o textual. Dependiendo del procedimiento contrapuntístico utilizado, puede tener varios otros significados (anadiplosis, analepsis, políptoton, etc.).
- **Antitheton.** La presencia de una oposición conceptual, lento/veloz, bajo/alto, forte/piano, etc., se define en el oxímoron de la retórica del texto literario. El *musicus* barroco encuentra una gran satisfacción en el realizar musicalmente, en forma de *antitheton*, las oposiciones poéticas y los claroscuros visibles en los textos de los madrigales.
- **Aposiopesis.** Gran parada de la palabra, pausa.
- **Auxesis.** Con una terminología muy desigual entre los tratados, por lo general se refiere a la subida de las líneas melódicas como *auxesis*, *clímax* y *gradatio*, y el descenso como *minuthesis* o *anticlímax*. Se dice también *clímax* al punto de máxima altura de la composición, no solo en el contorno melódico, sino también en términos de volumen y densidad.
- **Congeries.** Método común en la música barroca, tanto vocal como instrumental: concatenado sucesión de acordes de tercera y quinta con acordes de tercera y sexta. Puede ser ascendente o descendente.
- **Fuga.** A la vista de los cambios ocurridos en los siglos siguientes, y las doctrinas históricamente sin fundamento, es preciso aclarar: la *fuga* más antigua no es una forma musical, sino un recurso poético, imagen clara, en la que dos o más voces se persiguen entre sí. Puede ser *imaginaria* o *realis*. Una vez más, estas definiciones pueden dar lugar a malos entendidos con respecto a la nomenclatura “oficial” de la teoría musical. La fuga se caracteriza por una voz inicial, *dux*, que exhibe un patrón, y una segunda entrada que la sigue, *comes*. La fuga *imaginaria* es una construcción geométrica, en la que las voces imitan, con todos los artificios de contrapunto. La fuga *realis* es más bien una sucesión de voces libres, en la que el contenido de intervalos y el contorno melódico entre *dux* y *comes* puede ser más o menos simétrico, con respecto al juego libre de las partes (similares a un *divertimento*).
- **Hypallage.** el uso del contrapunto del movimiento contrario, y la inversión o los elementos retrógrados.
- **Hypotiposis.** No es solo una figura, sino toda una categoría de *figurae*. Corresponde al llamado madrigalismo o pintura musical. En este caso, el contenido musical y conceptual a ser representado, encuentra su realización a través de la utilización de la visualización espacial. Anábasis es el ascenso de la melodía a las altas frecuencias, catábasis, el descenso, circulatio, proceso circular que no se va hacia arriba o hacia abajo, suspiratio, la imitación de suspiros y sollozos. La fantasía de los compositores permite en muchos casos el gusto de la realización gráfica que trae la notación musical a efectos gráficos singulares, tales como la realización de la palabra “ojo” con dos notas blancas consecutivas. Bach en *Hohe Messe*, en la disposición de la parte, literalmente dibuja una cruz para representar la palabra “crucifixus”.
- **Interrogatio, exclamatio.** Uno de los puntos fundamentales de *affectenlehre*, es la imitación de la voz humana y los estados de ánimo que expresa. El perfil melódico ascendente de las preguntas es recogido por la música, captado a través de un intervalo ascendente seguido de una pausa. Del mismo modo para *exclamatio*, la asertividad es expresada por un intervalo amplio (por lo general más alta que la sexta menor).
- **Metalepsis.** Al igual que en la correspondiente figura literaria correspondiente, sucede que en el desarrollo del texto cantado de una canción una de las voces entra en el discurso musical ya comenzado en otra voz, haciendo omisión de enunciar lo anterior por la primera. El significado global del texto solo puede ser comprendido por aquellos que escuchan la secuencia de entradas en orden cronológico.
- **Noema.** Momento homorrítmico de la compaginación vocal, el texto finalmente se entiende completamente, ya que está claramente pronunciado. Puede ser simple, doble o concatenados, dependiendo de la estructura de repetición de la canción. En el caso en el que el bloque de sonido se repite respetando el motivo musical, pero no las alturas (por ejemplo, proponiendo en un grado de la

escala diferente), se le llama *noema-mimesis*.

- **Passus, cadentia, saltus duriusculus.** se trata de pasajes, cadencias o saltos, en los que existe una percepción psicológica de la “dureza” debido a los intervalos y las armonías utilizadas. Técnicamente, el *saltus duriusculus* ve cambios melódicos de cuarta aumentada o de séptima; El *passus duriusculus* produce cambios repentinos de modo y cromatismos inesperados. Este grupo de *figurae* es muy utilizado por Bach, también en la producción de música instrumental.
- **Pathopoeia.** Uno de los *figurae* más importantes. Para coincidir con momentos de gran expresividad (dolor, pesar, muerte, etc.), vemos el uso de la pintura expresiva musical de tales sentimientos a través de semitonos diatónicos, en una o más partes vocales de forma simultánea.
- **Pleonasmos.** Superabundancia de procedimientos armónicos y contrapuntísticos. Caracteriza la *clausulae* del período de fines del Renacimiento y el Barroco, enriquecido en comparación con los de una serie de contrapunto *figurae* medieval, que podemos aquí solo citar: *Symblema*, *Sinéresis*, *Syncopatio*, etc.

4) Análisis de un madrigal

Propongo ahora analizar una obra, *Quando i vostri begl'occhi*, del primer libro de madrigales a cinco voces (1580) de Luca Marenzio, sobre un texto de Jacopo Sannazzaro (1458-1530). Voy a proceder sin ninguna presentación musicológica, simplemente aplicando los criterios indicados por Burmeister en *Musica Poetica*, al limitar el repertorio de *figurae* a aquellos que solo se resume en la tabla.

La siguiente discusión continúa y complementa la propuesta por Unger en el texto *Música y Retórica* (cit. además, en la bibliografía). Pero en algunos casos, mis conclusiones son diferentes de las de Unger. El uso analítico de las figuras del discurso, lejos de ser un sistema exhaustivo, implica una considerable libertad y subjetividad en la identificación de los casos de la *dispositio* y *decoratio*.

Es importante primero entender y leer el texto poético. El texto da el impulso hacia la *inventio*, que es el primer procedimiento de composición, y coincide con la selección preliminar de los contenidos por parte del autor, no representativo para nuestros propósitos analíticos.

*Quando i vostri begl'occhi un caro velo
Ombrando copre semplicetto e bianco,
D'una gelata fiamma il cor s'alluma,
Madonna; e le midolle un caldo gelo
Trascorre sì, ch'a poco a poco io manco,
E l'anima per diletto si consuma.
Così morendo vivo; e con quell'arme
Che m'uccidete, voi potete aitar me.*

La estructura del texto es la de la canción, con estrofas de ocho versos endecasílabos. Las rimas se estructuran en la secuencia *abc abc de*.

Lo que llama la atención de inmediato es la acumulación de *enjambements* (extensiones del sentido de un verso en el siguiente verso, encabalgamientos): el ritmo del texto fluye rápido. Las cesuras musicales tienen significado solo después de “Madonna”, “manco” y “consume”, mientras que en otros lugares provocaría demoras innecesarias. Muy rica y musical, es la presencia distanciada de rimas “al medio” (“semplicetto”, “diletto”).

Llegamos al segundo procedimiento compositivo de Burmeister, e intentamos reconstruir la *dispositio* de material poético y musical de madrigal en segmentos:

1-2) *Exordium* y *Narratio*. Aquí también, como en otros pasajes, las dos partes del discurso son coincidentes.

Quando i vostri begl'occhi del compás 1.

3) *Propositio* “e le midolle un caldo gelo” del compás. 11.

4) *Confirmatio* “e l'anima per diletto si consuma.” compás 21.

5) *Confutatio* “Così morendo vivo” compás 26.

6) *Conclusio* “E con quell'arme” compás. 30.

Pero la subdivisión de la canción es más simple, si queremos mantener el esquema tripartito de Dressler:

1) *Exordium*.

2) *Medium* del compás 11.

3) *Finis* del compás 30.

En cuanto a la *decoratio*, que es el tercer procedimiento de Burmeister, describimos aquí a continuación de forma resumida los diferentes *figurae*.

La canción comienza con un *bicinium* clásico, por el carácter un poco arcaico, que responde a la figura de la *fuga realis*. El final del *bicinium* se puede definir como pleonasmos por la intensificación del material contrapuntístico.

En el compás 4, la palabra ‘Ombrando’ aparece en *metalepsis* mientras el bajo y el tenor describen una cadencia evitada. La superposición musical de los dos endecasílabos es una manera refinada de hacer el encabalgamiento. El motivo musical, como dicho homorítmicamente, constituye *noema-mimesis* repetido en el compás 6.

La rima al medio que atraviesa los compases 5 -7 y 22-24 se da con *noemi* con el mismo ritmo usado en las palabras ‘semplicetto’ y ‘por placer’.

“D’una gelata fiamma” es un bello oxímoron, en el compás 9, hecho con *passus duriusculus* armonioso, y gracias a un *antitheton* que muestra la distancia de “gelo” y “fiamma”.

‘Madonna’ del compás 11 es *noema*, pero también *exclamatio* en el perfil del bajo.

En el compás 13 nos encontramos con un *hypotiposis* efectiva que describe la palabra “trascorre” con un *circulatio*.

En el compás 15 y siguientes tenemos un “atasco” de muchas *figurae*: *antitheton* del contenido conceptual en comparación con la situación anterior; congeries armónica con el diseño catabasi; *hypotiposis* de la palabra “io manco”; fuga imaginaria entre Altus y Quintus; y *noema-mimesis* en tanto el episodio se repite en el compás 17.

En el compás 20 en “io manco”, el juego en el semitono es una *pathopoeia*, seguido inmediatamente por la interrupción brusca de expresión, o *aposiopesis*.

En el compás 21 es el clímax retórico de la canción, sobre el noema “E l’alma”, luego repetido como *noema-mimesis*. El diseño contiene en su interior la ya vista la rima al medio, realizada con *hypallage* (movimiento contrario).

“Così morendo vivo” (compás 26 y ss.), es un momento densísimo de *figurae*, con *suspiratio* inicial, *passus duriusculus* y *hypotiposis* de la palabra “morendo”, *antitheton* y *hypallage* de la palabra “vivo”.

Finalmente a partir del compás 30 empieza un procedimiento de superposición de voces, o *Incrementum de fuga realis*, que ve *anabasis* y *catabasis* sucesivamente hasta el pleonasmos del compás 36: Ahora estamos en la cadencia pedal final y el movimiento armónico es claro y previsible.

5) Una nota final

Gracias a la teoría de la *figurenlehre* redescubierta en el siglo XX, que es ampliamente tratada por Arnold Schering en sus publicaciones desde 1908, el estudio de la Retórica Musical goza de amplia literatura actual y una importante valoración estética y musical. Este artículo es el resultado de varios estudios bibliográficos, pero en la raíz de mi interés por la disciplina debo incluir las lecciones y los apuntes esenciales de los cursos realizados con Giovanni Acciai. Por lo tanto, le dedico este artículo a él, con gratitud y afecto. La profundización de la materia no puede pasar por alto el hermoso volumen de Hans Heinrich Unger, que he mencionado en la bibliografía y cuya lectura recomiendo.

6) Bibliografía esencial

- Arnold Schering, *Die Lehre von den musicalischen Figuren*, Regensburg en 1908.
- Ian Doblado, *Análisis*, Londres 1980.
- Enrico Fubini, *Estética musical I ‘desde el siglo XVIII hasta la actualidad*, Torino 1964.
- AAVV., *Música y retórica*, Messina en 2000.
- Hans-Heinrich Unger, *Música y retórica*, Florencia de 2003.
- Ivana Valotti, *Cantantibus Organis*, Bérgamo en 2006.
- John Steel, *Las composiciones sacras de Carlo Gesualdo*, Lucca 2008.

Por último, se puede consultar de manera útil: www.musicapoetica.net, donde encontramos una exposición de más de 400 *figurae* literaria y musical.

Lucio Ivaldi, nacido en Roma en 1965, se graduó en Composición, Música Coral, Piano y Didáctica Musical. Es licenciado en Filosofía. Es autor de composiciones musicales vocales e instrumentales y escritos musicológicos. Fundó en Roma varios grupos incluyendo la Coral Polifónica ‘Diego Carpitella’, el Coro ‘Symphonia’, y el Consort ‘Diapente’. Organizó exposiciones y ha participado en conciertos en Italia y en el extranjero. Como compositor es invitado regularmente en los EE.UU. y Hungría. Como director de coro participa de varias temporadas de óperas con varias organizaciones, y también en el procesamiento del registro de la enciclopedia ‘KZ Musik’ - para el ILMC (Música compuesta en los campos de concentración 1933-1945). Enseña Dirección Coral en el Conservatorio ‘Licinio Refice’ de Frosinone. Correo electrónico: lucioivaldi@usa.net



Traducido del italiano por Oscar Escalada, Argentina
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Lagime d'amante al sepolcro dell'amata (p 16)

Madrigales, Libro VI

El libro VI de madrigales de Claudio Monteverdi a cinco voces (y algunos hasta siete) incluye ocho composiciones, así como 2 ciclos completos de madrigales: *Il lamento d'Arianna* (el lamento de Ariana) y *Lagime d'amante al sepolcro dell'amata* (*lágrimas de un amante en el sepulcro de su amada*), una *sestina*.

Estos ciclos fueron compuestos en Mantua entre 1609 y 1610, como puede verse en una carta que el cantante Bassano Cassola envió al Cardenal Ferdinand el 26 de julio de 1610, en la que afirmaba que Monteverdi "...estaba preparando un grupo de madrigales a cinco voces dividido en tres lamentos: el de Arianna con la melodía habitual (lo que confirma la fama de la melodía); el de Leandro y Ereo del Marini (extraviado); y el tercero, facilitado por Cardinal Ferdinando Gonzaga, el del pastor cuya ninfa ha muerto, con letra de Scipione, hijo del Conde Lepido Agnelli, tras la muerte de la Signora Romanina".

Más tarde, en Cremona, Monteverdi revisó y reorganizó las obras, enviando finalmente el manuscrito al editor veneciano Ricciardo Amadino. El manuscrito sería publicado más tarde, en 1614, sólo unos pocos meses después de que el compositor llegara y se estableciera en Venecia. Está claro que no pudo componer los madrigales presentes en el libro VI antes de su mudanza a Venecia, que tuvo lugar sólo unos meses antes de la publicación del volumen.

Il pianto di Leandro e Ero, con texto de Marino, está perdido. No podemos decir si esto es debido al hecho de que Monteverdi modificó el proyecto mientras trabajaba en él, o si lo compuso y luego lo destruyó, como hizo con otras músicas que por desgracia no consideró oportuno terminar.

La portada del libro contiene la leyenda "Maestro de música de la República Veneciana de San Marcos de Venecia". Puesto que no hay dedicatoria, se puede creer que la publicación del libro fue una iniciativa empresarial nacida de la colaboración entre el compositor y el editor, sin el respaldo de patrocinadores. Esto anuncia la inicial, progresiva y merecida libertad de los pedidos de los principales cardinales, mecenas y señores ricos, que hicieron a Monteverdi, el "maestro de música de la República de Venecia", un compositor mucho más libre.

En cuanto a la elección de los textos y su distribución en el libro, según una aguda observación hecha por Claudio Gallico, "la distribución de las piezas es metódica y los textos más meditativos y reflexivos están dispuestos en un constante esquema polifónico. En esta categoría están los lamentos de Rinuccini, Agnelli y los dos Petrarca. Las otras rimas ofrecen alternativas a los volúmenes vocales, habiendo sido divididas en indicios retóricos o incluso referidas al discurso directo, dependiendo por supuesto de su posicionamiento dentro del texto".

A diferencia de los libros anteriores, este volumen se divide en dos secciones, cada una conteniendo un lamento polifónico (*Arianna* y la *Sestina*), seguido de un madrigal (de los sonetos CCCX y CCLXVII, *Zefiro* y *Oime* después de la muerte de Laura, quizás también debido a la duelo personal del compositor tras la muerte de su esposa en 1607) con versos de Petrarca acompañado (y seguido) por el bajo continuo, pero no en sintonía, que al mismo tiempo precede a un madrigal que está acompañado por un clavicordio.

Como ya había probado en el Libro V, el compositor adoptó diferentes maneras de acompañar los madrigales con el bajo:

- el bajo "*segunte*"¹ es opcional cuando el canto es estrictamente polifónico;
- el bajo "*continuo*"² es obligatorio cuando las voces comienzan a tener líneas aisladas más elaboradas dentro del andamiaje polifónico;
- el bajo "*resuelto*" (en el clavicordio) se utiliza cuando el intérprete debe proporcionar un intervalo instrumental que se mueve en diálogo con una voz que hace alarde de una rica y diversa capacidad de "colorear" la composición con pasajes difíciles solistas, creando una reacción emocional y, esencialmente, siendo capaz de responder, discutir y competir con la voz, no sólo siguiéndola sino alojándola.

Por lo tanto, no todos los madrigales indicados tienen acompañamiento. En otras composiciones los textos inspirados por el nuevo sonido arquitectónico de Monteverdi requieren evidentemente una intervención más significativa y organizada precisamente en el aspecto instrumental.

En este volumen, más interesante, el tema es la pérdida, el duelo por esta pérdida, la despedida, un dolor terrible pero sereno. Es interesante observar que Monteverdi parece hacer una pausa definitiva

1 En la primera fase de acompañamiento de las piezas vocales con instrumentos de teclado (particularmente común en Venecia en el siglo XVI), y aunque esta parte no estaba especificada en las partituras impresas, se utilizaba para acompañar la melodía con el regreso de los graves enriquecido con sencillas armonías tonales. Esta forma de acompañar se llama "bajo *segunte*".

2 "Bajo continuo" es una forma más independiente de acompañar una melodía que la del método "bajo *segunte*", asegurándose de que haya continuidad en la ejecución y sin interrupciones cada vez que la línea vocal del bajo está callada. Esta parte también se incluía en una línea separada en las partituras impresas. Eso nos recuerda el tratado de Agostino Agazzari "*Ejecución del bajo continuo para todo tipo de instrumentos*" (1607), que indicaba que no sólo se utilizaron los teclados para crear el bajo continuo. En particular, para reforzar la línea de acompañamiento, tiorbas, *chitarroni* y cornos podrían añadirse al instrumento de teclado con excelentes resultados. Entonces, como ahora, los bajos continuos para teclados se escribían a menudo como "bajo cifrado": se utilizaba un simple número sobre los sonidos graves para indicar los acordes a ser utilizados siguiendo un procedimiento similar al utilizado para los intervalos.

Franca Floris

directora de coros y
docente

en los madrigales *a cappella* (otra forma de despedida, ¿no creéis?). Esta forma (que ahora se considera “arcaica”) fue reemplazada por el advenimiento del estilo monódico. Sin embargo, esto demuestra cómo todavía podemos hacer uso de la forma “antigua” y que esta está siempre presente. Se reafirma el hecho de que un compositor está tradicionalmente inclinado a respetar tendencias, pero al final siempre preferirá hacer las cosas a su manera.

Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata

Ya nos hemos hecho referencia al hecho de que Vincenzo encargó a Scipione Agnelli la creación de una obra en conmemoración eterna de Caterina Martinelli, conocida como “La Romanina”. Caterina era una joven cantante que llegó a Mantua desde Roma a la temprana edad de trece años, ya favorecida por el duque, que obligó a Monteverdi no sólo a educarla musicalmente sino también a alojarla en su casa.

Caterina Martinelli, dueña de una voz extraordinaria, vivió con la familia Monteverdi hasta que murió repentinamente y de forma prematura a la edad de dieciocho años, a causa de la viruela. Toda la corte guardó luto por “La Romanina”. Era como si hubiese estado guiada personalmente por el compositor, y había comenzado a hacerse pasar por el personaje de Arianna.

Por lo tanto, reconocemos que, aunque encargada por un conde encaprichado con Caterinuccia, el ciclo *Lagrima* no es de ninguna manera artificial. Sabemos que Monteverdi todavía estaba de luto por la pérdida de su esposa (que había muerto unos meses antes), y que todavía no había superado esta pérdida. Debió parecerle normal utilizar su trabajo como una manera de sobrellevar ambas muertes.

El Duque Vincenzo había encargado la tarea de escribir el texto a Scipione Agnelli (1586-1653), orador, poeta, teólogo e historiador afamado. Titulado *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata* (Lágrimas de un amante a la tumba de su amada), es un texto largo y solemne compuesto por poco más que mediocres endecasílabos. En el lamento “del pastor cuya ninfa ha muerto”, el pastor Glaucó es el Duque Vincenzo Gonzaga y la ninfa Corinna es Caterina Martinelli.

El Duque llora a su cantante favorita, el músico a su intérprete. Él llora tanto que, cuando se ve obligado a buscar a una mujer que reemplace a Arianna, ninguna cantante es lo suficientemente buena. Nadie se puede comparar con la Romanina. De hecho, para el estreno de *Arianna*, Monteverdi eligió a Virginia Ramponi Andreini (1583-1630), una buena cantante, pero sobre todo una destacada actriz de la *commedia dell'arte*, mostrando que la interpretación dramática del texto debe ser fundamental para su ejecución; tener una voz excepcional no era suficiente.

En una ejecución que intente respetar la música, el texto y el contexto, hay que tener en cuenta que está dedicada a la Romanina: aunque escrito en la forma tradicional y con una predominantemente homorritmia, e integrado esquema polifónico (a partir del cual el agonizante dolor entrelazado con la íntima religiosidad, emerge en lugar de ira por una muerte tan injusta y prematura), la presencia de la cantante en los seis madrigales es constante.

La composición de la *Sestina*, obviamente después de que el boceto de *Arianna* ya fuera realizado, nos recuerda que a la hora de componer estos madrigales Monteverdi no podía dejar de pensar en la extraordinaria capacidad de la cantante para mover los afectos de la corte. Por lo tanto, a pesar de que fue escrita a la antigua usanza, este aspecto importante debe tenerse en cuenta para ejecutar “correctamente” la pieza. Aunque no existen directivas escénicas, debemos asegurarnos de que el oyente se moviliza y es capaz de “escuchar” y “ver”, para experimentar el teatro, simplemente escuchando las voces.

Seis recurrentes palabras que riman en cada *sestina* “atrapan” al poeta en un recurso literario del que no puede escapar. Estas palabras hubieran tornado muy complicado el trabajo de cualquier otro músico, pero este texto bastante mediocre llegó a las manos de Monteverdi, que tuvo éxito a través de su música al exaltarlo y dignificarlo más allá de lo que Agnelli jamás podría haber imaginado.

- 1- “*Incenerite spoglie*” (“Restos convertidos en cenizas”): el tenor solista comienza en una tesitura baja que pasa el relevo a otros cantantes que inmediatamente declaran la gravedad y solemnidad de este comienzo, entre los compases. 6 y 7, a través de los intervalos de semitono del *cantus* (fa # - sol) y el *altus* (la - mi b), que encarnan el lamento³ y el fugaz momento sobre las palabras “*Sol*” y “*Cielo*”; y a través del primer grito de dolor “*Abi, lasso!*”, y el retorno a la tesitura baja con la imagen del pastor / Duque Glaucó / Vincenzo que se inclina sobre la tumba (catábasis).

“*Con voi chiusè il mio cor a marmi in seno*” (“Con usted está mi corazón profundamente enterrado en una bóveda de mármol”) recitan las tres voces agudas; el tenor, seguido por el bajo, repite las mismas palabras. Estos apoyan la nueva frase “*E notte e giorno vive in pianto in foco*” (“Y la noche y el día viven en llanto, en llamas”), que cobra vida en la posterior “*in duolo, in ira, il tormentato Glaucó*” (“en el dolor, la ira, el atormentado Glaucó”). Si las cinco voces logran cantar las tres frases y melodías diferentes al mismo tiempo, será la última, la más dramática, la frase que prevalecerá en una excitación rítmica expresiva que crece cada vez más estrecha, con “*in duolo, in ira, il tormentato Glaucó*” cantada por las cinco voces, cerrando la primera parte de la *Sestina*.

2. El segundo madrigal comienza con la alocución “decidlo, oh ríos...”: la naturaleza está llamada a atestiguar el dolor de Glaucó en una primera sección moderadamente animada por los “gritos” de las sopranos (“*L'aria ferir di grida in su la tomba erme campagne*”). Estos gritos se disuelven y se pasa a lo que me parece ser uno de los más intensos pero calmos pasajes de toda la *Sestina*: las tres voces graves introducen la siguiente frase en la que el desafortunado pastor habla de la tristeza de su vida, primero en voces desfasadas, luego juntas en “*poi che il mio*”

3 Incluso en el *incipit* del *Lamento di Arianna*, Monteverdi utiliza el intervalo diatónico La – Si b que a continuación se repite varias veces y es una característica de todo el madrigal (¿El autor, de esta manera, quiere recordar de inmediato a la llorada Arianna/Romanina?).

ben copri gelida terra” (“desde que mi amada fue puesta en la tierra congelada”), una declaración compacta, casi murmurada, que cierra esta segunda parte con una natural reducción de volumen.

3. El inicio del tercer madrigal se propone a modo de acordes: en el compás 5, la contralto y el tenor, a los que se añaden, desde el compás 6, la melodía y el bajo, el volumen aumenta, dando más importancia a la frase. En el compás 16, en la frase “*prima che Glauco, di baciare, d'onorar lasci quel seno che nido fu d'amor, che dura tomba preme*”, mientras que bajo sostiene notas largas repitiendo “prima che Glauco”, las voces más agudas proceden por terceras, intercaladas con pausas que indican *suspiratio*, repeticiones (“*quel seno, quel seno*”) como intensificadores, mientras que la contralto en primer lugar y luego el tenor alternan la repetición de las mismas palabras. Estas pequeñas intervenciones también son interrumpidas por susurrantes pausas, a partir de las cuales la música progresa hacia abajo.

Desde el compás 28, con el retorno de la frase “*prima che Glauco...*”, las dos voces agudas proceden en notas largas, mientras las voces graves continúan su declamación rota, sollozante y sin aliento. A partir del compás 34, la melodía y la quinta parte progresan por terceras, con el tenor y el bajo poco después, mientras que la contralto continúa con “*quel seno*” en un *diminuendo* que conduce hasta el clímax, al final del cual las dos voces agudas y el tenor, dispuestos en acordes y cantando la última frase de una manera resignada y serena, se unen a la contralto y el bajo para enfatizar el insoportable dolor de la pérdida, en un inevitable aumento de volumen.

4. Ese profundo dolor emocional es seguido por la calmada resignación del cuarto madrigal, expresado con voces armonizadas en si b (el único de los seis madrigales con dos bemoles en la armadura) en una tesitura grave. Después de una pausa breve pero expresiva, las voces repiten la frase “*ma te raccoglie, o Ninfa*” creando el mismo sólido efecto expresivo, como en todas las repeticiones en la *Sestina*.

Desde el compás 9, el tenor “Glauco” se anticipa a las otras voces (modulación de Re mayor a Re menor, luego a La mayor) para contar la historia de cómo esta muerte también es llorada por el suelo y por los “*deserti boschi*” (“bosques desiertos”). Hace aparición entonces un atractivo madrigalismo (en las dos voces superiores, en terceras y antes y después en *bicinium*, de la misma manera que el contralto y el tenor), favoreciendo las naturales agógicas del texto (“*e correr Fium 'il Pianto*”) y está presente al mismo tiempo que la melodía en notas largas, con algunos toques tenues de color en “*deserti boschi*” (entre los compases. 22 y 23 en la melodía y la quinta parte, con un semitono diatónico para simbolizar el “*susurro*”). Hay súbitas y breves modulaciones de Sol mayor a Do mayor; de Sol mayor a Sol menor y, en el compás 25, el tenor invita nuevamente a todas las otras voces a unirse en homorritmia para la frase “*e correr fiumi il Pianto*” (“y las lágrimas fluyen como ríos”).

Aún con una estructura de acordes, la primera historia de cómo los lamentos de Glaucus eran escuchados por todas partes e incluso narrados por las Dríadas (ninfas de los árboles y bosques) y las Náyades (las ninfas de los valles y prados), se propone en una tesitura grave y a bajo volumen (a tres voces), para que la misma frase se reafirme con cinco voces.

Esa fuerza es inmediatamente atenuada por una *catábasis* (hundimiento) de las tres voces inferiores en “*e su la tomba cantano i pregi dell'amato seno*” (“y sobre tu tumba canta las virtudes de su amada”), que Monteverdi divide en dos melodías cortas: una que desciende para crear el madrigalismo en “*tomba*”; la otra más animada para “*cantano i pregi dell'amato seno*”.

Incluso en este caso y continuando hasta el final del madrigal, las dos melodías están apareadas y superpuestas en un continuo cambio e intensificación.

5. El quinto madrigal comienza en La menor con las cinco voces cantando las cualidades físicas de la niña (“*chiome d'or, neve gentil*”), y el descenso de un semitono diatónico en la voz de bajo para destacar el lamento. En el compás 8, “*o gigli de la man...*” (“mano de color lirio blanco...”), cantan todos juntos en la menor (la frase anterior se cierra en la mayor). Una vez más hay semitono descendente, esta vez en las voces de bajo y tenor, pero esta vez es un pasaje con un movimiento de luz y emoción rítmica en “*...ch'invidio il cielo ne rapì*” (“que el cielo envidioso ha robado”).

En el episodio central de “*quando chiuse in cieca tomba chi vi nasconde?*” (“Aunque encerrado en esta ciega tumba, ¿quién te puede ocultar?”) se observan homofonía y un bajo registro vocal para evocar la tumba que contiene a la amada (compás 15 en sol mayor hasta compás 18 en re mayor, desde compás 19 en do, luego la menor y en el compás 22 se cierra en sol mayor).

Y aquí, con una modulación a mi mayor, la laceración, el patético grito se repite en las dos voces agudas, mientras que las otras recitan el resto del texto (cadencia en la mayor, en el compás 30).

“*Ah muse qui sgorgate il pianto*” (“Ah, musas, derramad vuestras lágrimas”) está reproducida por Monteverdi con el dispositivo literario de la alocución y por la excitación progresiva retratada por el ritmo verbal de la frase, y con los habituales intervalos de semitonos diatónicos, para significar el lamento que se hace cada vez más intenso a medida que las voces continúan repitiendo, alternando con una disminución o un aumento en la densidad de las voces: una frase a la que el músico, obviamente, quiere dar más importancia.

6. El sexto y último madrigal de la *Sestina* aparece como un grave, solemne y religioso recitativo durante 18 compases.

A partir del compás 20, las cinco voces se imitan entre sí e insisten en “*rissonar Corinna*”, haciéndose eco del nombre de la amada que se convierte una vez más un grito agónico, con un doble eco de la melodía y el *quinto* con imitaciones apenas murmuradas, pero con el fuerte y excitante ritmo de las voces restantes (“*dicano i venti ognor, dica la terra*”).

Este episodio central es el más dramático de la *Sestina* y quizás el único con algunos pasajes cromáticos adicionales, muy lánguidos y mostrando algunas disonancias que ponen en primer plano la expresión del dolor, el verdadero hilo conductor de toda la obra.

El trío final, en la que las seis palabras clave de la *Sestina* están presentes: (“*cedano al pianto i detti: amato seno, a te dia pace il ciel; pace a te Glauco, prega onorata tomba e sacra terra*”), sólo pudo ser presentado en estilo de oratorio, casi un rezo, con las voces siempre en acordes para finalmente enfatizar la elección de distensión, de resignación a un destino cruel, como había ocurrido al principio con “*incenerite spoglie*.” *Lagime al sepolcro dell’amata* es un singular ciclo de madrigales debido a su capacidad expresiva hecha exclusivamente por el poder de la palabra, que lo convierte en teatral aún sin la presencia de un escenario.

La *Sestina* es una expresión dramática tanto como el *Lamento d’Arianna* y, aunque no haya sido destinada a la escena, al interpretarla siempre debe quedar esto claro para el grupo de cantantes.

Teatro, sí, pero las palabras cantadas necesitan ser capaces de tocar los corazones de los oyentes, de hecho, de movilizar sus afectos; los cantantes deben poder transmitir el texto (comprensible para la mayoría, incluso sin la “ayuda” del libreto), para darle vida, destacando con todas las técnicas vocales y musicales los pasajes de alegría (que son pocos, de hecho, ya que es un lamento doloroso), de dolor, de agonía, de llanto, y de resignación: y todo esto con sólo el poder de la palabra combinada con la capacidad de interpretar, ¡sin ningún rastro de acción sobre el escenario!

Había cantantes de diferentes especialidades: cantantes de capilla; cantantes de grandes catedrales, donde el tamaño de la ubicación requería potencia y la fuerza de la voz (la *voce sforzata*, fuerte, potente); y los cantantes de música de cámara que se especializaban principalmente en la expresión y la agilidad, en *cantar dolce e soave*! Monteverdi llamaba a estos últimos “cantante de voces delicadas”.

Esta especialización, documentada por cronistas, teóricos y músicos del pasado, es necesaria también hoy para una ejecución consistente del lenguaje literario y musical tan claramente expresado por el compositor en su *Sestina*, con el fin de poder disfrutar de esta joya de la *musica reservata* italiana.

Termino citando un pasaje de la carta que el monje, poeta y filósofo Angelo Grillo escribió a Claudio Monteverdi después de recibir de regalo el VI Libro de madrigales del compositor: “...Y qué armonioso regalo, con seguridad puedo confirmar, ya que al recibirlo lo considero tan excelente que no creo que provenga de la tierra, sino que al escucharlo más bien me parece que ha llegado a mí desde el cielo...”

Graduada en Canto artístico, Franca **Floris** estudió composición, dirección y canto gregoriano con J. Jürgens, L. Agustoni, A. Albarosa, J.B. Goeschl, y G. Milanese. Sus frecuentes reuniones y colaboraciones con el ya fallecido maestro Piergiorgio Righele de Vicenza fueron decisivas para su formación como directora de coros. Fundó y dirige el *Complesso Vocale di Nuoro*, un coro con un ocupado programa de actuaciones en Italia y otros países, y ha ganado premios en concursos nacionales e internacionales en varios grupos y categorías. Dirige el Coro de niños de la Comprehensive School N. 2 *P. Borrotzu* de Nuoro la cual, bajo su batuta, ha ganado dos terceros premios en los concursos de Vittorio Veneto (2004) y Malcesine (2007), y el Primer Premio en la *National Choir Competition* de Verona (2015). Franca es convocada por instituciones y asociaciones de su país e internacionales para impartir cursos de canto, dirección e interpretación coral, y para formar parte de jurados en certámenes nacionales e internacionales. Formó parte del Comité Artístico de FENIARCO y fue Presidenta del Comité Artístico de FERSACO. Correo electrónico: frfloris@gmail.com



Traducido del inglés por Oscar Llobet, Argentina

Revisado por el equipo de traductores de español de BCI ●

Scipione Agnelli (1586-1653)
Lacrime d'amante al sepolcro dell'Amata (1614)

I
Incenerite spoglie, avara *tomba*
Fatta del mio bel sol terreno *cielo*.
Ahi lasso! I' vegno ad inchinarvi in *terra*!
Con voi chius'è il mio cor a marmi in *seno*,
E notte e giorno vive in *pianto*, in foco,
In duol' in ira il tormentato *Glauco*.

II
Ditelo, o fiumi, e voi ch'udiste *Glauco*
L'aria ferir di grida in su la *tomba*
Erme campagne, e 'l san le Ninfe e 'l *Cielo*;
A me fu cibo il duol, bevanda il *pianto*,
Poi ch'il mio ben copri gelida *terra*,
Letto, o sasso felice, il tuo bel *seno*.

III
Darà la notte il sol lume alla *terra*,
Splenderà Cinzia il dì prima che *Glauco*
Di baci, d'honorar, lasci quel *seno*
Che nido fu d'amor, che dura *tomba*
Preme; né sol d'alti sospir, di *pianto*,
Prodighe a lui saran le fere e 'l *Cielo*.

IV
Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo il *cielo*.
Io per te miro vedova la *terra*,
Deserti i boschi, e correr fiumi il *pianto*.
E Driade e Napee del mesto *Glauco*
Ridicono i lamenti, e su la *tomba*
Cantano i pregi de l'amato *seno*.

V
O chiome d'or, neve gentil del *seno*,
O gigli de la man, ch'invido il *cielo*
Ne rapì, quando chiuse in cieca *tomba*,
Chi vi nasconde? Ohimè! Povera *terra*!
Il fior d'ogni bellezza, il sol di *Glauco*
Nasconde? Ah muse, qui sgorgate il *pianto*.

VI
Dunque, amate reliquie, un mar di *pianto*
Non daran questi lumi al nobil *seno*
D'un freddo sasso? Ecco l'afflitto *Glauco*
Fa rissonar Corinna il mar e 'l *Cielo*!
Dicano i venti ogn'hor dica la *terra*,
Ahi Corinna! Ahi morte! Ahi *tomba*!
Cedano al *pianto* i detti, amato *seno*;
A te dia pace il Ciel, pace a te *Glauco*
Prega, honorata tomba e sacra *terra*.

Día Internacional del Canto Coral 2015: La celebración de los valores corales en todo el mundo (p 23)

El valor de colaborar en un propósito del que todos son partícipes y cuyo resultado es la belleza y la armonía también implica que la empatía es una mera espectadora. Y todo gracias al genio de los artífices de este pequeño milagro: el compositor, cuya música se convierte en una comunicación de valores y sentimientos mediante la labor de los cantantes y directores. Este milagro comunicativo sucede a diario en todo el mundo a través de la miríada de conciertos que cientos de miles de agrupaciones corales de las más variadas formaciones y tamaños ofrecen a los habitantes del planeta.

Hace más de veinte años, en la Asamblea General de la FIMC realizada en Helsinki en 1990, Alberto Grau propuso la creación de un día internacional dedicado al canto coral. Su voluntad, compartida por todos en la FIMC, era utilizar la capacidad de la música coral para transmitir —más que una perfección formal— los valores de la paz, la solidaridad y la comprensión dentro y fuera del coro, sea cual fuere la música interpretada, y celebrarlos en un acontecimiento de proyección mundial.

Desde entonces, sobre el segundo domingo de diciembre, la FIMC invita cada año a todos los coros del mundo para crear un acontecimiento que celebra el canto coral como portador de valores positivos en toda sociedad y cultura.

En estos 25 años miles han sido los coros que han prestado sus voces para el acontecimiento, cientos de miles los cantantes que han hecho propias las palabras de la proclama que corona el día y que se ha traducido a 26 idiomas. Todos los años se identifica con una palabra el tema al que se desea dedicar especial atención en todo el mundo, y la palabra del 2015 fue “integración”. Este día no solo sirve para sensibilizar a los cantantes, sino que estos acontecimientos también señalan dichos valores a la atención del público asistente al concierto; de este modo, incluso aquellos que no participan personalmente en la actividad coral reciben el mismo mensaje.

El objetivo de la FIMC es eminente y fundamental: recordar al mundo que la música, y sobre todo el canto coral, vive eternamente y siempre lo ha manifestado en cada concierto. Por ello, el Día Internacional del Canto Coral es una fecha muy importante para todos nosotros, los cantantes: es el día en que proponemos a todo el mundo, a todas las sociedades, los valores por los que nos regimos a diario en nuestra vida coral.

Sin embargo, todavía no es suficiente: lo ideal sería que todos los coros del mundo, de todas las naciones de cada uno de los continentes, celebraran juntos este día, lo que pondría de manifiesto que los valores que lo sustentan son compartibles y compartidos por todas las culturas. Y supondrá, sin duda, un gran reto por el que merece la pena luchar con todas nuestras fuerzas.

Para lograr este objetivo la FIMC ha establecido un grupo de trabajo que tiene como fin difundir y ampliar. Es importante comprender que el mero hecho de convertirlo en un acontecimiento puede movilizar de forma masiva a coros de todo el mundo, que los valores que proclamamos pueden llamar la atención de aquellos que, tanto en este como en otros países, determinan y gestionan las normas de la vida civilizada. Mucho se ha hecho en los últimos años para aumentar la participación de los coros en este proyecto; también se han empleado las nuevas tecnologías empezando por la creación de un sitio web (www.worldchoraldays.org) mediante el cual se puede registrar un acontecimiento, lo que le otorga así un valor de participación en la meta común.

A pesar de ello todavía hay muchos países en los que esta iniciativa aún no ha llegado o no está tan extendida como podría estar; por tanto, los esfuerzos deben centrarse en ampliar la participación de todos los coros posibles, cada uno de ellos consciente de la importancia de su contribución. Es un poco como cuando cantamos en el coro: la contribución de cada uno es insustituible y hace al resultado mejor y más valioso.

Por lo tanto, el esfuerzo de la FIMC es hacer que se participe más y más en esta iniciativa y que cada año se busquen nuevas formas de hacer que muchos coros y cantantes de todo el mundo tomen parte en ella, pero es necesario el compromiso de todos para poner el contenido y el espíritu del Día Internacional del Canto Coral en conocimiento de todos los coros del mundo.

Un ejemplo de cómo difundir el Día Internacional del Canto Coral es lo que ha ocurrido en algunas regiones de Italia: mediante las asociaciones corales locales se ha organizado una recogida de información sobre los conciertos que tienen lugar en la fecha fijada para el acontecimiento. En ello han participado un gran número de coros locales, con lo que se ha logrado difundir de forma exhaustiva el contenido del Día Internacional del Canto Coral y poner al tanto de la gran cantidad de conciertos que tienen lugar en el territorio. De este modo, hemos recogido información sobre más de 250 acontecimientos.

Francesco Leonardi
gestor de proyectos
de la FIMC

Esto podría servir como ejemplo ilustrativo: en cualquier época del año, sobre todo en diciembre, se daría a conocer la enorme actividad coral que se lleva a cabo en todos los países del mundo. Más de 35 países de cada uno de los continentes han celebrado este año el Día Internacional del Canto Coral con más de 450 acontecimientos. Es mucho lo que se ha hecho, pero mucho más puede y debe hacerse con la colaboración de todos los que creen en el mensaje que transmite la música coral. Esto es lo que debería ser el Día Internacional del Canto Coral: un día en que cada minuto de las 24 horas hubiera al menos un coro en el mundo que estuviera cantando y mandando un mensaje de paz, solidaridad y comprensión.

Francesco Leonardi nació en Legnano (Italia) en 1979. Es licenciado en Relaciones Públicas y está cursando un segundo grado universitario en Economía y Gestión de Recursos Culturales. Habla inglés, alemán, francés y español. Durante los últimos diez años se ha dedicado a seleccionar coros para participar en el festival coral internacional “La Fabbbrica del Canto”, que se celebra cada mes de junio en cincuenta municipios de la región italiana de Lombardía. También es periodista registrado en Milán. En agosto fue nombrado gestor de proyectos de la FIMC. Correo electrónico: leonardifra@yahoo.it



Traducido del inglés por Jaime Mullol, España
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

La FIMC se reúne con la All-Russian Choral Society El comienzo de una nueva colaboración (p 25)

Las principales misiones de la FIMC son continuar creciendo y ser un movimiento inclusivo, con el fin de ofrecer a la gente la oportunidad de aprender y conocer nueva música, nuevos modelos de coro, exportar idea y servir como inspiración a terceros. En este contexto, en nuestra reciente visita a Rusia hemos encontrado un terreno fértil gracias a nuestro encuentro con el Sr. Pavel A. Pozhigaylo, Director de la All-Russian Choral Society (Asociación Coral de Rusia).

El pasado 29 de febrero, en Moscú, se habló de futuras colaboraciones entre la All-Russian Choral Society y la FIMC, como el conocimiento mutuo de las asociaciones y de proyectos para llegar a propuestas concretas de colaboración, especialmente en materia de educación coral (para directores y cantantes) y comunicación, con el fin de aumentar la visibilidad de la música coral a nivel mundial.

El patrimonio de canto coral de Rusia no tiene límites, tanto en el campo de la producción musical como en el número de personas implicadas en él: sólo hablando de coros adultos, hay unos 48.000 coros en 85 provincias/regiones, en las cuales la All-Russian Society desempeña el papel de coordinación.

La difusión del canto coral ha aumentado significativamente gracias a iniciativas del gobierno que se centran en la creación de un coro en cada colegio, reconociendo su valor artístico y social. Uno de los proyectos sobre los que hablamos en nuestra reunión fue el de la educación coral en los colegios y la formación para directores, dirigido a unos 75.000 colegios rusos aproximadamente. Hasta la fecha, solo 40.000 de esos colegios han formado un coro que ya haya participado en el festival coral nacional como primer experimento. El aumento de la necesidad de profesionales expertos en prácticas corales ofrece un amplio espacio para colaboraciones conjuntas.

No solo hablamos sobre lo que la FIMC puede hacer por los coros rusos, sino también sobre cómo nuestra organización puede fomentar la difusión a nivel mundial de la música coral rusa, mediante la exportación del trabajo de compositores tanto noveles como ya consagrados, y dando visibilidad a sus proyectos e intérpretes.

Además, el tema de la comunicación (tanto entrante como saliente de Rusia) se convirtió en uno de los puntos más importantes del resto del discurso; por ejemplo, la posibilidad real de diálogo entre los miembros de la FIMC y el mundo ruso, gracias a las traducciones del BCI y las e-NEWS, que se convertirán en algo habitual, así como la posibilidad de que el movimiento coral ruso tenga un espacio para hablar de sus proyectos y oportunidades.

Al final de la reunión nos despedimos hasta mayo, cuando nos reuniremos para continuar intercambiando ideas, pero ya con planes concretos y acordados a lo largo de los próximos meses.

Esta reunión es el resultado de una nueva manera de trabajar de la FIMC, que ha sido posible gracias a la apertura de oficinas regionales que han sido concebidas para poder escuchar a las asociaciones nacionales, sus estrategias de desarrollo y sus proyectos para alcanzar nuestro objetivo.

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

Francesco Leonardi
gestor de proyectos
de la FIMC

Expo 2015 y el mundo coral (p 26)

No hace mucho finalizó EXPO 2015, la exposición mundial llevada a cabo en Milán entre mayo y octubre de 2015. Este evento tiene lugar cada cinco años en una ciudad distinta y recoge lo mejor de lo que los diversos países del mundo tienen para ofrecer en un tema específico. El tema en la Expo en Milán fue *Alimentar al Planeta, Energía de por Vida*.

Durante el planeamiento de la EXPO, la asociación musical *Jubilate* tuvo la idea de añadir a los eventos un festival dedicado a la música coral, titulado 'Alimentar Almas, Agradecer por los Alimentos', que buscaba representar este antiguo arte como una expresión común a todas las culturas y tradiciones del mundo. Fue la primera vez en la historia de las exposiciones mundiales en la que se trató de dar un espacio significativo en que la música coral tuviese verdadero protagonismo en lugar de enmarcar otros eventos.

El proyecto inicial, que fue preparado en 2012, incluyó la participación de por lo menos un coro de cada uno de los países participantes, en un gran festival que se daría tanto en la sede de la EXPO como en toda la región de Lombardía. Para este objetivo, se involucró a la Federación Internacional de Música Coral, que estableció una comisión artística para compartir conocimiento sobre actividades corales presentes en todos los continentes. A este grupo de profesionales renombrados se le ha dado la tarea de preparar una base de datos de coros de todas las naciones del mundo, ayudando así a la asociación musical *Jubilate* (organizadora por más de 20 años del festival 'La Fábrica del Canto') a formular un proyecto. El grupo de trabajo fue conformado por Stephen Leek, Jonathan Velasco, Theodora Pavlovitch y Christian Grases. Cada integrante del grupo ha aportado su conocimiento en cuanto al estado de los coros en su región, contribuyendo así a delinear una idea exhaustiva.

El primer paso fue un censo de la difusión del canto coral; los resultados obtenidos, independientemente de sus consecuencias en el proyecto inicial, nos dieron la oportunidad de conocer la perspectiva de la Comisión Artística de la FIMC, de que la música coral se extiende en muchos países, gracias al trabajo que hace la FIMC desde la creación.

El trabajo ha indicado también posibles líneas de acción de la Federación, resaltando a los países que serán sujeto de acciones específicas para la diseminación de la música coral en el futuro.

Entre las acciones tomadas por el proyecto inicial se encontraba también la de contactar a las representaciones diplomáticas de los varios países, comenzando con los consulados de Milán, pero incluso yendo a las embajadas en Italia para comunicarse hasta con los ministerios de cultura. Así, 78 países se involucraron con distintos niveles de participación y esto permitió que la Federación se contactara con ellos como representante mundial de la música coral. Fue un paso importante porque introdujo el mundo coral de manera orgánica a nivel internacional. Esta actividad también nos ayudó a identificar, en la actividad coral de cada nación, algo que iba más allá de las fronteras e historia y que es por lo tanto capaz de representar la singularidad de una nación en un contexto global.

Ciertamente hay todavía mucho por hacer antes que el canto coral sea universalmente reconocido y apoyado financieramente como un testimonio cultural de las raíces históricas de cada nación y como un embajador cultural de un país, pero pensamos que este intento fue un pequeño paso en esa dirección, tal vez haciendo un poco más cercano el objetivo de la Federación de "asegurarle a cada ciudadano del mundo un acceso total a la música coral como forma de arte, ayudar a preservar las tradiciones corales y la diversidad cultural e incentivar el desarrollo de la música coral en el mundo".

Francesco Leonardi
gestor de proyectos
de la FIMC

Traducido del inglés por Johan Ben, Colombia
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

El Coro Bach - 140 años haciendo música (p 31)

2016 es un año muy especial para el Coro Bach, pues marca el 140 aniversario desde su formación por parte de Otto Goldschmidt, al interpretar por primera vez en este país la *Misa en Si Menor* de Bach. El Coro Bach actual es muy diferente al de 1876; por aquel entonces solo abarcaba las altas esferas de la sociedad londinense, con una membresía que se concedía más por recomendación que por una prueba de acceso. Hoy en día, un 30% de sus cantantes tienen menos de 30 años, se accede al coro únicamente superando una prueba y hay un programa de becas para estudiantes que permite a jóvenes cantantes formar parte del coro. El innovador programa de divulgación del coro, que llevan a cabo los cantantes voluntarios, ha compartido ya durante cinco años la alegría de cantar con niños que, quizás de otra forma, no hubiesen tenido esa oportunidad.

Se ha conseguido mucho durante 140 años; sin embargo, lo que sigue siendo igual es la misión del coro de interpretar excelentes obras corales y, sin duda, las dos mejores obras corales de Bach (la *Misa en Si Menor* y la *Pasión según San Mateo*) forman parte del núcleo de nuestra programación. Las celebraciones por nuestro aniversario culminan con una interpretación de la Misa en el Royal Festival Hall del Southbank Centre, el domingo 5 de junio de 2016 a las 19:30h. Asimismo, se contará con la colaboración de los solistas Susan Gritton, Lestyn Davies, Ed Lyon y Neal Davies, el espectacular conjunto de instrumentos de época Florilegium, y David Hill a la batuta, que cumple a su vez 18 años como Director Musical del Coro.

Muy cerca del éxito del coro se encuentra el que fue su Director Musical durante 38 años, David Willcocks, que por desgracia falleció en septiembre de 2015 a los 95 años. A él le agradecemos la transformación del coro: bajo su liderazgo el Coro alcanzó nuevos niveles de excelencia. Poco después de su nombramiento en 1960, comenzó a llevar al Coro hacia nuevas direcciones, programando el Rey David de Honegger o el *Hymnus Paradisi* de Howells durante su primera temporada, además del *Sea Drift* de Delius, la *Misa Glagolítica* de Janáček y *Vision of Judgement*, de Fricker, durante su segunda temporada. Gracias a sus contactos y su amistad con Benjamin Britten, el Coro Bach cantó en la primera grabación de Decca del Requiem de Guerra (disco que sigue siendo una pieza clave hoy en día). Le siguieron muchos más discos, incluyendo los coros para Marianne Faithful y los Rolling Stones. El Coro aumentó su actividad, respondiendo a invitaciones y participando en giras por el extranjero, y comenzó a interpretar fuera de Londres.

La contribución musical de Sir David Willcocks fue inconmensurable, y como tributo especial, el Coro Bach dedicará en su memoria la interpretación de *La Pasión según San Mateo* el domingo 20 de marzo de 2016. La tradición del coro de interpretar esta obra sobre la Pasión en Domingo de Ramos en el Royal Festival Hall se remonta a 1930, y es una fecha fija en el calendario musical de Londres. El evangelista en esta interpretación es Toby Spence, y Matthew Best cantará el Cristo. Sophie Bevan, Jennifer Johnston, Nicky Spence y Brindley Sherratt, junto a Florilegium, se pondrán bajo la batuta de David Hill, con un coro *ripieno* de voces femeninas de escuelas de Londres y sus alrededores.

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

Programa de Intercambio Internacional de Directores de la ACDA Construyendo puentes internacionales en la música coral para hacer del mundo un lugar mejor (p 32)

"Inspirar la excelencia en la música coral a través de la expansión de nuestro alcance, para crear cambio social positivo, fomentar la comunidad y crear oportunidades para la próxima generación de líderes corales".

Más allá de las fronteras de Estados Unidos, la música coral sigue creciendo y redefiniéndose a medida que continúa recibiendo información de las tradiciones culturales inherentes a una región así como de la pasión de individuos comprometidos activamente en su creación, su interpretación y su erudición. Por todo el mundo están emergiendo centros de música coral, reinventando y desafiando continuamente las nociones tradicionales sobre qué apariencia tiene y cómo suena la música coral. El Programa de Intercambio Internacional de Directores (en inglés, ICEP) de la ACDA (American Choral Directors Association, o Asociación Americana de Directores Corales) está dedicado a conducir al mundo en la creación de oportunidades de diálogo artístico e intercultural con estas comunidades corales procedentes de todo el mundo. Este diálogo es esencial para crear conexiones y forjar relaciones más sólidas

entre la ACDA y el resto del mundo. El ICEP, un programa de intercambio en curso, está destinado a que líderes emergentes estadounidenses y sus homólogos internacionales interactúen con coros y músicos corales procedentes de sus respectivos países.

Fundada en 1959, la ACDA ha abogado siempre por la excelencia en la interpretación de la música coral. El núcleo de esta idea es la excelencia a través del educar, compartir y promover las mejores prácticas. El primer número del ACDA Choral Journal (revista coral de la ACDA) anunció la introducción formal de un programa de intercambio de música coral en el que se pudieran analizar y compartir ideas y métodos de enseñanza. En 1975, la ACDA añadió a su lista de propósitos oficiales el siguiente: *fomentar y promocionar programas de intercambio internacional que involucren a grupos de intérpretes, a directores y a compositores*. La adición de este lenguaje en el canon de los objetivos oficiales de la asociación marcó un momento decisivo en la profesión coral estadounidense, ya que reconoció a la comunidad global como a un socio crítico para favorecer el diálogo intercultural y ensanchar los horizontes artísticos.

Hace casi treinta años, la ACDA se embarcó en su primer proyecto oficial de intercambio internacional de directores, con Alemania, Suecia, Venezuela y Argentina como países socios. Este primer proyecto contó con la participación de algunos de los directores corales más conocidos de cada país. Después de estos intercambios internacionales de gran éxito, este programa no prosiguió durante muchos años, aunque las relaciones y colaboraciones internacionales continuaron en EE.UU. y en el extranjero. No obstante, estas asociaciones se limitaban a aquellos directores con deseos y medios de crear una experiencia internacional de éxito. Pasarían muchos años antes de que la ACDA diera prioridad a este tipo de programa de intercambio a nivel nacional para sus miembros.

En 2010, el Dr. Jerry McCoy —anterior presidente nacional— lideró, siguiendo el consejo del Dr. Tim Sharp —director ejecutivo de la ACDA—, un esfuerzo renovado que estableció un nuevo comité de dirección para un Programa de Intercambio Internacional de Directores y para cumplir el mandato oficial del propósito de 1975 de la ACDA. Este comité de dirección del ICEP tenía a cargo la creación de una visión, una serie de objetivos y un calendario para la implementación de esta iniciativa internacional. El comité estaba formado por directivos que representaban a las siete divisiones de la ACDA, y estaba regido por el Dr. James Feiszli, el Dr. Bruce Brown y el Dr. Jerry McCoy. En 2012, el Dr. T.J. Harper fue designado director nacional del Programa de Intercambio Internacional de Directores de la ACDA. Desde el lanzamiento de esta iniciativa en 2010, la ACDA ha organizado y ejecutado con éxito intercambios internacionales con Cuba en 2012, China en 2014, Suecia en 2015 y Corea del Sur en 2016. 2017 será testigo del intercambio ICEP más ambicioso hasta la fecha, con colaboraciones que abarcan desde Norteamérica (Canadá y Estados Unidos), Centroamérica (Costa Rica, Puerto Rico y México) y Sudamérica (Venezuela, Brasil y Argentina).

El Programa de Intercambio Internacional de Directores de la ACDA es un intercambio de directores «uno a uno» entre los países socios. Esto significa que por cada director seleccionado para participar de un país, se seleccionará un número idéntico de directores del país socio. Después, los directores consocios del ICEP (Conducting Fellows) seleccionados participarán en una estancia profesional que durará entre siete y catorce días. Cada estancia está diseñada para exponer a los directorios consocios a una vista general de la cultura coral del país anfitrión. En EE.UU., los directores visitantes internacionales (Visiting International Conductors, VIC) coordinan sus residencias profesionales bien con una conferencia de una división de la ACDA (días pares), bien con la Conferencia Nacional de la ACDA (días impares, es decir, 2017 en Mineápolis). Cada director consocio tiene que adquirir su propio pasaje de ida y vuelta, pero todos los gastos de alojamiento, comida y transporte son por cuenta del país anfitrión.

Uno de los resultados más significativos de esta iniciativa es el impacto percibido por las comunidades corales de todo el mundo tiempo después de haberse completado la estancia ICEP. Existen unos 90 antiguos alumnos del ICEP de la ACDA. Cada director consocio representa a cientos de coristas de su propia comunidad local y de sus organizaciones corales. Además, cada estancia ICEP representa la interacción, el aprendizaje y el intercambio intercultural con miles de coristas de todo el mundo. Las relaciones que se favorecen a través de este programa continúan construyéndose sobre sí mismas y formando el terreno fértil para la creación de nuevas asociaciones y colaboraciones más allá del alcance original de esta iniciativa.

En esencia, los directores consocios del ICEP son embajadores de buena voluntad para la profesión coral cuya visión principal es a la vez humanística y artística. En nombre de todos los que integramos la ACDA, estos directores estadounidenses están conectando a todos los miembros de sus propias comunidades cantantes con sus socios internacionales. La influencia de este programa se hace exponencial. Como resultado de estas estancias internacionales iniciales de la ACDA, los antiguos alumnos del ICEP están creando nuevas oportunidades de colaboración y diálogo significativo más allá de las fronteras del intercambio original. Además, los antiguos alumnos del ICEP están comenzando a trabajar juntos para explorar las maneras en que está usando la gente la música coral para crear un cambio social positivo, promover el bienestar mental y fomentar la comunidad. A través del Programa de Intercambio Internacional de Directores y de sus actividades relacionadas, se les proporciona a nuestros miembros numerosas oportunidades de contactar directamente con directores, coros, repertorio y tradiciones corales de todo el mundo.

El **Dr. T.J. Harper** es jefe del Departamento de Música, profesor asociado de Música y director de Actividades Corales del Providence College, en Providence, Rhode Island, EE.UU. También es director del Programa de Intercambio Internacional de Directores de la ACDA. Correo electrónico: harper.tj@gmail.com



Traducido del español por Sigfrido Martín, España
Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

Maya Shavit
directora y
docente coral

Por el amor y la vida Un año después del centenario del genocidio armenio, la música coral armenia abre amplios horizontes (p 34)

Impresiones sobre la estancia de 10 días con los Pequeños Cantores Armenios y su maestro Tigran Hekekyan.

Prólogo

Como directora invitada, tuve el privilegio de compartir un concierto con el maestro Hekekyan y ver a través de los ojos de los niños la importancia de la cultura en general y la música coral en particular para la joven generación armenia.

El principio

Mis conexiones armenias empezaron con *Los cuarenta días de Musa Dagh* de Franz Werfel, el cual leí cuando era niña. El libro dejó una huella profunda en mi alma. Armenia fue a partir de ese momento algo más que el nombre de un país.

Los primeros sonidos de la música coral armenia llegaron a mis oídos durante el WSCM en Minneapolis. Un coro joven de Armenia con un maravilloso sonido actual y un repertorio diferente dirigido por Tigran Hekekyan llamó mi atención y cautivó mi corazón. El próximo paso fue una invitación para una clase magistral en Jerusalén.

Tigran Hekekyan y Aarne Saluveer compartieron una semana de trabajo con 50 jóvenes cantores judíos y árabes. El repertorio - armenio y escandinavo. Música grandiosa por compositores armenios junto con un repertorio escandinavo.

El genocidio armenio – El centenario

Con motivo del centenario del genocidio armenio, el maestro Hekekyan me invitó a asistir y preparar con su coro un concierto compartido. Así que en abril de 2015, visité Armenia durante 10 inolvidables días de trabajo y conciertos con los Pequeños Cantores Armenios. El programa debía relacionarse con la semana de actividades en conmemoración del centenario del genocidio. De esta manera, en consonancia con el nombre del concierto, **Por el amor y la vida**, el programa incluyó canciones y obras que expresaban esperanza y oraciones por la paz y la libertad. La semana de actividades en torno al centenario unió a toda la comunidad. Se sentía en la atmósfera y la visita al monumento conmemorativo dos días después demostró la innegable participación del pueblo armenio: llegaron de todos los rincones del país, con sus niños, para agregar flores a la creciente montaña de flores ya apiladas alrededor de la llama eterna.

El coro

Los niños del coro eran jóvenes pero muy profesionales. Su capacidad de aprender nuevas piezas venía acompañada de un sincero entusiasmo por hacer lo mejor posible, con un respeto manifiesto por el equipo profesional delante de ellos, por su maestro, el pianista, los asistentes de directores y cualquier artista que viniera a trabajar con ellos. Llevé a nuestro trabajo un uso diferente del espacio, experimentos con el sonido y otras ideas nuevas para los niños y la reacción fue asombrosa. Los llamé “Los niños de otra estrella...” Había muchos textos hebreos que estudiar, pero el coro se los sabía de memoria cuando llegué. Las partituras se usaron en ensayos solo para hacer uso de los signos musicales: dinámica, tempo, fraseo, expresión, etc.

La enseñanza de la canción *As clay in the potter's hand* de Yoni Rechter, la cual exigía también del aprendizaje de movimientos complejos, estuvo a cargo de mi hija Vered Shavit y a los niños les encantó trabajar con ella. El hebreo se pronunció perfectamente, de modo que fue sencillo trabajar en el significado integral de las canciones y todos sus aspectos musicales.

Tigran Hekekyan

De más está decir que el maestro Hekekyan es una de las personalidades más importantes y altamente apreciadas de la cultura armenia. Es un verdadero “adicto” al trabajo que se preocupa por las líneas largas así como por un niño que necesite de atención adicional. Su dirección se está propagando entre los cantores y el público y el coro responde con una devoción total. ¡Solo fíjense en sus rostros!

El espíritu armenio

A través de los ojos de un visitante de corta duración como yo, muchos símbolos representan el espíritu armenio: la preservación del cristianismo primitivo, la invención del alfabeto armenio, los principios estéticos y la belleza que se manifiestan fuertemente en Yerevan y sus jardines, esculturas y los espaciosos espacios públicos. Y está el Ararat, la majestuosa montaña cubierta de nieve a la que puedes observar permanentemente en un día claro. Lleva tras de sí historias, leyendas y nostalgia por la época cuando la montaña era parte de la frontera armenia. El genocidio es el símbolo más fuerte de todos, pero ahora, 100 años después, el pueblo armenio puede mirar hacia el futuro con un espíritu basado en su fuerte historia. En la música, la larga fila de compositores que reviven las leyendas folklóricas, la tradición y la innovación hace que la escena coral armenia sea muy vívida. Compositores “clásicos” como Mashtots, Komitas y Robert Petrosian son las bases

de la música coral armenia. Sin embargo, la joven generación de compositores es muy activa, la cual agrega un repertorio rico y diverso. En esta lista encontramos a David Haladjian, Myrzoyan, Edgar Hovhannisyan, Arthur Aharonyan, Stepan Shakaryan, Ervand Erkanyan, Svetlana Aleksanyan, Vahram Sargsyan.

El concierto: Por el amor y la vida

Fue un concierto compartido, cuidadosamente entretelado por el maestro: de Orlando di Lasso a Nancy Telfer, desde una canción ladina a Haladjian, de Yoni Rechter a Sting y del inglés al armenio, latín, hebreo... los niños fueron el corazón y el alma del concierto, como la arcilla en nuestras manos.
“Mi antigua Erebuni, te convertiste en Yerevan”

Երեւան դարձած իմ էրեբունի

Esta canción patriótica de **Edgar Hovhanessian** es adorada tanto por los jóvenes como los adultos. Fue el bis del concierto. Para esta canción el joven coro en blanco y amarillo se unió al coro que interpretaría la pieza en escena. El primer acorde del piano incitó un susurro emocionado en todo el auditorio. Los ojos de los cantores brillaban y las emociones llenaban la atmósfera. El maestro Hekekyan me llevó al centro del escenario para que dirigiera la última estrofa, con una dirección compartida sorpresiva de la parte final. El público se puso de pie y se unió al coro para cantar las últimas líneas con gran entusiasmo.

El final de este concierto marcó para mí el espíritu armenio.

Esto es más allá del genocidio, esto es por el futuro, para la joven generación.

Cuando regresé a casa, les envié unas palabras a los niños:

“Puede que sean jóvenes, pero sus corazones y almas brillan a través de su canto, tan claro como el agua, tan brillante como las estrellas, tan fresco como el rocío matutino, pero tan fuerte como el pueblo armenio”.

Mis agradecimientos al círculo de apoyo del equipo musical y pedagógico:

Marine Margaryan la increíble pianista, Marine Avetisyan y Manuel Ohanyan, los asistentes de dirección coral, quienes se aseguraron de que este diamante especial continúe difundiendo su brillante mensaje de amor, belleza y paz en todo el mundo.

Nacida en Kibbutz Maa'barot, Israel, **Maya Shavit** estudió en el Music Teachers College en Tel-Aviv y es egresada del Departamento de Musicología de la Universidad de Tel-Aviv. Estudió Dirección coral en Israel bajo la tutorial del maestro Gary Bertini y en la Guildhall School of Music en Londres con el maestro John Alldis. Ella fue la fundadora y directora musical de Efroni Girls' Choir desde 1981 a 2013. El coro es aclamado internacionalmente en giras de conciertos por Europa, Maya ha iniciado numerosas actividades judeo-árabes, con el fin de establecer puentes entre las culturas: Maya Shavit fue presidenta de Hallel, organización coral de Israel (2002-2008) y fue miembro directivo de la FIMC, la Federación Internacional para la Música Coral (2005-2011). Correo electrónico: efronichoir@gmail.com



Traducido del inglés por Diana Ho, Venezuela
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Musica Sacra Nova

La Competencia Internacional de Compositores tuvo lugar por 12ª vez (p 38)

18

Richard Mailänder
director coral y profesor

El compositor Paweł Łukaszewski, quien actualmente es profesor de composición en el Chopin Conservatory en Varsovia, concibió la idea de una competencia de composición durante sus estudios en el Tchaikovsky Conservatory. Entonces extendió esta competencia a Polonia, especialmente gracias a la conexión con el *Gaude Mater Festival* en Czestochowa, uno de los festivales culturales más importantes de Polonia. Gracias a su gran éxito, su concurso adquirió el carácter de internacional en 2005. El arzobispado de Colonia, Alemania, ha participado en esta competencia por algunos años ya, junto con el *Gaude Mater Festival* y la Asociación de Música Sacra de Varsovia. El Freundeskreis der Abtei Brauweiler de Alemania ha participado por dos años.

Pero, ¿qué clase de concurso es? Está dirigido a jóvenes compositores de hasta 35 años de edad, a quienes les agrada y les interesa escribir obras corales *a cappella* con texto en latín. Estos compositores se encontrarán con un foro sobre la escritura de obras que son artística y técnicamente demandantes. Lo interesante de esta competencia para jóvenes compositores es que no solo podrán ganar un premio en metálico sino que su obra será ejecutada –al menos esto aplica para el primer lugar– en varios países (el estreno se alterna entre Czestochowa, Polonia y Colonia-Brauweiler, Alemania. Las siguientes presentaciones tienen lugar en Gdansk, Vilnius y Cambridge, interpretadas por el Trinity College Choir). También, uno de estos conciertos es grabado para su transmisión por radio, llevado a cabo en los últimos años por la WDR en Colonia. Los estrenos de las obras –esto también constituye un aspecto atractivo para los compositores– son cantados por coros de renombre internacional tales como el Polish Chamber Choir de Gdańsk, Polonia, el Jauna Muzika Vilnius Municipal Choir de Lituania o, como este año, el Kamerchor Riga, Letonia.

Además las obras ganadoras de este concurso han sido publicadas por Schott Musikverlag Mainz desde 2015 en la serie “Distinguished Choral Music”.

El jurado internacional de 2016 estuvo compuesto por:

- Andrea Angelini, Vincenzo De Gregorio - Italia
- Vaclovas Augustinas - Lituania
- Marian Borkowski, Jan Lukaszewski - Polonia
- Stephen Layton – Inglaterra
- Jaakko Mäntyjärvi – Finlandia

Tanto los compositores como los directores corales están representados en el jurado.

Por primera vez el Director del Pontifical Institute of Sacred Music de Roma, Don Vincenzo De Gregorio, participó en el jurado. En 2017 el jurado se reunirá en los salones de este Instituto Pontificio, y la cooperación internacional de este concurso se verá así acentuada.

En 2016 el jurado fue invitado a reunirse en el Trinity College de Cambridge. Hubo –y siempre habrá– enérgicas discusiones sobre las ideas musicales de un compositor, la realización técnica y, por supuesto, enfocado desde el punto de vista del director coral, la dificultad de las piezas. No hay duda de que las piezas ganadoras no son fáciles de ejecutar. Se le solicita a un coro aficionado bien preparado, o en ocasiones incluso a un coro profesional que ejecute las obras. Sin embargo, parece ser importante que las obras de semejante nivel artístico sean compuestas para coros en los que, por un lado, la brecha con lo *avant-garde* no sea demasiado amplia, y por el otro lado que lo *avant-garde* mantenga a esta práctica en perspectiva y que también se escriban composiciones para este propósito. Claramente puede verse que muchos de los compositores que envían sus obras a la Organización están familiarizados con la música coral y los requerimientos que se hacen necesarios para ella, mientras que otros compositores incluso a nivel universitario muchas veces carecen de esta experticia. Es importante apoyar y promover a estos jóvenes compositores para que no pierdan su empuje, sino que continúen escribiendo con gran entusiasmo para coros que sienten gran placer de ejecutar sus obras. Al mismo tiempo, es una competencia en la que jóvenes compositores pueden adentrarse en textos teológicos de contenido cristiano. Es interesante que algunos compositores elijan un texto muy especial e individual mientras que otros eligen los más habituales como *Miserere*, *Stabat mater*, *Dies irae*, *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Pater Noster*, *Ave Maria* o uno de los otros textos de los salmos. Por otro lado, las obras también muestran que no todos los compositores están realmente familiarizados con el idioma latín. Los ganadores de este año son:

1. Szymon Godziemba-Trytek (Polonia) por su *Beatus Vir*
2. Aleksandra Chmielewska (Polonia) por su *Veni Emmanuel*
3. Francisco José Carbonell Matarredona (España/EEUU) por su *O Magnum Mysterium*

En total treinta compositores de ocho países participaron en el concurso de 2016.

Lamentablemente, diez piezas más arribaron luego de que el jurado se reuniese, por lo que habrían sido en realidad cuarenta participantes en total.

El concurso volverá a llevarse a cabo en 2017. Para mayor información ingresar en el sitio web de la competencia: www.musicasacranova.com

Richard Mailänder (nacido en 1958) estudió música sacra, musicología e historia en Colonia. Desde 1975 hasta 1987 trabajó como músico de iglesia antes de empezar a trabajar para el Departamento de Música Eclesiástica en el Arzobispado de Colonia donde fue designado Director Musical de Música Sacra en 2006. En 2014 fue designado profesor honorario en el conservatorio de Colonia donde ha estado enseñando desde el año 2000. Es coeditor de muchas publicaciones enfocadas en música coral. En 1986 fundó el “Figuralchor Koeln”. Ha ejecutado las obras más importantes de antaño para coro mixto con esta agrupación, así como también piezas que han sido escritas especialmente para este coro por renombrados compositores de nuestros tiempos. Correo electrónico: richard.mailaender@erzbistum-koeln.de



Traducido del inglés al español por Vania Romero, Venezuela
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

19

La unión de la diversidad de Indonesia a través del festival de música sacra (p 40)

Festival Coral de Música Sacra y la Ciudad de Ambon

Indonesia es posiblemente el único país del mundo que celebra regularmente un festival nacional de música sacra patrocinado por su gobierno central. El festival nacional de música sacra de Indonesia, conocido como *Pesta Paduan Suara Gerejawi* o *Pesparawi*, es la fase final de la competición en la que participan 34 ganadores en representación de sus respectivas provincias, que compiten en 12 categorías diferentes para alcanzar la posición de ganadores absolutos. Estas son algunas de las doce categorías: Coros Infantiles, Coros Juveniles, Coros Femeninos, Coros Masculinos, Coros Mixtos, Grupos Vocales, Música Sacra Pop, Música Étnica, Solo Infantil y Solo Juvenil. *Pesparawi* es un programa oficial que se celebra cada tres años promovido por el Ministerio de Asuntos Religiosos, bajo la Dirección General de Asuntos de la Comunidad Cristiana y el Programa Nacional de Desarrollo de *Perparawi*. La celebración de este evento tiene dos objetivos: 1) reforzar la unión entre los 30 millones de indonesios cristianos a través del canto coral; 2) servir a los coros de las iglesias para mejorar su calidad, particularmente a nivel nacional. El primer festival se celebró en Yakarta en 1986. Desde entonces, el lugar de celebración cambia de una provincia a otra, con el fin de que todas las provincias de Indonesia tengan las mismas oportunidades.

El nombramiento de Ambon como sede del XI National *Perparawi* no fue una coincidencia. Ambon es la capital de la Provincia de Molucas y fue testigo de numerosos y graves conflictos sociales desde finales de los años 1990 hasta comienzos de los años 2000. Los conflictos, de carácter religioso, no solo dañaron la infraestructura de la ciudad y las instalaciones públicas, sino también las relaciones sociales establecidas entre las diferentes religiones desde hacía años. La tolerancia religiosa, construida mediante el principio *pela gandong* para la creación de lazos familiares formales entre dos reinos o condados diferentes, se hizo añicos en unos años.

La valentía de la Provincia de Molucas al proponer Ambon como sede del XI National *Pesparawi* no pretende sino mostrar al público que la situación de Molucas, especialmente la de Ambon, ha vuelto a la normalidad. Por tanto, no fue una sorpresa que el organizador nacional eligiera el Salmo 133:1 como lema del festival: “¡Qué maravilloso y agradable es cuando los hermanos conviven en armonía!”. El lema describe claramente la situación actual de Molucas, más pacífica y tolerante. Ambon se esforzó al máximo en su papel como ciudad anfitriona e involucró en el evento a todos los componentes de la comunidad, al gobierno local, al sector privado, al ejército, a las fuerzas policiales y a las comunidades musulmana, hindú y budista.

Los ocho días que duró el festival (del 4 al 11 de octubre de 2015) se desarrollaron en un ambiente festivo y pacífico. Todos los participantes se mostraron gratamente sorprendidos por la hospitalidad de los residentes de Ambon durante el festival. La calidez y sinceridad expresadas por todos los habitantes de Ambon ha cambiado la imagen de la ciudad como un lugar hostil y la ha convertido en una ciudad caracterizada por la belleza de su naturaleza y sus habitantes.

Agastya Rama Listya
director de coro y
compositor

La organización del festival

En la ceremonia de clausura del XI National Pesparawi, la provincia de Molucas fue galardonada con el premio absoluto, quedando por delante de su mayor rival, la provincia de Papúa Occidental. Molucas fue la ganadora de tres de las categorías: Coros Masculinos, Solo Infantil de 7 a 9 años y Música Sacra Pop. La provincia de Papúa Occidental, que quedó en segunda posición, fue la ganadora de otras tres categorías: Coros Femeninos, Coros Infantiles y Solo Juvenil de 10 a 13 años.

Uniendo la diversidad a través del National Pesparawi

La música (en este caso, la música coral) ha demostrado ser un efectivo medio para conseguir la unión de diferentes grupos étnico o religiosos. Las diferencias se funden cuando suena la música. En la gala de inauguración actuó una banda de música formada por estudiantes, la *Madrasah Aliyah Negeri I Ambon*, de una madraza (escuela islámica) pública local. Entre los participantes que desfilaron ante el Presidente de Indonesia, quien inauguró el festival, pudimos ver a un grupo portando velo *hiyab*. Los miembros de la comunidad cristiana llenaban los lugares en los que se celebraron las competiciones, pero también vimos a miembros de otras comunidades religiosas. Parece que esta unión solo pudo conseguirla la interpretación musical. Por lo tanto, la música coral puede ser considerada un fenómeno interracial, que une religiones y grupos.

Los intentos y esfuerzos para restaurar la unidad en la diversidad de Ambon durante el XI National Pesparawi fueron ejecutados con éxito. Al igual que la diversidad permaneció en su día unida gracias al principio de *pela gandong*, ahora Ambon ha transformado dicha diversidad a través de los acontecimientos musicales. El anuncio gigante con el lema “Ambon, Ciudad de la Música” que se lee en su aeropuerto parece reafirmar la idea de que la nueva Ambon es mucho más musical.

En el futuro, la Federación Internacional para la Música Coral podría contribuir de nuevo al establecimiento de la paz a través del canto coral. La música coral podría ser considerada como un eficaz medio para la unión de personas de diferentes contextos religiosos, étnicos y políticos. La habilidad de la música para ablandar los corazones de las personas ha permitido a la música en general y la música coral en particular participar eficazmente en la creación de un mundo más pacífico y lleno de ilusiones. El XI National Pesparawi fue solo un ejemplo de ese uso de la música coral para unir a personas de diferentes contextos culturales y religiosos.

Agastya Rama Listya se graduó en teoría de la música y composición por el Indonesian Institute of the Arts Yogyakarta. Estudió un máster en música sacra y dirección coral en el Luther Seminary and St. Olaf College (Minnesota, EE.UU.). Mientras tanto, ha estado desarrollando su tesis doctoral en etnomusicología en la Universidad de Otago (New Zealand). Agastya fue fundador y director los grupos vocales Lentera Kasih y Satya Wacana Vocal Consort. Además de ser un activo director de coro, Agastya es compositor de música coral. Correo electrónico: agastya123@yahoo.com



Traducido del inglés por María Zugazabeitia Fernández, España
Revisado por María Ruiz Conejo, España ●

La voz en la naturaleza y en el hombre (p 43)

1. La armoniosa belleza de la estética

Un posible diálogo entre los sonidos de las rocas (la voz de la naturaleza) y la voz humana (en el coro)

A primera vista llama la atención y nos preguntamos de inmediato: ¿por qué se habla de una escultura en una revista especializada de música como es el BCI? En esta revista se debate sobre varios géneros y estilos y las interpretaciones de los mismos, además de prácticas interpretativas, exclusivas propuestas que descubren compositores y composiciones desconocidas (o al menos poco interpretadas, pero relevantes). Además, en esta publicación también se tratan asuntos relacionados con los instrumentos, los coros, la voz y las técnicas de apoyo necesarias.

Si la esencia de todo (en un sentido amplio) es la voz, y la voz es sonido, también se puede investigar sobre el origen del sonido, cómo nació, de qué material viene, las características que presenta, cuáles son las zonas resonantes, cuál es el poder expresivo del sonido, etc.

Gracias a las esculturas sonoras de Pinuccio Sciola, nos podemos adentrar en una dimensión ancestral, mágica pero real al mismo tiempo, en la que entendemos ese concepto fundamental para cualquier músico: el sonido nace del silencio. Y simplemente así, asociando ideas, nuestra mente nos lleva de vuelta al libro de técnica coral de Fosco Corti, *Breath is already singing* (La respiración también es cantar), o a los escritos de Y. Menuhin, *Music and interior life* (Música y vida interior).

El sonido ya existía desde la época primordial, antes de estar presente en los hombres (en sus cuerdas vocales), como ya existía en las rocas antes del nacimiento de la luz... (o eso es lo que dice el escultor). Es maravilloso y no resulta utópico pensar que la voz está en todas las cosas, desde los hombres hasta las rocas, y esta es el alma secreta de un misterio. No está atrapada ni ahogada, sino todo lo contrario, se encuentra libre; el sonido nos lleva a dialogar con nosotros mismos, cualquiera que sea nuestra naturaleza.

No resulta inconcebible pensar que los compositores contemporáneos, cuyos innovadores lenguajes dirigidos a experimentar participan constantemente en la evolución de la investigación, pueden encontrar soluciones llenas de significado, no solo a la hora de enfrentarse a las esculturas de Pinuccio Sciola como “mobiliario musical”, sino como una forma relevante de lenguaje primario que se puede explicar de forma directa, y se convierte en una necesidad para el diálogo entre el *elemento* naturaleza-rocas y el *hombre* canto-voz-sonido.

Conseguir unificar más las artes entre sí, romper esas barreras mentales que se interponen con facilidad y que evitan el paso de una disciplina a otra, significa dar un pequeño paso hacia adelante a la hora de entender el arte en sí mismo; es decir, es asegurarse de que, en este caso, la polifonía y la litofonía (voz-roca) son complementarias y se compensan la una con la otra, y esta relación se consigue normalmente entre la actuación y el canto.

La voz entre naturaleza y hombre, entre respiración y canto, entre materia y alma, entre técnica y artes es algo que permanece como la esencia de todo.

2. El Significado de la investigación composicional en diálogo con la voz

Cómo interpretar y tocar las esculturas.

En mi opinión, con las esculturas sonoras de Pinuccio Sciola uno no debería gritar a los cuatro vientos que ha inventado una composición (distintos músicos han tratado de escribir y experimentar sobre este asunto). Son esculturas vivientes para las que se tiene que saber cómo interpretar en el verdadero sentido de la palabra. Cada una de ellas habla un idioma diferente en relación a las propiedades físicas del sonido (afinación, intensidad, timbre) y en relación a la forma, tamaño, peso, espacio, calibre de las cuerdas de piedra, la profundidad o no de los cortes y el tipo de estrés a la que esté sometida.

La composición ya se encuentra en la roca y habla su propio idioma. Todo tiene un código de inicio específico y se puede usar para cuestiones expresivas, y en la matriz ya hay un esqueleto predeterminado que sugiere esas soluciones interpretativas, con la condición de que haya un deseo y una voluntad de escucha profunda, meditando, para así obtener mejor el sonido y proponerlo de nuevo. Siglos de historia nos han otorgado maravillosas esculturas en tres dimensiones que todavía nos encandilan hoy en día. En un pasado cercano, se medía a otros artistas con emocionantes esculturas que creaban cuatro dimensiones; algunos de ellos, con esculturas que producían sonidos mecánicos, entran en la categoría de la experimentación con cinco dimensiones. Pinuccio Sciola fue más allá, creando encandiladoras esculturas de seis dimensiones cuyas rocas cantan.

En el estudio de la composición es normal no crear barreras entre las vibraciones de las rocas y

Giacomo Monica
director coral y
professor

las vibraciones de las cuerdas vocales; por lo tanto, la investigación se centra en este concepto de intercambio y compensación. El sonido en la voz humana cuando “se congela” puede contrarrestarse con estos sonidos que se liberan de la roca, en un continuo vaivén entre la palabra cantada y el sonido. La voz de la naturaleza, en una correspondencia precisa con la voz humana, crea una especie de simbiosis primordial que puede despertarse y animarse.

Una vez que las manos del artista han esculpido la obra, bien en caliza o basalto, el músico tiene la delicada tarea de interpretar lo que surge, haciendo que las esculturas puedan comunicarse entre ellas o puedan unirse a la voz humana. Proponer la belleza de este nuevo recurso expresivo representa para mí una fuerza de profundo interés comunicativo. No solo por simple y superficial curiosidad, sorpresa o por un efecto dramático peor, sino más bien por adentrarse en el pulso de una nueva dimensión que añade el valor y esencia de un lenguaje que, además de formal y estético, por encima de todo está vivo y es brutal, etéreo y vibrante.

3. Dos ejemplos composicionales

Sound Profile (con texto de Yehudi Menuhin)

Concatenación de sonidos en su color *místico*

Duración aprox. 4 minutos

De las esculturas de caliza emergen líneas monódicas en sucesión, tan cortas como las secuencias Gregorianas, cuya tonalidad es un resultado aleatorio, producto del corte del material elegido por el escultor, según la forma, la estética, la profundidad y el grosor, y de cómo se conforma la materia teniendo en cuenta sus células menos comprimidas y sedimentadas. El alma sónica de la materia, con su potencia, limitaciones y singularidad (cada escultura tiene una especie de código genético, con notas musicales, único y no modificable), se autoimpone al músico que busca un camino creativo. Los pliegos de las *litocuerdas* emiten tonos, colores sonoros y atmósferas al límite de la escucha, los cuales pueden flotar en silencio y hablarnos.

Es desde el silencio de donde se genera el sonido. La estructura de la pieza consiste en cuatro periodos cortos (interpretados con un arco en una escultura y acompañados por sonidos complementarios de reflexión que se obtienen de otras esculturas), todos ellos precedidos por una breve lectura sobre el valor del silencio, resultado de la reflexión de Yehudi Menuhin, un gran violinista, intérprete y profesor.

"El valor del silencio" (extracto de *Music and Inner Life*)

Yehudi Menuhin

Silencio. Pedir a un músico que hable de algo que, aparentemente, es lo contrario a lo que representa, puede parecer estúpido, o al menos paradójico. Pero dejad que explique lo que significa para mí, como músico, el silencio.

Esta iglesia tan hermosa nos da un ejemplo de paz y nos permite explorar cuidadosamente el profundo significado de esta palabra. ¿Acaso no es el silencio “la verdadera esencia de lo que esperamos, de todo aquello que no hemos conseguido”? En este mundo extremadamente superpoblado el silencio se ha vuelto ausente e intentamos llenar el vacío con palabras sin sentido, más que con algo real, con algo más profundo; con fe, por ejemplo. ¿Y qué es lo que queda vacío más que una dulce y pequeña voz que ya no percibimos entre el terrible ruido que llena nuestras vidas?

El silencio es la calma, no el vacío, es la claridad, pero no la ausencia de color; un corazón sano expresa un ritmo así; es la base de todo pensamiento, de la verdadera creatividad. Del silencio viene todo lo que vive y permanece; aquel que mantiene el silencio dentro puede parecer imposible desde el ruido exterior, porque el silencio nos conecta al universo, al infinito. Es la raíz de la existencia y da equilibrio a la vida. El silencio es tangible e intangible al mismo tiempo, y es con este sentido cuando me atrevo a llamarlo *música*.

Ave Maris Stella

Composición en la que la voz humana interactúa con los sonidos de la naturaleza.

Esculturas, voz y coro.

Duración aprox. 5 minutos

Las esculturas sonoras interactúan con la voz humana y se interponen en momentos en los que se crea un contrapunto arcaico para dos voces. Naturaleza-hombre, materia-espíritu, silencio-sonido, en una unión entre lo tangible y lo abstracto. El texto religioso sobre la pureza de María, Estrella de los Mares, lo acompaña e interpreta todos esos sonidos en los que la calcita, nacida del agua, vuelve a su estado líquido para ser un eco y cantar al compás de la naturaleza.

4. Aspectos de la enseñanza y el aprendizaje

Descubrir y sentir la materia con distintos ojos

Cuando un niño descubre que el sonido se encuentra dentro de todos los elementos de la naturaleza, y por tanto también en las rocas (que por definición se clasifican dentro de los elementos fríos, estáticos, inertes y sin vida), siente una inmensa alegría que nos deja completamente asombrados;

permanece en silencio frente a la roca que habla en su lugar, canta y cuenta, que quiere hablar con él.

¿Cuál es la importancia de que un niño entienda que el sonido viene del silencio?

¿Y que no es fácil escuchar el silencio?

Pero las piedras también sugieren esto.

Cada niño con sus propias manos, afinando su tacto, pueden acariciar, frotar, golpear y jugar con las esculturas de Pinuccio Sciola e inmediatamente empatizar con ellas; jugar con piedras puede encontrar muchas respuestas a su sensibilidad y curiosidad, una curiosidad de gran importancia al ser el núcleo del crecimiento intelectual.

Cuando un niño descubre la estética y la belleza armoniosa, refinada y delicada, se acerca al arte; concretamente a descubrir las características intrínsecas de este y a darse cuenta de que las artes están conectadas las unas con las otras. La danza, por ejemplo, está ligada al sonido y al movimiento, del mismo modo que están unidas al movimiento las esculturas de hojas de luz suspendidas de Calder, o las esculturas de Tinguely o Munary, que se centran específicamente en el sonido que causa el movimiento. El camino sigue más allá, a una mayor aproximación cronológica, y es cuando llegamos a las esculturas de Bertoia que al tocarse desencadenan una bomba de sonidos ensordecedores.

Gracias a las esculturas sonoras de Sciola, el niño se da cuenta de que este no es un objeto común, sino que es algo vivo que le pertenece y contiene un alma sonora que se guarda en el interior de la roca. Jugar con una escultura es también una maravillosa oportunidad de acercarse al maravilloso mundo de la música. El niño comienza a aprender, a ver y escuchar la materia de forma diferente, con un oído más atento y una mente preparada para un aprendizaje activo pero divertido, mucho más viendo que la escultura se puede convertir en un juego.

Enlaces y vídeos

- **Sound Profiles:** <http://bit.ly/1QW1LX3>
- **Ave Maris Stella:** <http://bit.ly/1M0wEN0>

Giacomo Monica estudió música en el Conservatorio de Música de Parma, obteniendo el premio extraordinario en la especialidad de violín; posteriormente estudio en la Accademia Chigiana, en Siena, junto a Salvatore Accardo. Actualmente es profesor de violín en el Conservatorio “Boito” en Parma. Desde los años 70 también se dedica a la música coral y a la investigación en etnomusicología, participando como ponente en conferencias nacionales sobre música folk, además de ser jurado en muchos concursos internacionales. Asiste sistemáticamente a cursos para jóvenes cantantes y directores corales. En 1978 fundó el Coro Montecastello de voces mixtas, para el que compuso las piezas que forman el repertorio y con el que realiza actividades corales regulares. En 2008 recibió el prestigioso Premio Caravaggio por la atención y la apreciación hacia la canción folk a través de la investigación en etnomusicología y los arreglos corales. Recientemente se ha interesado bastante por las sonoridades que guardan las esculturas de Pinuccio Sciola y ha estudiado, de forma rigurosa, nuevos caminos expresivos en diálogo con la voz. Correo electrónico: giacomomonica.3@gmail.com



Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España

Revisado por el equipo de traductores de español del BCI ●

Cinco Cantos Êbêrâ-Chamí y Three poems. Aproximación analítica a dos obras del repertorio de la música coral contemporánea en Colombia (p 49)

Cinco Cantos Êbêrâ-Chamí (2013)

Es un ciclo de canciones para coro mixto que surge de la utilización de cantos autóctonos de la comunidad Ebera-Chamí (Cristianía - Antioquia, Colombia) que dan origen a la materia prima de cinco piezas musicales creadas por el compositor Felipe Tovar. Las temáticas de los cantos seleccionados para este ciclo hacen referencia a diferentes manifestaciones patrimoniales musicales de la comunidad indígena, como son sus cantos espirituales, festivos y amorosos, entre otros.

- I. Êbêrâ Ûêrâ Dau Pâima (Mujer êbêrâ de ojos negros). La canción alude a la práctica femenina de salir a buscar pareja a otras comunidades y se desarrolla entre la admiración por la mujer que llega y la desconfianza que genera alguien desconocido.
- II. *Chi saupa pono?* (¿Cual es la flor?), Canto Jai. Esta pieza está basada en un canto mítico referente a los dojurá (espíritus del río). En él una madre pregunta insistentemente a su “hijita” (káucheke) sobre una flor mística aledaña al río.
- III. *Tila, Tila* (Nombre de mujer êbêrâ), canto de amor. Un hombre invita a una mujer a emigrar río abajo, porque ya son pareja. Refleja la forma habitual que tienen los êbêrâ de dispersar sus viviendas a lo largo de los ríos, formando así nuevos núcleos familiares.
- IV. *Ituade Choroma* (Fiesta de la chicha grande), Canto de Bebezón. El canto está relacionado con la temporada de la cosecha del maíz.
- V. *Copâre Balbinito*, Canto de Bebezón. Canto de fiesta con el cual la mujer êbêrâ de manera insinuante e insistente, pide a su esposo que le sirva la chicha de maíz.

Aproximación Analítica

ORGANOLOGÍA: Coro mixto (Soprano, alto, tenor, bajo).

DURACIÓN APROXIMADA: 22'

FORMA

En toda la obra se puede percibir que la estructura formal está en completa relación con los textos; así mismo, el compositor procura re-exponer los materiales musicales más importantes o las líneas melódicas tomadas de los cantos originales.

Primer movimiento: está construido bajo una estructura ternaria. (ABA)

Segundo movimiento: está dividido en seis partes cuyas duraciones en tiempo son similares y se relacionan con la estructura y la intención poética del texto.

Tercer movimiento: al igual que en el primer movimiento, tenemos una estructura ternaria, en donde las partes guardan proporciones similares entre ellas. Al final, aparece una coda.

Cuarto movimiento: La estructura formal se percibe en dos grandes secciones: la primera, subdividida en subsecciones; y la segunda presenta cambios contrastantes en tempo y en textura.

Quinto movimiento: mantiene su unidad por medio de la constante reiteración de un mismo material melódico.

TEMPO Y MÉTRICA

En general, los cambios de tempo y la subdivisión del pulso están en estrecha relación con la estructura formal; así mismo, los cambios métricos y la utilización de acentos artificiales concuerdan con la agógica del texto.

MELODÍA

Los cantos tradicionales aparecen reiterativa y claramente y son los materiales germinales y principales. En cuanto al lenguaje original de estas melodías, se pueden enmarcar en el tonalismo los cantos tomados para el movimiento I y IV y en el modalismo los cantos tomados para los movimientos II, III y V; no obstante, los entramados armónicos que se forman entre las melodías principales y las subsidiarias, o la construcción de bloques sonoros, generan sonoridades asociadas con otros lenguajes, tales como politonalismo, pandiatonismo, modalismo y tonalismo extendido.

PROCESOS ARMÓNICOS

- *Primer movimiento:* La primera sección está basada en bloques de acordes triádicos, diatónicos y no funcionales de la escala de Re mayor; estos acordes son ornamentados por el uso de notas de apoyo

cromáticas o diatónicas que, en general no desvirtúan la sonoridad basada en acordes triádicos convencionales; también se presentan acordes derivados del intercambio con el modo frigio.

- **Segundo Movimiento:** construido a partir de dos centros tonales: el uno en Do menor y el otro en Sol mayor. El planteamiento armónico de este movimiento se percibe como tonal-funcional con cromatismos no modulantes, generados por mixturas tonales en las que el acorde de tónica cambia sin preparación su cualidad de mayor a menor y viceversa.
- **Tercer movimiento:** Los acordes son triádicos y derivados de los modos dórico y mixolidio. La sección central (cc. 17-31) no tiene centro armónico definido, dado que el material armónico y melódico se construye a partir de una escala simétrica o modo de transposición limitada. Es importante mencionar que esta sección produce un color armónico diferente en la obra, ya que los acordes son generados por segundas, cuartas, y muy pocas veces por terceras.
- **Cuarto movimiento:** Sol mayor es el centro tonal; es recurrente el uso de acordes triádicos con funcionalidad tonal y aparecen acordes de dominante alterados cromáticamente. Además, se presentan resoluciones sustitutivas de las dominantes. También predomina la sonoridad propia de los acordes aumentados como resultado del uso de las dominantes alteradas.
- **Quinto movimiento:** El compositor retorna a Re como centro axial, dando así a la obra cierta unidad macroformal. La introducción está basada en acordes aumentados y la sección que comienza en el c. 8 y termina en el c. 22, se elabora con base en algunos principios del contrapunto del siglo XVI. Hacia el final del movimiento, retoma el material armónico del primero.

TEXTURAS

- **Primer movimiento:** La estructura formal exhibe cambio en las texturas. Por ejemplo, la primera sección es coral mientras que la segunda es contrapuntística.
- **Segundo Movimiento:** los acordes en bloque y la homorritmia predominan en esta textura homofónica.
- **Tercer movimiento:** es un coral; la figuración melódica está dada por notas de paso, notas de apoyo y saltos entre notas cordales.
- **Cuarto movimiento:** los acordes en bloque y la homorritmia predominan en él.
- **Quinto movimiento:** En contraste con los otros movimientos, éste presenta una textura contrapuntística a lo largo del mismo y, al final, se aprecian bloques de acordes que apoyan la homorritmia.

NOTACIÓN

Es convencional, con la inclusión de algunos pasajes en los que se logran efectos sonoros que producen contrastes en la obra; por ejemplo, los *glissandi*, que son reiterativos en toda la obra. La excepción a lo anterior es el pasaje del c. 12, segundo movimiento; allí las voces masculinas cantan en ritmos aleatorios que generan una atmósfera sonora de sonidos que respalda a las demás voces.

TIMBRE

El quinto movimiento ofrece un pasaje en el que hay un importante cambio de color; el compositor pide a la soprano solista que modifique su colocación técnica para cantar el pasaje con voz abierta, asemejándose así al estilo del canto tradicional original. Entre tanto, las demás voces siguen en el estilo polifónico renacentista, para crear así una sonoridad dual.

Three Poems (2012) Compositor Freddy Ochoa

Cada movimiento recrea ambientes distintos, que evocan eventos de la naturaleza. La obra recurre al uso vocal de onomatopeyas y ruidos corporales para imitar sonidos del entorno natural, como el canto de aves, ranas e insectos, también son imitados el viento, la lluvia y los truenos, entre otros.

- I. Night in the forest.** Evoca un paisaje tranquilo en un bosque húmedo nocturno. Los efectos producidos por las voces recrean las gotas de lluvia que caen, el sonido del viento en los árboles, el canto de las aves nocturnas, de las ranas y de los insectos.
- II. Storm.** Comienza con unos lamentos que insinúan una situación de desasosiego. Aves inquietas y otros sonidos fluyen en la noche; súbitamente, un trueno poderoso irrumpe la paz nocturna y se desata una tormenta. Después del caos, el movimiento termina cuando comienza a desaparecer la lluvia.
- III. Rising sun.** Un acorde agregado (*cluster*) de ocho sonidos expresa la salida del sol en el horizonte; un nuevo día comienza. Un enjambre de abejas, imitado por voces femeninas, pasa tranquilamente después de la tempestad.

Aproximación analítica

ORGANOLOGÍA: Coro mixto (SATB)

DURACIÓN APROXIMADA: 15'

FORMA

- **Primer movimiento:** construido en seis secciones fragmentadas por cambios de color y estructuras según la poesía.
- **Segundo movimiento:** Está dividido en cinco secciones divididas por cambios súbitos de textura, dinámica,

y patrones rítmicos.

- *Tercer movimiento*: Tiene cinco secciones divididas claramente por cambios en la textura y en la densidad armónica.

TEMPO Y MÉTRICA

Tanto en el primero como en el tercer movimientos, es notoria una fuerte relación del compás con las acentuaciones del texto. En el segundo, los cambios de *tempo* y sus articulaciones rítmicas resaltan el carácter vigoroso del poema.

MELODÍA

El movimiento melódico está pensado a partir de los acordes o de los bloques sonoros, y no del movimiento individual de las voces. Así mismo, las líneas se mantienen estáticas y en rangos estrechos, debido al interés del compositor en los agregados diatónicos.

PROCESOS ARMÓNICOS

El modalismo, el pentatonismo y el pandiatonismo son los recursos armónicos predominantes en la obra. Las estructuras verticales obedecen a agregados diatónicos y ocasionalmente cromáticos, pero conservando el modalismo como lenguaje predominante. Las estructuras verticales también se conciben a partir de acordes mayores y menores con séptimas y/o novenas añadidas. La obra muestra cambios de texturas, de dinámica o de ritmo en su forma.

- *Primer movimiento*: la complementariedad armónica es un recurso que aparece constantemente en el movimiento, generando acordes por quintas que producen un color modal-lidio diatónico sobre Re bemol. La modalidad es predominante pese a que aparecen algunas notas no diatónicas.
- *Segundo movimiento*: la nota Do funciona como centro axial. Sobre esta se construyen armonías con tendencia a la sonoridad menor.
- *Tercer movimiento*: el centro axial es Fa, y al igual que en los otros movimientos, se presentan intercambios modales sobre dicha tónica o sobre tonos cercanos.

TEXTURAS

La textura homofónica predomina en la obra; se puede hablar de dos formas de tratar la homofonía: la primera resulta de la sumatoria de sonidos que forman grandes agregados diatónicos, logrando colores etéreos, volátiles y minimalistas. La segunda es resultante del movimiento de bloques de acordes diatónicos que se mueven homorítmicamente.

RECURSOS TÍMBRICOS

La densidad armónica lograda en la obra se debe a la escritura en ocho voces para el primer movimiento, y al constante uso del *divisi* en los otros dos. El resultado de dichas densidades armónicas produce agregados diatónicos o estructuras triádicas que abarcan rangos de más de dos octavas. En la obra, aparecen efectos producidos por ruidos generados con la voz, el silbido y las palmas, entre otros; si bien éstos no constituyen técnicas extendidas para la voz (dado que la forma en la que se emite el sonido, al cantar, es convencional), generan atmósferas sonoras que aportan timbres exóticos a la obra y, sobre todo, sirven para representar con literalidad las imágenes evocadas por los títulos de cada movimiento. Por la forma en que se construyen las texturas musicales y los efectos sonoros en la obra, se percibe la fuerte influencia del estilo de compositores norteamericanos como Eric Whitacre, Paul Helley y Morten Lauridsen.

Se caracteriza por su gran interés en acercarse a una amplia variedad poética y estética, además de involucrar al público en muchos niveles de percepción: el músico colombiano **Felipe Tovar Henao** ha sido galardonado en múltiples ocasiones durante su carrera profesional. Estudió con los compositores Andrés Posada-Saldarriaga (Colombia) y Marco Alumno (Italia-Colombia) y se graduó en 2015 en Composición Musical en la Universidad EAFIT de Medellín (Colombia); también recibió matrícula de honor por la composición de su tesis y se le concedió una *Honor Graduate Tuition Fellowship* para continuar sus estudios de postgrado en esa misma universidad. Asimismo, también ha participado de forma activa en clases magistrales y privadas con compositores de renombre internacional como Kamran Ince (Turquía-EE.UU.), Javier Álvarez (México), Alberto Villalpando (Bolivia), Victor Agudelo (Colombia) y Mark Olivieri (EE.UU.), entre muchos otros. En 2014, se le encargó la pieza *Tubiphona exequialis: Images for brass ensemble, percussion and celesta*, del director colombiano Andrés Orozco-Estrada, en colaboración con la Orquesta Sinfónica EAFIT y la Orquesta de la Red de Escuelas de Medellín. En 2013, la Administración de Medellín también le concedió una beca artística para componer el ciclo de canciones para coro mixto, *Cinco Cantos Êbêrà-Chamí*. Gracias al mecenazgo de la Fundación Fraternidad Medellín, la Orquesta Filarmónica de Medellín, COLFUTURO, el Ministerio de Cultura de Colombia y la Universidad de Indiana, Felipe Tovar Henao cursa actualmente un Máster de Composición en la IU - Jacobs School of Music, en Bloomington (Indiana), donde estudia con el compositor norteamericano Don Freund. Asimismo, también trabaja en el JsoM-Latin American Music Center como arreglista para el Latin American Music Ensemble.

Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España

Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Toksični Psalmi - Toxic Psalms: Carmina Slovenica

Karmina Šilec, Artistic Director (p 59)

© 2015 Carmina Slovenica

www.carmina-slovenica.si

En las actuaciones de coros, una crítica común es su insulsa representación visual. En el mundo multimedia en el que vivimos, aún son muchos los coros que se *quedan quietos y cantan*. Este tipo de comentarios, sin embargo, no pueden hacerse sobre Carmina Slovenica, un conjunto vocal de mujeres que fusiona la música coral con el teatro para crear programas poderosamente emotivos.

Fundado en 1964 como el Central Choir Maribor, este laureado conjunto fue uno de los más relevantes de Yugoslavia y cambió su nombre a Carmina Slovenica en 1997. Además de actuar frente al público, su propósito también es el de conectar e influir en la comunidad joven a través de la música.

Su actual directora artística es Karmina Šilec, una antigua componente del grupo que tomó las riendas del coro en 1989. Su visión artística recuerda a las antiguas tragedias griegas en las que participaban coros, y su papel como directora en las elaboradas producciones de Carmina Slovenica también incluye las competencias de directora de escena, diseñadora de escenarios y coreógrafa.

Toxic Psalms es la grabación (realizada en 2015) de una producción descrita por *TheatreMania* como “una increíble experiencia visual y auditiva” y como un espectáculo “energizante a la vez que perverso y encantador” según el *The New York Times*. A pesar de que el título no convence del todo para ser un álbum de música coral, las notas interiores explican las razones de dicha selección.

“*Toxic Psalms* es una reflexión sobre la angustia espiritual actual. Este proyecto refleja a través de la música el conflicto de Palestina, las armas de Siria, los campos de concentración, las reyertas familiares, las extinciones, la contaminación, los conflictos religiosos, e invita a la reflexión sobre la brutalidad humana. La vida de un hombre se ha convertido en un drama aquí y ahora: los hombres matan para conseguir la gloria de sus salmos. El papel del autor no es el de un agitador que se ve influido por el sentimiento de ‘algo se tiene que hacer’, sino que mantiene una posición meramente contemplativa. A pesar de ese ‘distanciamiento’, la violencia presente en *Toxic Psalms* está marcada por la política y la religión. Las religiones son una de las principales causas de matanza en el mundo. Sin embargo, la moralidad requiere que aceptemos la total responsabilidad de nuestras acciones, sin escondernos detrás de la figura de un ser superior...”

Independientemente de que los lectores puedan encontrar estas declaraciones controvertidas o no, seguramente les llamará la atención las provocadoras imágenes de la producción teatral que incluye el álbum: cantantes vestidas de negro con distintos decorados, poses de danza contemporánea, máquinas de humo, maquillaje teatral y una mujer que exprime zumo de fruta directamente en su boca.

Sin embargo, dejando a un lado la escenografía teatral, la grabación del sonido es más tradicional, a pesar de que contiene principalmente música occidental contemporánea. La primera obra es *Paskutinės Pagonių Apeigos* (los últimos ritos paganos), un oratorio compuesto por el compositor lituano Bronius Kutavičius. Esta obra está compuesta para coro y voz solista femenina y presenta un potente acompañamiento de teclado eléctrico. La primera parte “O You Green Grasshopper” presenta movimientos aleatorios dentro de una serie de armonías, le sigue “Celebration of the Medvėgalis Hill”, una parte con líneas minimalistas que se cruzan rítmicamente. El siguiente pasaje es “Incantation of the Serpent”, donde las indicaciones obligan a que el solo de soprano domine por encima de las melodías serpenteantes del coro, que es acompañado por un acordeón. El movimiento final deja el protagonismo al órgano, que toca una serie de complejos acordes por encima de las evocadoras líneas vocales del coro. Los textos son simples y enfatizan las relaciones primarias entre el hombre y la naturaleza.

La siguiente obra es *Puksänger* (canciones de timbales) del compositor sueco Karin Rehnqvist, cantada por dos sopranos solistas con acompañamiento de timbales. Tanto al comienzo como al final de la obra presenta un dramático recitado o *kulning* (llamada del ganado), una tradición escandinava a la que este compositor recurre habitualmente.

El álbum continúa con otras tres composiciones europeas contemporáneas. La más relevante es *Tuulet* (Vientos) de Tellu Virkalla (ahora conocido como Tellu Turkka), un violinista finlandés. A pesar de que comienza de manera tranquila, con una melodía de tipo popular finlandesa cantada en tercetas, se convierte rápidamente en una obra movida, con un enérgico acompañamiento de tambor y una medida de 5/4. La gran energía y el brillante timbre de Carmina Slovenica la convierten en una de las obras más emocionantes, pegadizas y destacadas del álbum.

Tobin Sparfeld
profesor y director

El CD también incluye la conocida *Past Life Melodies*, que la compositora australiana Sarah Hopkins compuso en 1991 dedicada a su padre, John Hopkins. La evocadora melodía de Hopkins y la inquietante melodía secundaria se apoyan sobre un colchón sonoro de zumbidos. Al final de la pieza se introduce el canto armónico, y los armónicos se pueden escuchar fácilmente sobre la brillante colocación vocal del conjunto. Desafortunadamente, el tono fluctúa un poco en esta obra y el coro se sube casi un semitono durante la última nota tenida.

Junto a las numerosas obras contemporáneas aparecen dos obras históricas. La primera es el *Bogoroditsje Devo* de Rachmaninov, el movimiento más conocido de sus *Vísperas*. El coro hace una interpretación tradicional y Hermosa del arreglo para voces iguales de la obra. Esta es seguida abruptamente por *De Profundis* de John Pamituan, una obra disonante en latín sostenida por un ostinato de las altos y bajo eléctrico. El texto es de un poema del poeta español Federico García Lorca.

A continuación vienen más obras contemporáneas, entre las que se incluye *Raua needmine*, del compositor estonio Veljo Tormis. Esta intensa obra, con texto del poema épico *el Kalevala*, se presenta en forma de pregunta-respuesta entre la solista y el resto del coro, y alterna secciones caracterizadas por un profundo misterio con otras muy enérgicas, con golpes de tambor. En un nuevo cambio dramático, escuchamos a los instrumentos de cuerda introduciendo el “*Sancta mater speciosa*” del *Stabat Mater* de Pergolesi. Aunque la articulación del coro es brillante, la afinación (sobre todo en el cambio de octava) y el empaste podrían mejorarse.

Aunque no sea perfecto, *Toxic Psalms* es un álbum fascinante. Carmina Slovenica debería ser alabado por su inventiva y sus programas temáticos, además de por su compromiso a la hora de introducir música coral de calidad en sus significativas coreografías y convincentes elementos visuales. Su manera de cantar, a pesar de no ser exquisita, es bastante potente y alternan los timbres vocales de manera impresionante a lo largo de todo el programa. Muchos de los compositores de las obras de *Toxic Psalms* no son muy conocidos, pero sus composiciones forman un buen conjunto.

Las inclinaciones políticas de Carmina Slovenica pueden no ser del gusto de todos los oyentes, al igual que su innovador programa, que no es excepcionalmente difícil. Además, algunos aspectos musicales están lejos de ser perfectos, como pequeños (pero apreciables) problemas de afinación y los *fade-outs* presentes al final del dueto de Pergolesi y del Kyrie Eleison de Boaz Avni, que distraen ligeramente. Sin embargo, el mayor problema de *Toxic Psalms* es el propio formato CD. Privado de los elementos teatrales, la grabación no llega al público de una manera tan potente como la actuación en directo. Por ejemplo, en la obertura instrumental del “*Sancta mater speciosa*” se escuchan sonidos de percusión que parecen provenir de una coreografía grupal; sin embargo, quien escucha el CD solo puede hacer suposiciones al respecto. Además, las fotografías incluidas en el álbum sugieren una intensa carga teatral.

Siendo solo un eco de su formato original, *Toxic Psalms* presenta una emocionante mezcla de interpretación coral, danza y teatro. La iniciativa de Carmina Slovenica debería ser tenida en cuenta como un posible modelo a seguir por otros conjuntos vocales a la hora de crear espectáculos para conectar con un público moderno.

Como antiguo miembro del St. Louis Children's Choir, **Tobin Sparfeld** ha actuado por todo el mundo, desde Vancouver (Columbia Británica) hasta Moscú (Rusia). Tobin también ha cantado en Seraphic Fire y Santa Fe Desert Chorale. Además, ha trabajado con coros de todas las edades, como Director Musical Asistente del Miami Children Chorus y Director Asociado del St. Louis Children's Choir. También ha impartido clases en el Principia College y ha sido Director de Actividades Corales de la Millersville University de Pennsylvania. Tobin obtuvo su DMA en Dirección en la Universidad de Miami, donde estudió con Jo-Michael Scheibe y Joshua Habermann. También posee un Diploma de Profesor Artista del CME Institute, dirigido por Doreen Rao. Actualmente, dirige dos coros y el programa vocal del Glendale Community College de Glendale (California). Correo electrónico: tobin.sparfeld@gmail.com

