



ICB

International Choral Bulletin

Textos españoles

President's Column (p 5)

Continuando con el mensaje del presidente emitido en octubre de 2015. . .

Queridos amigos,

El Comité Ejecutivo de la FIMC y la Junta Directiva se reunieron en Macao (China) durante el mes de noviembre. El objetivo principal de la Junta consistía en preparar a la FIMC para un futuro fiscal positivo que pueda garantizar a los miembros oportunidades a costes reducidos. Este proceso comenzó con la creación de un Nuevo Modelo Operativo (NOM por su siglas en inglés) basado en los Estatutos y Normativas recientemente re-escritos durante la Asamblea General del año pasado que tuvo lugar en Seúl (Corea del Sur). El NOM permite la conservación de un modelo artístico ya construido, siempre que se establezca lo siguiente:

- Una supresión total de la dependencia de los fondos gubernamentales
- La responsabilidad administrativa se repartirá de forma lateral (sin centrarse únicamente en el secretario general o en el director general).
- Generación de nuevas formas de ingresos incluyendo: (A) tasas de retención / consultoría / honorarios profesionales incorporados en los contratos de todos los proyectos; (B) mejoras en la recaudación de fondos (fundaciones, empresas, contribuciones privadas); (C) cinco niveles diferentes de apoyo para los proyectos/actividades de los miembros y (D) mayor capacidad y perspectivas publicitarias.

El último paso en este considerable proceso de reconstrucción fue la redacción de un Acuerdo de Cooperación con cada uno de los Miembros Fundadores (FM) de la FIMC existentes. El acuerdo establece que cada FM envíe electrónicamente a los miembros constituyentes la versión electrónica trimestral del *Boletín Coral Internacional (BCI)* y copias mensuales de los *IFCM e-News*, así como material promocional relativo a los festivales de la coral internacional que puedan ser del interés de los mismos de forma periódica.

A cambio, la FIMC acuerda proporcionar a cada miembro constituyente de la FIMC afiliación complementaria. Además, cada miembro fundador (FM) recibirá dos páginas completas de publicidad (o su equivalente) del *Boletín Coral Internacional* de forma totalmente gratuita cada año. La FIMC promocionará los proyectos/actividades o eventos de cada miembro fundador (FM) en el *IFCM e-News*, y proporcionará afiliación adicional FIMC a los miembros fundadores (FM). Esto tendrá lugar oficialmente en enero de 2016.

¿Qué significa esto para usted? Significa que si es un miembro y mantiene una buena relación con un Miembro Fundador de la FIMC, recibirá una afiliación gratuita al IFCM. Recibirá el *Boletín Coral Internacional*, además de *IFCM e-News*, los cuales le mantendrán al día en temas de música coral internacional, todo ello sin tener que pagar “una tasa de afiliación extra”.

¿Qué significa esto para la FIMC? Significa que la FIMC está en posición de proporcionar a sus Miembros Fundadores una mayor asistencia, reduciendo por tanto una carga financiera de los libros, ya que pueden utilizar recursos locales. Posicionará a la FIMC como una verdadera organización internacional, cumpliendo el propósito para el que originalmente fue creada. De este modo, por extensión, la FIMC representará a un número más exacto de músicos corales de todo el mundo, haciendo mucho más fácil generar ingresos provenientes de anunciantes, fundaciones y empresas; con todo ello se podrán financiar más oportunidades para los Miembros Fundadores y para la música coral a nivel mundial.

IFCM e-News siempre, desde su creación, se ha presentado en su forma electrónica. Sin embargo, el *BCI*, hasta el último trimestre de 2015, se ha presentado en formato impreso. A pesar de que la mayoría de los miembros de la FIMC recibirán el *BCI* de forma electrónica a partir de enero de 2016, seguiremos imprimiendo un menor número de ejemplares para librerías y gente que no tenga acceso a Internet. Las copias impresas también están disponibles, con un coste adicional, para todos los miembros.

Esta nueva visión tiene que empezar con las organizaciones cuya visión formó la FIMC en un primer momento. Sin embargo, en el caso de que quieran participar, el siguiente paso será ofrecer de forma aproximada los mismos beneficios a organizaciones regionales, nacionales y locales. Por favor, póngase en contacto con la oficina de la FIMC si está interesado (office@ifcm.net).

Por otra parte, creo verdaderamente que debemos felicitar a Emily Kuo Vong, Angelina Vong, Stephen Leek, Jonathan Velasco, Susanna Shaw, Yoshihiro Egawa, Dennis Ding, a sus equipos, las organizaciones asociadas así como a los numerosos voluntarios que han hecho posible que la inauguración de IFCM World Choral Expo (WCE) en Macao (China) haya sido todo un éxito. Hicieron frente a los retos que surgían de la construcción del proyecto en un primer lugar, sobre todo un proyecto de esta envergadura. No cabe duda de que WCE ha cumplido con la misión de la FIMC sobre todo gracias al apoyo masivo de amigos y compañeros y a la capacidad de resolución y gestión del comité. Los músicos corales de todo el mundo se beneficiaron de este evento y se llevaron la aventura y la experiencia de aprender algo nuevo al estar en contacto con culturas y amigos tan estimulantes.

Para reiterar lo que ya he expuesto... estoy muy emocionado por el futuro de la FIMC; lo veo como un reflejo del pasado, construido sobre una nueva estructura que nos guiará a un futuro más brillante y sostenible. Hay mucha gente que se ha involucrado con la música coral a nivel mundial. ¡Conviértete en uno de ellos! ¡Involúcrate con la “nueva FIMC”!

Dr. Michael J Anderson, Presidente

Traducido del Inglés por Tamara Jiménez, España

Revisado por Carmen Torrijos, España ●

Dossier: Pärt y Penderecki:

Voces divergentes y vínculos frecuentes

En la música vocal y coral del siglo XX, los compositores han explorado nuevas ideas en la composición. Una obra como *Aparición*, de George Crumb, evoca una sensación de naturaleza. En el mencionado trabajo, Crumb utiliza técnicas vocales que imitan sonidos de la naturaleza en lugar de utilizar solamente la voz para el canto convencional. Otros compositores, como Schoenberg, utilizan el método vocal contemporáneo de la voz hablada.

Arvo Pärt y Krzysztof Penderecki están incluidos en el número de compositores que utilizan ideas contemporáneas en sus obras corales o vocales. Pärt establece su propio estilo de composición que incluye texturas simples, homófonas y relaciones de tríadas con poco sentido armónico. Penderecki es reconocido por sus ideas pioneras con clústers, cuartos de tono y tres cuartos de tono, y diversas técnicas de timbres instrumentos de cuerdas. Penderecki utilizó esas ideas en obras instrumentales y luego las transfirió a las obras corales.

Apenas uno lee los antecedentes y la descripción de los estilos de estos dos compositores, podría imaginarse que el trabajo de uno y otro están separados, más allá de la comparación. Sin embargo, utilizando la versión del *Magnificat* de cada compositor y otras fuentes relacionadas con las influencias en el estilo de cada uno de ellos, pueden hacerse comparaciones para demostrar que los dos compositores no están demasiado lejos en sus concepciones e ideas.

Sin embargo, deben establecerse las áreas de estudio antes de comparar la manera de composición de Pärt y Penderecki. A continuación, se incluyen secciones que contienen la siguiente información de cada compositor: una breve reseña de su trayectoria de vida, una descripción de sus métodos de composición y declaraciones sobre el tratamiento del *Magnificat* con los métodos empleados por cada uno.

David G. Dover

Universidad de Georgia

Arvo Pärt

Antecedentes

Pärt nació el 11 de septiembre de 1935, en Paide, Estonia y creció en Tallin. Entre 1958 y 1967 se desempeñó como director de grabación y compuso música para cine y televisión para una división de Radio Estonia. Durante ese tiempo estudió composición con Heino Eller en el Conservatorio de Tallin. Sus primeras obras, de la época en que todavía era estudiante, demuestran una influencia de los compositores rusos Shostakovich y Prokofiev. Más adelante en su carrera, desautorizó estas primeras obras.

Pärt no se diferencia de muchos otros compositores, incluyendo Penderecki, ya que su carrera puede dividirse en tres periodos hasta la actualidad. El primer periodo de Pärt, que comienza alrededor de 1960, tuvo un carácter experimental. Pärt fue el primer estonio en utilizar el método dodecafónico de Schoenberg. Para referirse a la música de sus comienzos durante la década de 1960, Pärt dijo lo siguiente en su entrevista con J. McCarthy (1989):

“Sí, fui influenciado por cosas tales como la dodecafónica, la música serial y aleatoria; todo eso llegó a nosotros desde Occidente. Tal vez alguien también lo había hecho en Rusia anteriormente, pero nosotros no sabíamos nada. Pero uno no necesita saber mucho: si alguien dice que hay un país donde la gente baila en una pierna y usted nunca lo ha visto, de todas formas usted puede probarlo por sí mismo, si lo desea, e incluso justed puede hacerlo mejor que las personas que lo hicieron en primer lugar! (p. 130)”.

Según Pinkerton (1996), la obra orquestal *Necrolog* de Pärt, entre otras obras de comienzos y mediados de la década de 1960, fueron “experimentos frustrados” con técnicas aleatorias y serialismo. Sin embargo, dos de estas obras ganaron el primer premio en el *All Union Young Composers' Competition* de 1962 celebrado en Moscú. Estas obras fueron una cantata, *Meie aed* (“Nuestro jardín”) para coro de niños a tres voces y orquesta, y el oratorio *Maailma samm* (“Paso en el mundo”).

En consecuencia, el primer periodo de experimentación dodecafónica evolucionó hacia su segundo periodo o periodo medio, que abarca desde 1968 hasta 1976. En este periodo, Pärt experimentó con áreas de politonalidad, indeterminación, pastiche, collage y puntillismo. Su técnica de collage toma prestadas secciones enteras u obras para colocarlas en su estructura experimental o dodecafónica. En el *Credo* de 1968, Pärt utiliza murmullo coral, notas sin plicas y notación de zonas de alturas (un método aleatorio) para la construcción de la obra.

A partir de este punto, Pärt entra en un silencio compositivo con fines de estudio. Entre las escuelas y compositores estudiados por Pärt estuvieron la escuela [francesa] de *Notre Dame* y los compositores franco-flamencos Machaut, Obrecht, Ockeghem y Josquin. Hacia 1971, la música de Pärt tuvo una perspectiva tonal que tomaba prestada de los periodos clásico y medieval. Como todavía no

había alcanzado su objetivo de un nuevo estilo, Pärt entró en otro silencio compositivo hasta 1974. Su nuevo estilo compositivo se estableció en los años posteriores a 1974.

Métodos de composición

El nuevo estilo abordado por Pärt tras su silencio compositivo en los primeros años de la década de 1970 consistió en armonías tonales de flujo libre, que en gran medida diferían de los estilos de sus periodos anteriores. En Hillier (1989), el nuevo estilo, llamado *tintinnabuli* por Pärt, “hace referencia al repiqueteo de las campanas, una música en la que los materiales sonoros están en constante cambio, aunque la imagen general es de estabilidad, de reconocimiento constante” (p. 134). En Schenbeck (1993), Pärt tenía lo siguiente para decir acerca de su estilo:

“He descubierto que es suficiente cuando una nota sola está interpretada bellamente. Esta nota, o un silencio o un momento de silencio, me consuela. Yo trabajo con muy pocos elementos, con una sola voz, con dos voces. Construyo con el más primitivo de los materiales, con la tríada, con una sola tonalidad específica (p. 23)”.

Hillier, un director familiarizado con las obras de Pärt, escribió en 1989 lo siguiente sobre el método *tintinnabuli* de Pärt:

“En esta música, Pärt toma el sonido de la tríada como un fenómeno de la naturaleza. Resuena constantemente a través del tintineo, y es a la vez el medio que origina sonidos y el resultado audible de dicho trabajo. Esta tríada tiene poco que ver con la tonalidad estructural; no hay sentido de modulación, o de tensión y liberación normalmente asociados con la armonía tonal. Es simplemente el timbre de un sonido basado en una nota central. La música no se desarrolla (en el sentido habitual de la palabra), sino que se expande y se contrae; en resumen, respira (p. 134)”.

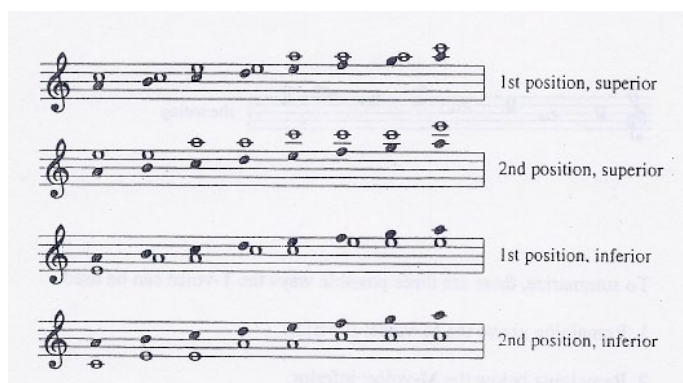
Pärt utilizó parte de su tiempo de composición para estudiar obras de compositores de las épocas medieval y renacentista. Algunas de las ideas compositivas que emplearon estos primeros compositores fueron ideas de pedales, hipos, énfasis del texto y simplicidad rítmica. Todas estas ideas, incluyendo la religión, están abrazadas y reflejadas en el estilo *tintinnabuli* de Pärt. “La religión influye en todo. No solamente en la música, sino en todo”, declara Pärt (McCarthy, 1989, p. 132). Por lo tanto, no es raro que los compositores estudiados por Pärt tuvieran también fuertes vinculaciones con la religión y la música religiosa.

Tratamiento del *Magnificat*

El arreglo del *Magnificat* de Pärt es para coro SSATB *a capella*, con soprano solista. En el *Magnificat* (1989), la idea más obvia es la tensión que Pärt ubica en el tiempo. No hay indicaciones de compás y la pieza se divide en ciertos bloques de frases que coinciden con las frases del texto mediante el uso de dobles barras de compás. También atraviesan las páginas algunas barras de compás con líneas punteadas que separan cuidadosamente cada palabra para dar énfasis. Es más, cada nota que es la más larga entre las barras de líneas punteadas es la sílaba enfatizada de la palabra. Se hace una excepción con aquellas palabras que quedan al final de las secciones de dobles barras de compás. A la sílaba final de cada frase se le da más longitud para terminar la frase. En todos los tratamientos rítmicos que se encuentran en el *Magnificat* de Pärt, la idea del énfasis en el texto es evidente. De esta manera, Pärt retoma una idea que se encuentra en las obras de los primeros compositores a los que había estudiado durante su época de silencio compositivo.

Otra idea relativa al tiempo que se encuentra en la obra de Pärt es cómo simula la atemporalidad. Las sílabas tónicas de cada palabra son destacadas agógicamente; además, las palabras del texto tienen una acentuación irregular. Por lo tanto, no se establece ningún patrón métrico reconocible. Pärt promueve aún más esta irregularidad mediante la colocación de diferentes valores de notas consecutivas sobre las sílabas acentuadas y no acentuadas del texto. Por ejemplo, la sílaba tónica en una palabra como *anima* tendrá una longitud de nota más larga o más corta que la palabra siguiente *mea*, estableciendo de este modo aún más la ambigüedad métrica.

Pärt tiene una forma intrigante de abordar los efectos de pedales en su música. Hasta el momento, la aparición de pedales en la música se ha encontrado en las voces del bajo. Pärt revierte esto y, en ciertas secciones del *Magnificat*, coloca pedales en las voces superiores. Si bien este pedal se encuentra en las voces superiores, las voces medias y graves son capaces de moverse libremente. La línea del bajo de Pärt desarrolla una práctica común de la función armónica. El movimiento de la línea de bajo, por naturaleza, no es direccional. Más bien, la voz de bajo mantiene la ambigüedad



de cualquier esquema métrico y conserva la armonía estática.

Pärt no parece muy interesado en colocar en su obra algún desarrollo motivico. En el *Magnificat*, el único motivo recurrente no es una melodía, sino la tensión. La progresión de un unísono compuesto a una segunda menor proporciona esa tensión recurrente. La única resolución consecuente que puede esperarse es una vuelta al unísono compuesto anterior. La tensión se utiliza más frecuentemente para comenzar frases o textos destacados. El desarrollo del *tintinnabuli* desde un unísono es importante en la técnica de Pärt, especialmente al comienzo de la pieza. En otras palabras, Pärt procede desde un lugar con unas pocas voces y se extiende desde ese punto.

Una idea final utilizada en el *Magnificat*, que fue tomada del estudio de los primeros compositores, es el uso del *hocket* (“hipo”). “El flujo de la melodía es interrumpido, generalmente, por la inserción de silencios... Las notas que faltan son suministradas por otra voz...” es una definición de *hocket* de la época de la escuela de *Notre Dame* que se encuentra en Grout (1988, p. 132). Pärt utiliza esta idea sólo parcialmente. La línea vocal superior puede ser interrumpida por silencios, pero la otra voz utilizada para contrarrestar ese silencio continúa con la misma línea, sin interrupción. Esto proporciona un cierto interés rítmico aparte del movimiento homofónico en bloque de texto y melodía.

Después de haber discutido los antecedentes de Pärt, el método de composición y el tratamiento del *Magnificat*, ahora es momento de revisar los de Penderecki, su estilo de composición y su tratamiento del *Magnificat*.

Krzysztof Penderecki

Antecedentes¹

Penderecki nació el 23 de noviembre de 1933, en la ciudad polaca de Debica. A medida que crecía, los alemanes tomaron posesión de Polonia. “Las atrocidades de Auschwitz tuvieron lugar en su propio patio trasero” (Robinson, 1983, p. 1). Estos tiempos de crisis y la lucha no podían dejar de influir en el estilo compositivo de Penderecki.

Penderecki fue criado como un devoto católico romano. Él declaró que tal vez haya sido excesivamente devoto en sus primeros años. La influencia de la religión sobre la selección de textos religiosos encuentra desarrollo en Penderecki desde su juventud.

Las artes fueron siempre muy estimadas en la familia de Penderecki. A menudo, su padre y sus tíos hacían música en el hogar. Penderecki estudió piano, pero eligió el violín para estudiar en profundidad.

En 1951, Penderecki ingresó al Conservatorio de Cracovia para estudiar violín y experimentar con el arte de la composición. En 1953, en el Conservatorio, Penderecki se matriculó en estudios de composición con Franciszek Skolyszewski. Skolyszewski tuvo gran influencia sobre el impresionable Penderecki. Con el apoyo y la creencia de Skolyszewski en el talento de Penderecki, inició sus estudios en la Academia Estatal de Música de Cracovia en 1954.

En 1958, después de terminar su exitosa carrera como estudiante en la Academia, a Penderecki le ofrecieron allí un puesto para enseñar contrapunto y composición. Debido a su familiaridad con los estudios religiosos, también dio una conferencia en el Seminario Teológico de Cracovia. Además, escribió para una revista como cronista de eventos musicales. Fue durante este tiempo que Penderecki se hizo su renombre como compositor a nivel internacional con las obras *Strophes* (1959), *Emanations* (1958), *Psalms of David* (1958) y *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1959-1961).

Penderecki no es diferente de Pärt en la medida en que la carrera de cada uno puede dividirse en tres partes, en base al estilo de cada periodo. El primer periodo de Penderecki (1956-1962) es un periodo de experimentación y exploración, similar al de Pärt. El aislamiento de Polonia después de la Segunda Guerra Mundial creó una especie de libertad de composición para los compositores de la época. Un compositor podía desarrollar un estilo personal, libre de muchas de las influencias que impregnaban las obras de otros compositores en el resto de Europa durante ese tiempo. Cuando fue de visita a Polonia, el compositor Luigi Nono le entregó a Penderecki algunas obras de Schoenberg, Webern, Krenek y Boulez para que las estudiara. Las obras de Penderecki, en ese momento, estuvieron ligeramente influenciadas por las de estos compositores que había estudiado. Durante esa época, en Polonia, el lenguaje distintivo del *Farbmusik* (color-música) produjo nuevos estilos musicales. Algunas de las características de este lenguaje son el serialismo libre, un gráfico de tiempo de tres líneas, notación del espacio-tiempo, clústers semitonales para la densidad del sonido y nuevos sonidos para instrumentos de cuerda.

El segundo estilo de Penderecki es de una mayor estabilidad personal. En este periodo (1962-1974), Penderecki fusionó las ideas innovadoras de la época del *Farbmusik* con una veneración por el pasado. Penderecki, como lo hizo Pärt, miró a los primeros compositores y al canto gregoriano como lugares desde los que podrían desarrollarse nuevos materiales. Abandonó el serialismo como contenido melódico y abrazó la utilización de materiales modales, diatónicos y cuartos de tono. En este periodo, las ideas previas de Penderecki -relativas a la exploración de nuevos sonidos para instrumentos de cuerda- fueron trasladadas a su música vocal. En el *Magnificat* (1974), entre otras de sus obras corales importantes de esta época (*St. Luke Passion*, *Stabat Mater*, *Dies Irae*, *Utrena* y *Kosmogonia*), ha utilizado estas nuevas técnicas.

El tercer periodo de Penderecki, posterior al año 1974, es de expresión. Las fases experimentales que se encuentran en su primer y segundo periodo son dejadas de lado por un estilo más dramático, lírico, que contiene un cromatismo poswagneriano. Su *Concierto para Violín* (1976) tiene raíces en Brahms y Sibelius. Wolfram Schwinger (1989) afirma que la “nueva música está mucho más motivada desde el origen, con una fuerte inspiración melódica” (p. 84).

¹ La información sobre los antecedentes de Penderecki, excepto la cita final directa, proviene de las siguientes fuentes: Robinson, R. (1983). *Krzysztof Penderecki: A guide to his works*. Princeton, New Jersey: Prestige Publications. (pp. 1-7).

Métodos de composición

El método compositivo de Penderecki cambia mayormente entre el segundo y el tercer periodo de estilo de su carrera. Esta sección se ocupará de los métodos de composición de Penderecki en la época en que compuso el *Magnificat*, especialmente alrededor de los años 1960 y 1970. En la fuente online de Arnold, Penderecki realizó la siguiente cita en relación a su método de composición en la década de 1960:

“Tuve que escribir en forma abreviada -algo propio para recordar-, porque mi estilo de composición en ese momento era solo para delinear primero una obra y luego buscar la altura... Solamente quería escribir música que tuviera un impacto, una densidad, una expresión poderosa, una expresión diferente... Al principio, creo que esta notación fue para mí como abreviada, de verdad, ya que venía desde la elaboración de la obra. Solía ver toda la obra frente a mí; Threnody es muy fácil de explicar. En primer lugar, tienes solo la nota alta; luego tienes la sección de repetición y después tienes un clúster que va y viene, con diferentes formas. Luego hay una sección más fuerte, luego otra y a continuación está la sección escrita estrictamente con la técnica dodecafónica. Luego se vuelve de nuevo a la misma técnica de clústers y el final de la obra es un gran clúster, que se puede dibujar como un cuadrado y escribir fortissimo detrás del mismo... No quise escribir barras de compás, porque esta música no funciona si la colocas entre barras de compases (p. 1)”²

Como se puede ver, Penderecki no estaba preocupado en la década de 1960 en la promoción de las ideas de la melodía diatónica y las técnicas armónicas convencionales. Estaba buscando una voz en el poder de las masas sonoras. Cuando estas estructuras de masas sonoras se ven en una obra de Penderecki como el *Magnificat* (1974), los clústers aparecen como bloques negros en una gama de alturas designadas por el compositor. Los bloques o grupos de clústers pueden tener *crescendo*, *glissando*, *decrecendo*, pueden ir expandiéndose o contrayéndose. El uso de las estructuras de masas sonoras en Penderecki deriva de la influencia de Xenakis, según la fuente online de Arnold.

Penderecki fue un pionero en el uso de formas no tradicionales de tocar instrumentos, especialmente las cuerdas. Se crearon y exploraron nuevos timbres utilizando diversas técnicas. La siguiente es una lista de estos nuevos timbres de instrumentos de cuerda: el uso de grupos de cuartos de tono y de tres cuartos de tono, clústers opuestos moviéndose en *glissandos* de cuerdas, sonidos creados cerca, sobre y detrás del puente, tocar bajo las cuerdas y aprovechando la madera del instrumento. Con el tiempo, los mismos timbres obtenidos por métodos no tradicionales para tocar instrumentos de cuerda fueron trasladados para que la voz pudiera emular esta técnica.

Debido a las nuevas y radicales técnicas que propone este método de clústers y de ejecución no tradicional, fue necesario desarrollar todo un sistema de notación. Penderecki fue un pionero en el desarrollo del sistema de notación en esa época. Su sistema de notación de la década de 1960 es actualmente reconocido por compositores de todo el mundo (Robinson, 1983).

Otra influencia en la música de Penderecki es la importancia de la religión, específicamente de los textos litúrgicos de la Iglesia Católica Romana. Penderecki ha escrito música para muchos de estos textos. La naturaleza política y moral de Penderecki no es sorprendente teniendo en cuenta la influencia de las terribles condiciones del Holocausto durante su juventud y sus experiencias religiosas, tanto de joven como de profesor. En la fuente online que anuncia el premio Grawemeyer de Composición Musical (1992), Penderecki es descrito como un “compositor conocido por el envío de mensajes morales y políticos a través de su música” (p. 1).

Una influencia final que parece entrar en sus trabajos de composición de principios de la década de 1970 es el reconocimiento de los estilos de música antigua. Arnold, en su fuente online, cita a Penderecki:

“Nosotros, los compositores de los últimos treinta años, hemos tenido que evitar cualquier acorde y cualquier melodía que sonaran agradables, porque entonces nos llamaban traidores. Me siento libre, no siento que tenga que hacer algo que la gente o que los críticos estén esperando de mí. A veces la música tiene que parar y descansar un poco para encontrar otras fuentes (con las cuales) continuar. A veces es bueno mirar hacia atrás y aprender del pasado (p. 1)”

Penderecki parece referirse a la tendencia en su segundo estilo, al emplear ideas de canto gregoriano y hacer referencia a obras religiosas anteriores y a sus compositores, como J. S. Bach.

Tratamiento del *Magnificat*³

La siguiente cita, que se encuentra en la fuente online de Arnold, fue escrita después de reflexiones de Penderecki sobre su segundo periodo de estilo:

“En esa obra [Magnificat] llegué al lugar del que realmente no podía ir más lejos debido al lenguaje musical; todo el complejo polifónico llegó a ser muy complicado. Después de la triple fuga en el Magnificat, pensé que no podía repetir las mismas cosas y escribir música más complicada; no tenía interés en hacerlo. Creo que estar escribiendo música que sea solo técnica y estar componiendo música con tanta técnica involucrada, no me interesa. Mi música siempre ha sido muy personal, por lo que si llega a ser demasiado técnica, tengo que detenerme (p. 1)”

La versión del *Magnificat* (1974) de Penderecki separa el texto en distintos movimientos. La obra dura cuarenta y cinco minutos y requiere dos coros, un coro de niños y siete solistas masculinos solamente para cubrir todas las partes vocales. Penderecki también añade una orquesta completa y una pequeña sección de percusión con arpa, celesta,

² En esta fuente pueden encontrarse errores gramaticales (sic).

³ La información utilizada en esta sección, excepto la primera cita directa, proviene de la siguiente fuente: Schwinger, W. (1989). *Krzysztof Penderecki: his life and his work*. (W. Mann, Trans.). London: Schott & Co. Ltd. (pp. 226-230). (Obra original publicada en 1979).

armonio, piano y carillón.

Como sucede a menudo en la música de Penderecki, la música se inicia con una nota y se despliega a partir del intervalo principal de una tercera menor, re - fa. Penderecki se remite a un compositor anterior en los arreglos de los textos litúrgicos en la construcción de su *Magnificat*. En el caso del primer movimiento, el compositor es Bach. El *Magnificat* de Bach es en Re mayor. Penderecki desdibuja esta tríada clave del *Magnificat* de Bach con notas adicionales consistentes en Mi bemol, Fa y La bemol. En realidad, este acorde aparece a lo largo de toda la obra y, a veces, es transportado.

El segundo movimiento es la triple fuga. En esta triple fuga hay 55 voces contrapuntísticas reales. A la presentación de los temas de la fuga, Penderecki les contrapone elementos con *glissandos* vocales, relaciones de cuartos de tono y tres cuartos de tono, y la aumentación rítmica de las relaciones de cuartos de tono. El proceso de la triple fuga puede resumirse en lo siguiente: el tercer tema se trata en canon, el primero se trata en doble y triple aumentación, el *stretto* tiene cuartos de tono y la coda se desvanece con voces del primer y segundo tema.

El tercer movimiento empieza con trémolos de cuartos de tono escalonados en las cuerdas que se desvanecen y permiten la introducción de la melodía de una viola. Las partes vocales masculinas se extienden a diez voces que se mueven de manera gradual. El tercer movimiento se desplaza directamente hacia el cuarto movimiento después de que el coro clama *Misericordia*. El cuarto movimiento es cantado por un bajo solista, que comienza con un recitativo que recuerda material del primer movimiento. El material del recitativo del bajo prepara también el quinto movimiento. Después de terminar el recitativo, el bajo solista se mueve a una línea melódica libre.

El quinto movimiento es la *Passacaglia*. Su tema consiste en una nota de bajo repetida trece veces. En cierto modo, el tema en sí mismo funciona también como un pedal que intensifica un centro tonal que integra los demás elementos dispares en el movimiento. En el quinto movimiento, Penderecki crea un *cantus firmus* del coro de niños sobre el texto, *Magnificat*, en un primer momento en octavas en fa menor y luego en la bemol menor. Después de un breve interludio orquestal, el coro se une al ensamble con un acorde de Do mayor; sin embargo, la orquesta interrumpe esa claridad al añadir cada nota adyacente adicional al acorde. A medida que el movimiento avanza, Penderecki utiliza las técnicas compositivas de silbidos y susurros en la parte coral.

El breve sexto movimiento es para coro *a capella* y es, probablemente, el más parecido al estilo de Pärt. Penderecki presenta el movimiento en una lenta atemporalidad conmovedora que se construye en torno a un la bemol menor que cambia hacia un sol menor. Este movimiento se corresponde también más estrechamente con la *Pasión del Stabat Mater* de Penderecki, otra pieza para coro sin acompañamiento.

El movimiento final es el *Gloria*. El movimiento comienza lentamente con sílabas de la palabra *Gloria* presentadas de manera aislada, como si la palabra se escuchara desde la distancia. El coro de niños refleja esta idea en una multidimensional y variada sección rítmica. El segundo tema importante en el movimiento final es el coral para los bronce. La sección lenta que sigue retoma el tema del coral de los bronce y añade además dos trompetas agudas en Re mayor al acompañamiento regular. El clímax del movimiento llega en un acorde puro de Mi bemol mayor, un semitono más alto que el del *Magnificat* en Re mayor de Bach. Sin embargo, antes del cierre de la coda, Penderecki trae nuevamente el elemento del clúster tonal con un acorde de doce notas en el coro, para luego finalizar la obra con un unísono en Do en la palabra *Amén*.

Comparación

Después de enumerar las características de la vida de cada uno de estos dos compositores, desde sus antecedentes hasta el tratamiento del *Magnificat*, es posible comparar un par de elementos de sus influencias y estilos compositivos. La siguiente es solo una comparación limitada entre dos compositores aparentemente diferentes; sin embargo, algunos aspectos de la comparación pueden arrojar luz sobre las tendencias que siguen naturalmente en el contexto musical del siglo XX.

Tanto en Pärt como en Penderecki, una de las mayores influencias es la religión. Pärt es un devoto católico ortodoxo ruso y Penderecki, un devoto católico apostólico romano. Aunque sus religiones difieren en la práctica, las mismas ideas fundamentales frecuentan los textos litúrgicos de ambas denominaciones. La selección de textos religiosos y litúrgicos constituye una parte fundamental en la totalidad de la composición y producción de ambos hombres.

A raíz de la influencia de la religión en las obras de Pärt y Penderecki, un tema que tiene que ver con la religión surge como una influencia común: los elementos del canto gregoriano. Penderecki utiliza el elemento del pedal gregoriano en la *Passacaglia*, en el quinto movimiento del *Magnificat*. Pärt utiliza pedales de manera similar para lograr que la melodía fluya. Sin embargo, el uso del pedal en Penderecki es más tradicional debido a su ubicación en la línea del bajo en la obra. Pärt coloca el pedal como la voz más aguda para fortalecer la ambigüedad tonal.

Una última influencia compartida entre los dos compositores es su experimentación con el conocimiento parcial de un asunto. Por ejemplo, el serialismo era una técnica que no se discutió en Polonia o Estonia en el momento en que Penderecki y Pärt estaban experimentando. Ambos estudiaban música en un entorno altamente protegido y aislado. Sin embargo, muchos países occidentales estaban siguiendo el modelo compositivo del serialismo. En McCarthy (1989), Pärt declaró que tenía pocas fuentes para estudiar, “salvo unos pocos ejemplos ocasionales o cassettes ilegales” (p. 130). En otras palabras, los cassettes de obras no estudiadas fueron considerados ilegales por los poderes que mantenían a Estonia aislada. Robinson (1983) afirma que Penderecki nunca había escuchado una obra de Stravinsky hasta 1957. En estas condiciones, no es difícil entender por qué un compositor prometedor debe trabajar para desarrollar un estilo nuevo e independiente.

Pärt y Penderecki tienen sonidos divergentes que emanan de sus composiciones. Sin embargo, los sonidos

proporcionan diferentes concepciones de ideas similares. Una de las primeras similitudes entre los dos hombres son sus periodos de estilo. Cada compositor tiene tres periodos de estilo, y en dos de ellos, el primero y el tercero, desarrollan ideas congruentes según el estilo de cada compositor. Los primeros periodos de ambos implican experimentación debido a la falta de exposición a modelos de composición del momento. Esta coincidencia se explica por el aislamiento político impuesto en los países de ambos autores durante sus primeras etapas de composición. Sin embargo, aunque las obras de estos dos artistas se volvieron más prominentes y su libertad para acceder a nuevas ideas musicales creció, ¿qué fue lo que impulsó a ambos a volver a un medio más diatónico de composición? La respuesta está en su reverencia al pasado. Ambos estudiaron las obras de canto gregoriano para aumentar los conocimientos sobre el arte aparentemente perdido de la tonalidad. Para ellos, los elementos del canto ayudaron a dar un significado más profundo que sólo la expresión del texto en la música.

En los estilos compositivos de Pärt y Penderecki, uno de los elementos se refiere a la noción de una atemporalidad en la música. Ambos compositores crean una sensación de atemporalidad en sus obras, al no usar barras de compás o al incluir ambigüedad métrica para variar la tensión agógica. Ambos compositores tienen una deferencia en la importancia del silencio. Cada versión del *Magnificat* surge del silencio y disminuye para cerrar en silencio. El silencio es un componente fuerte que se explota en las obras de estos dos compositores. En el silencio, un reflejo de lo que se dice y no se indica en la música puede ser explorado por el oyente.

Cada compositor tiene sus propias ideas para mantener un sentido de reconocimiento tonal a través de la concepción de la estabilidad. Para Penderecki, esta idea se encuentra en el uso de clústers tonales para crear un plano tonal. El oyente puede no estar familiarizado con la tonalidad de la obra; sin embargo, la repetición de tonos agrupados formando una saturación total de sonido se convierte en un elemento vinculante que proporciona estabilidad durante toda la obra. Para Pärt, el usar simplemente tríadas en *tintinnabuli* y evitar el movimiento armónico proporciona un reconocimiento invariable de los elementos tonales. La falta de dirección producida por la tríada proporciona una sensación de estabilidad dentro de la obra.

Un par de comparaciones finales concierne al énfasis de cada compositor en el texto y sus modos de notación. Para Pärt, el énfasis del texto es flagrante debido a su método de notación. Un intérprete no puede dejar de notar que cada palabra se pone en marcha por barras de compás con líneas punteadas que no están en absoluto relacionadas con un patrón métrico; además, cada frase se pone en marcha por una doble barra. De esta manera, Pärt informa al intérprete que el texto tiene la mayor importancia en la obra. Para Penderecki, el texto pone en contraste los movimientos que hacen hincapié en la emoción detrás de cada sección del texto. Su notación gráfica contiene clústers y *glissandos* que enfatizan el significado más profundo que se encuentra en cada sección de texto. Sin embargo, Penderecki utiliza la disonancia como parte de su estilo general, más que el uso que hace Pärt de la tensión para subrayar el significado del texto.

En conclusión, compositores con ideas comparables a menudo están influenciados por fuentes relacionadas. En los métodos de composición de Pärt y Penderecki, las influencias de la religión, los compositores del pasado y el aislamiento político contribuyeron con sus similitudes inherentes. La aceptación que recibieron como artesanos destacados en composición explica su voluntad de ir más adelante en diferentes direcciones en sus carreras. Pärt explica la mejor razón por la cual dos compositores con técnicas aparentemente diferentes son comparables: “Todo en el mundo está vinculado; cuando ves una cosa, entonces puedes entender muchas otras (McCarthy, 1989, p. 130)”.

Referencias:

- Arnold, B. Krzysztof Penderecki (n. 1933). [En línea]. Disponible en: <http://www.emory.edu/MUSIC/ARNOLD/PENDERECKI.html> [1997, 12 de mayo].
- Grawemeyer. (1992). Announcing the 1992 winner of the Grawemeyer Award for Music Composition. [En línea]. Grawemeyer. Disponible en: <http://www.louisville.edu/groups/npio-www/grawemeyer/muswin92.html> [1997, 12 de mayo]
- Grout, D. & C. Palisca. (1988). A History of Western Music. New York: W. W. Norton & Co.
- Hillier, P. (1989). Arvo Pärt - Magister Ludi. Musical Times, 80, 134-137.
- McCarthy, J. (1989). A interview with Arvo Pärt. Musical Times, 80, 130-133.
- Pärt, A. (1989). Magnificat. Vienna, Austria: Universal Edition A. G.
- Penderecki, K. (1974). Magnificat. New York: Schott Music Corp.
- Pinkerton II, D. (1996). Minimalism, the gothic style, and tintinnabulation in selected works of Arvo Pärt. Tesis de maestría sin publicar, Duquesne University, Pittsburgh.
- Robinson, R. (1983). Krzysztof Penderecki: A guide to his works. Princeton, New Jersey: Prestige Publications.
- Schenbeck, L. (1993). Discovering the choral music of Estonian composer Arvo Pärt. Choral Journal, 34, 23-30.
- Schwinger, W. (1989). Krzysztof Penderecki: his life and his work. (W. Mann, Trans.). London: Schott & Co. Ltd. (Obra original publicada en 1979).

Traducido por Javier Perotti, Argentina

Revisado por Juan Casabellas, Argentina ●

El canto coral en Cataluña (p 15)

El canto coral ha existido en Cataluña desde hace siglos. En el siglo XII, podemos encontrar muchas referencias sobre escuelas corales en iglesias por toda Cataluña. Una de estas ha sobrevivido hasta nuestros días, la Escolanía de Montserrat, que puede considerarse la escuela coral más antigua de Europa. Su extraordinaria importancia nos ha proporcionado música, compositores y composiciones de gran relevancia, destacando entre todos ellos “El Llibre Vermell de Montserrat (El Libro Rojo de Montserrat)”, que data del siglo XIV.

No fue hasta finales del siglo XIX cuando el canto coral comenzó a desarrollarse más allá de las iglesias, siguiendo la estela de lo que estaba ocurriendo en el resto de Europa. A partir de 1845, Josep Anselm Clavé creó las Sociedades Corales, coros masculinos de la clase obrera que representaron un importante foco humanístico dentro del entorno revolucionario que predominaba en la época. El propio Josep Anselm Clavé compuso un extenso repertorio dedicado a estos coros.

La Exposición Universal celebrada en 1888 en Barcelona, causó una “revolución” cultural, que permitió escuchar a coros de distintos países que tenían una forma completamente diferente de cantar juntos, la cual era completamente desconocida en Cataluña: el ajuste, el sonido claro y natural, el equilibrio y la fusión de las voces... Este hecho causó discrepancias entre las entidades catalanas sobre el arte que se estaba desarrollando en otros países. Como consecuencia, muchos quisieron crear algo similar en nuestra región. En 1891, Lluís Millet y Amadeu Vives crearon el Orfeón Catalán, con el objetivo de alcanzar un sueño común en el que se exaltase la música catalana, usando un modelo coral que interpretase a Clavé de una nueva forma, descubriendo la verdadera belleza de esta música, un coro que aunase nuestras canciones tradicionales con las exuberantes formas del arte refinado, y, que al mismo tiempo, se convirtiese en un coro mixto capaz de interpretar la gran música coral compuesta por genios.

La trayectoria del Orfeón Catalán, en el aspecto musical y como entidad en sí, ganó renombre en otros países en los que actuaron a comienzos del siglo XX. En 1908, se inauguró la casa del Orfeón Catalán, el Palau de la Música Catalana, que se construyó gracias a las contribuciones de los ciudadanos. Lo que no se conoce tanto es el dinamismo conseguido gracias a la energía de Millet, que impulsó el rápido crecimiento y la difusión del movimiento coral por toda Cataluña, lo que llevó al nacimiento de organismos similares: surgieron 88 entidades entre 1891 y 1917, con una notable dispersión geográfica.

El Orfeón Catalán celebró su 25 aniversario en 1916 y, por esta misma razón, al año siguiente las Sociedades Corales le rindieron homenaje: en 1917, en Barcelona, cerca de 5000 cantantes de 52 entidades de toda Cataluña celebraron el Festival Coral Catalán, con distintos actos y conciertos. El día terminó con un concierto del Orfeón Catalán y una reunión. Este evento supuso el primer contacto de todas las Sociedades Corales de la época e hizo palpable la necesidad de crear una asociación que permitiese trabajar conjuntamente en canto coral en Cataluña. Así nació la hermandad Germanor d'Orfeons de Catalunya, predecesora de la Federació Catalana d'Entitats Corals (FCEC). En 1918 se celebró la primera asamblea, en la que se estableció su organigrama y estructura con 52 entidades que formaron parte de ella en esta fase inicial. En 1920 se celebró la segunda asamblea, en la que se aprobaron los estatutos, tras el lapso causado por la dictadura de Primo de Rivera, y en octubre de 1931, tuvo lugar la tercera y, por desgracia, última asamblea, debido a la Guerra Civil. En estas asambleas, músicos y directores de renombre nos otorgaban su poder, algo que en algunos aspectos aún sigue vigente hoy en día.

La estructura de este movimiento favoreció la creación de 57 nuevas entidades entre 1918 y 1934, cuando por primera vez fue posible ver los problemas comunes a los que se enfrentaban las entidades, la forma en la que trabajaban a nivel musical, el repertorio que interpretaban, su situación económica, la realidad profesional de los directores, etc. Entre asambleas, la Asociación trabajaba con un comité permanente, se financiaba gracias a las cuotas de los miembros, a subvenciones públicas y los fondos recaudados en varios festivales. Entre los eventos que se organizaban podemos destacar las reuniones que comenzaban con un canto común; el trabajo para renovar, crear, ser conscientes, mejorar y enseñar un repertorio amplio: armonización de canciones tradicionales, repertorio original y grandes obras corales sinfónicas. Asimismo, se organizaron grandes eventos como el Centenario del Clavé (1924) y el Festival de las Sociedades Corales en el Estadio de Montjuic (1930), con 51 sociedades corales y más de 6000 cantantes.

Desde 1939, las Sociedades Corales experimentaron dificultades debido a la represión ejercida por el bando ganador, provocando que quedasen en silencio y sufriesen limitaciones impuestas de varias formas: prohibiciones, embargos y la obligación de participar en determinados actos.

Resumen elaborado por la
**Federació Catalana
d'Entitats Corals
(FCEC)**

Sin embargo, esto también generó a un nuevo impulso. Gracias a estos hechos, comenzó una modernización del canto coral, llevada a cabo por los jóvenes directores que continuaron creando distintas entidades. Enric Ribó creó la Capella Clásica Polifónica (1940), Antoni Pérez Moya la Schola Cantorum Universitaria (1941), Àngel Colomer el Orfeón Laudate (1942), pero por encima de todo, tenemos que destacar el año 1947, con la creación de la Coral Sant Jordi por parte de Oriol Martorell.

También consiguieron interpretar conjuntamente en algunos eventos corales, aunque esto contrariaba las prohibiciones del gobierno de la época. Durante este período, los coros catalanes y la Oficina Técnica de las Sociedades Corales comenzaron a trabajar con personas vinculadas a la Asociación de Sociedades Corales de Cataluña, cuya tarea fue la de buscar información sobre coros existentes, compositores y obras, proporcionar partituras y un servicio de copistería para los materiales.

Poco a poco, los coros pudieron comenzar a actuar en público, en grandes conciertos sinfónico-corales y en conciertos grupales. La actividad de muchos coros fue un ejemplo de resistencia y trabajo en silencio hacia la recuperación civil y cultural. Por suerte, un nuevo período, tanto a nivel estilístico como estético, estaba en camino.

Fèlix Millet i Maristany, desde la presidencia del Orfeón Catalán, revivió el espíritu de la antigua Germanor d'Orfeons. Tras un acto celebrado en 1956 en el Monasterio de Montserrat (45 coros), y gracias a la colaboración del Ilustre Padre Abad Aureli M. Escarré, el proceso llevó finalmente a la constitución de la Secretariat d'Orfeons de Catalunya (SOC) en 1960.

Durante los primeros años, integró en la comisión mayoritariamente a entidades permanentes que se habían fundado antes de la guerra, pero progresivamente, los representantes más jóvenes de las entidades más recientes tuvieron un papel fundamental. A finales de los 70 ya había más de 126 coros que formaban parte de la SOC, cuyo trabajo abarcaba muchos campos, entre que tenemos que destacar los actos conjuntos, la formación, la distribución del nuevo repertorio, la introducción de un nuevo repertorio cada año y, sobre todo, la proyección internacional del canto coral catalán. El contacto y la participación en las actividades de *A Coeur Joie*, proporcionó un nuevo impulso al canto coral catalán.

El trabajo enfocado a la calidad, los cambios políticos a finales de los 70, una visión cultural diferente, el apoyo de las nuevas instituciones democráticas y el nacimiento de otras nuevas, etc. Todos estos hechos produjeron que la SOC ratificara su transformación y así se fundase la Federació Catalana d'Entitats Corals (FCEC) en 1982, con 150 entidades como miembros fundadores.

Desde la creación de Europa Cantant, la Federación ha estado presente y, con Oriol Martorell a la cabeza, muchos de los coros que eran miembros de la Federación en la época vieron la necesidad de dejar atrás las fronteras de nuestro país y comenzaron a participar en los eventos europeos y se convirtieron en miembros de Europa Cantat.

Además, desde el comienzo, la Federación ha participado en la Federación Internacional para la Música Coral. Desde el principio, la presencia de los coros catalanes en actividades internacionales por todas partes de Europa ha sido siempre constante: se ha difundido el conocimiento de nuestra cultura por todo el mundo. Hay muchos coros que han visitado nuestro país para actuar. Barcelona ya alberga varios eventos corales organizados por otras instituciones.

La FCEC ha trabajado básicamente en formación, publicación de partituras, difusión del canto coral y las actividades en conjunto; todo ello destinado a la mejora de los coros, los cantantes y los directores. Entre los actos en conjunto que se han organizado, podemos destacar "Cataluña Canta", celebrado en 1992 con la participación de más de 7000 cantantes. Este año, la organización del Festival Internacional ha celebrado su 50 edición. En la actualidad hay más de 520 miembros de coros, con cerca de 30.000 cantantes, distribuidos principalmente por Cataluña. El origen y los antecedentes de los coros son también muy diversos. La mayoría son coros amateur, pero también podemos encontrar aquellos concebidos como proyectos profesionales.

En 1967 nació la federación infantil, la Secretariat de Corals Infants de Catalunya (SCIC). Esta organización desempeñó un papel importante, organizó eventos en conjunto y dispuso un nuevo repertorio. Hoy en día, además de SCIC, existen otras tres federaciones: Corals Joves de Catalunya (los coros jóvenes), la Federación Pueri Cantores, La Federació de Cors de Clavé, y la Confederación, denominada Moviment Coral Català (MCC), que aúna estas cuatro federaciones. Hay muchos coros en distintos ámbitos que no forman parte de ninguna federación.

Asimismo, en Cataluña, a lo largo del siglo XX, el canto coral ha evolucionado, desempeñando un papel importante, y ha sido siempre un pilar de la cultura y la música catalanas. En la actualidad, el canto coral continúa siendo la actividad cultural con mayor número de miembros en Cataluña.

Bibliografía:

- ARTÍS, Pere. *El Cant Coral a Catalunya (1891-1979)*. Editorial Barcino. Barcelona, 1980
- MILLET, Lluís. *Pel Nostre Ideal*. J. Horta. Barcelona, 1917
- *Primera Assemblea de la Germanor d'Orfeons de Catalunya*. Tipografia Masó. Girona, 1918
- *Segona Assemblea de la Germanor d'Orfeons de Catalunya*. Tallers d'Arts Gràfiques Henrich i Cia. Barcelona, 1921
- *Tercera Assemblea de la Germanor d'Orfeons de Catalunya*. Arts Gràfiques S.A. Barcelona, 1932
- Archivos de la Secretaría de Orfeones de Cataluña (SOC)
- Archivos de la Federación Catalana de Entidades Corales (FCEC)

Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España

Revisado por María Zugazabeitia, España ●

La Asociación Coral Europea - Europa Cantat elige nuevo comité y presidente, y mira hacia adelante al futuro desarrollo de la vida coral en Europa (p 20)

Sonja Greiner
Secretaria General,
Asociación Coral Europea-
Europa Cantat

10

La Asociación Coral Europea - Europa Cantat, se complace en anunciar que Gábor Móczár, de Hungría, fue reelegido como presidente de la asociación el 14 de noviembre en Helsinki (Finlandia).

La Asamblea General eligió a un comité de 13 personas, procedentes de 12 países europeos, que a su vez designaron al nuevo comité ejecutivo: Presidente: Gábor Móczár (Hungría), 1er Vicepresidente: Carlo Pavese (Italia), 2º Vicepresidente y Presidente de la Comisión Musical: Jan Schumacher (Alemania), 3ª Vicepresidenta: Daphne Wassink (Países Bajos), Tesorero: Koenraad De Meulder (Bélgica).

Miembros adicionales del comité: Burak Onur Erdem (Turquía), Marti Ferrer (España), Reijo Kekkonen (Finlandia), Victoria Liedbergius (Noruega), Loti Piris Niño (Bélgica), Patrick Secchiari (Suiza), Kaie Tanner (Estonia), Jean-Claude Wilkens (Francia)

Tras la Asamblea General se celebró el “Día del Socio”, en el que los nuevos miembros pusieron sobre la mesa sus ideas y visión de la asociación y realizaron propuestas para el futuro, especialmente en lo relacionado con las actividades, la recaudación de fondos y la comunicación.

El programa del fin de semana se completó con una conferencia titulada “Compartir los beneficios del canto”, con presentaciones de investigaciones científicas, ejemplos de proyectos corales integradores, debates sobre cómo hacer que los eventos corales lleguen a más público, propuestas sobre cómo usar el canto colectivo como herramienta de integración intercultural y cómo desarrollar acciones y estrategias para que el público sea más consciente de los beneficios del canto.

El anfitrión del evento fue la asociación finesa para la música coral Sulasol, e incluyó interpretaciones del Conjunto Coral Lumen Valo y de una selección de cantantes del coro Grex Musicus.

La próxima Asamblea General (de 10 al 13 de noviembre de 2016), la organizará ZIMIHC, un nuevo miembro de la Asociación Coral Europea - Europa Cantat, en la ciudad de Utrecht, en la que se celebró el Festival EUROPA CANTAT en el año 2009.

Para más información, por favor contacte a la Secretaría General de la Asociación Coral Europea (Europa Cantat), Haus der Kultur, Weberstr. 59a, 53113 Bonn, Alemania, Telf.: +49 228 9125663, Fax: +49 228 9125658, info@eca-ec.org, www.eca-ec.org

Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España

Revisado por Carmen Torrijos, España ●

EXPO Coral Mundial de la FIMC Impulsando la música coral de Asia del Pacífico al mundo (10 al 15 de Noviembre de 2015) (p 22)

Macao es conocida por muchas pequeñas cosas: tartas portuguesas de huevo, su gastronomía, ser uno de los principales escenarios para las películas de James Bond, luces de neón iluminando los cielos nocturnos, y como la capital del entretenimiento de Asia. En el mes de noviembre tuvo lugar un conjunto de eventos para exhibir la diversidad de la ciudad. A la vez que la ciudad lentamente se transformaba en una pista de carreras para el Grand-Prix anual, también expertos en culinaria se juntaban afuera de la Torre Macao para el festival gastronómico anual. Mientras tanto, entre carreras y comidas, los amantes de la música coral de todas partes del mundo, convergieron en la inauguración de la Expo Coral Mundial de la FIMC.

En el transcurso de seis días, la Expo Coral Mundial de la FIMC marcó un hito en la historia del desarrollo del arte coral en la región de Asia del Pacífico. Este evento juntó todas las facetas de la música coral para promover el intercambio mediante talleres, presentaciones, clases magistrales, conciertos, competencias, exposiciones y muchas otras actividades. Coros invitados, maestros de ceremonia y miembros del jurado de más de 40 países fueron presentados para compartir en este magno evento. La música coral resonó en las iglesias, escuelas, teatros, foros, restaurantes e incluso en las calles de Macao. Las diferentes manifestaciones de la música coral: los trajes, la coreografía, los instrumentos, los coros y los diversos géneros musicales asombraron a los espectadores en Macao. Esto los alentó a incrementar su interés en la música coral, desviando su atención de sus aparatos electrónicos para concentrarse en las interacciones humanas de “tiempo real”.

Emily Kuo Vong,
Presidente del Comité
Ejecutivo de la Expo
Coral Mundial de la FIMC,
Vicepresidente de la FIMC,
miembro del comité de
directores del Macau Choral
Art Association

22 días, 16 ciudades... Educando a las masas sobre música coral

En los meses de abril y julio, empleando cualquier medio de transporte, siete de los más renombrados directores corales a nivel mundial, Michael J. Anderson (EEUU), Andrea Angelini (Italia), André de Quadros (EEUU), Stephen Leek (Australia), Men Da Peng (China), Tim Sharp (EEUU) y Jan Wilke (Alemania), recorrieron China para dar filantrópicas clases magistrales corales a más de 48 coros. Este viaje los llevó hasta Macao S.A.R., Zhongshan, Guangzhou, Changsha, Guilin, Guiyang, Chongqing, Xi'an, Taiyuan, Shenyang, Dongguan, Shenzhen, Wuhan, Zhengzhou, y Shanghai. Además de presentar la historia y la visión de la FIMC sobre convertirse en líderes de la educación coral, el viaje hizo eco sobre las actividades de la Expo Coral Mundial de la FIMC. Quisiéramos reconocer y agradecer a Chinese and American Inter-Culture Exchange Foundation por su apoyo y patrocinio para hacer de este viaje una realidad.

Conferencia Coral de Asia del Pacífico

Previo a la ceremonia, el Consejo Coral de Asia del Pacífico y sus delegados se reunieron para reportar su situación coral, compartir información sobre el evento, planificar los programas y fortalecer los proyectos existentes. A través de estas conferencias corales, que tienen lugar cada dos años, el propósito de fortalecer la comunicación y las relaciones entre los países de Asia del Pacífico se ha concretado.

Canciones de amistad y paz

Un ventoso jueves por la tarde en Macao, la Expo Coral Mundial de la FIMC empezó con una explosión mientras leones danzantes le daban la bienvenida al público con una festiva e impactante presentación en el Macau Forum. El baile acompañado por tambores y platillos maravilló al público y exhortó los buenos espíritus a lo largo de toda la expo. El Asia Pacific Youth Choir como embajador para el expo fue un claro vestigio de la diversidad de la región con sus trajes tradicionales y representativos de más de 10 países en la región de Asia del Pacífico. Las presentaciones de este coro marcaron el principio y el final no sólo de la ceremonia de apertura sino también de la de clausura. El público entró al estadio sin saber qué esperar; emocionado con un entusiasmo recién adquirido por la música coral. El idioma, la cultura y otras barreras se fueron desvaneciendo una a la vez mientras la noche progresaba. Los coros de todas partes del mundo compartieron su entusiasmo al fusionar canciones chinas del pop y el folklore con su propio repertorio. ¡Esto incrementó aún más el atractivo de la música coral para los participantes, y marcó el inicio del evento!

Empezando el día con una canción

¿Cómo empezarías tu día? Durante la expo, las mañanas estuvieron llenas de canciones. Inspirada por el Simposio Mundial de Música Coral (WSCM), María Guinand (Venezuela) guió la primera sesión de canto en la mañana con un programa completo de repertorio latinoamericano enérgico y apasionado. En la segunda sesión, Brady Allred y los Salt Lake Vocal Artists (EEUU) llevaron a los participantes a un viaje de búsqueda espiritual a través de las más remotas regiones de América, mientras André van der Merwe (Sudáfrica) transportó al público a un colorido viaje de regreso al corazón y a los orígenes de Sudáfrica que concluyó magníficamente la sesión final. Todas las sesiones de canto de las mañanas fueron acompañadas por Sally Whitwell (Australia).

Piezas, presentaciones y talleres

Luego de cada sesión matutina de canto, los delegados se dirigían a sus respectivas sesiones matutinas de piezas, 16 piezas fueron guiadas simultáneamente por sus presentadores: Elise Bradley (Canadá), Yang Hong Nian (China), María Guinand (Venezuela), Sally Whitwell (Australia), Gan Lin (China), Theodora Pavlovich (Bulgaria), Brady Allred (EEUU), André de Quadros (EEUU), The Junction (Países Bajos), Dan Walker (Australia), André van der Merwe (Sudáfrica), Susanna Saw (Malasia), Thierry Tiebaut (Francia), Xiao Bai (China), y Tim Sharp (EEUU). Los cursos de las piezas incluían especializaciones desde nivel intermedio en dirección de coro de niños hasta cursos de nivel avanzado para directores o compositores profesionales, y piezas a cappella con las técnicas más recientes.

Las tardes fueron para presentaciones y talleres corales; los temas presentados comprendían el énfasis sobre la importancia de los ejercicios de vocalización, la interpretación de las composiciones y el trabajo con coros de la tercera edad. Los talleres corales fueron ligeramente variados y permitieron a los delegados entender y trabajar con los coros invitados. Estos talleres dieron a los coros oportunidades de compartir su cultura, coreografía, técnicas de ensayo y sus cimientos para el éxito.

En el tranquilo y pintoresco campus de la Universidad de Macao, más de 1000 asistentes participaron en estas sesiones matutinas de canto, piezas, presentaciones y talleres; cambiando completamente su percepción y noción de la música coral.

Conciertos destacados

Más de 30 conciertos tuvieron lugar durante estos 6 días, un logro inimaginable para la mayoría de los eventos en esta región. 16 coros invitados se presentaron ante un vasto oportunidad en pintorescas locaciones en Macao, incluyendo la iglesia de San Dominic, Colégio de Santa Rosa de Lima, Colegio Diocesano de São José, Iglesia Nuestra Señora de Fátima, Foro de Macao, Universidad de Macao – Auditorio de la Universidad y Teatro Student Activity Center, Teatro Broadway, Teatro Dom Pedro V, y la Igreja E Seminario de São José.

Además del surtido catálogo de instrumentos y trajes de sus respectivos países, cada coro demostraba orgullosamente en sus presentaciones la maestría que le caracterizaba. Aleron, como el único coro de voces oscuras representó dignamente a Filipinas con sus vestimentas y canciones. El Asia Pacific Youth Choir interpretó canciones de cada país representativo incluyendo desde elementos del folklore y actuales, hasta música sacra. Los coros China Broadcasting Children's Choir, Peiyang Choir, Shenzhen High School Lily Girl's Choir, y Tiankong Choir ilustraron la música coral de China desde la de coros de niños hasta la de coros universitarios. El Indonesian Children & Youth Choir – Cordana y el Manado State University Choir presentaron trajes coloridos y coreografías que asombraron a las audiencias con sus presentaciones precisas y emotivas que retrataron los bailes y tradiciones folklóricas de Indonesia. Rajaton (Finlandia) y The Junction (Países Bajos) proporcionaron a los asistentes a los conciertos un nuevo entendimiento de la variedad en la música coral que incluye a los pequeños ensambles vocales de jazz. Nelson Mandela Metropolitan University (Suráfrica) representó orgullosamente la diversidad y los colores de la nación arco iris. The Little Singers of Tokyo (Japón) siguió luego con su espíritu característico y un repertorio que cubre una amplia gama desde cantos gregorianos hasta obras contemporáneas mientras lucían orgullosamente sus kimonos. Salt Lake Vocal Artists (EEUU) deleitó a la audiencia con su versatilidad, pasión, maestría y sonido. Youth Choir BALSIS compartió con los participantes el amor y la valiosa cultura e historia coral de Letonia. Formosa Singers y Hong Kong Children's Choir también presentaron su diversidad y finesa coral.

Estos coros revolucionaron la música coral en las mentes de los participantes, ofreciendo una nueva luz en las concepciones de la música coral y la versatilidad de los coros. Todos aquellos que encontraron y escucharon a estos coros continuaron cantando sus alabanzas mucho después del final de la Expo Coral Mundial de la FIMC.

Competencias y Presentaciones

Más de 83 coros participaron en las competencias y presentaciones de la Expo Coral Mundial de la FIMC. Muchos de los coros provenían de China, Macao S.A.R., Hong Kong S.A.R., Indonesia, Malasia, y Singapur. Las categorías de la competencia incluían desde coros de niños hasta coros de la tercera edad, ensambles y folklore. El objetivo de la competencia no era la competencia en sí, sino elevar el potencial de cada coro. A cada agrupación se le ofreció una clínica coral de cortesía previa a la competencia, que ofrecía ánimo, aliento y guía a los coros antes de subir al escenario. El jurado estaba compuesto por Michael J. Anderson (EEUU), Gan Lin (China), Saeko Hasegawa (Japón), Tommyanto Kandisaputra (Indonesia), Meng Da Peng (China), Debra Shearer Dirie (Australia), André van der Merwe (Suráfrica), Jonathan Velasco (Filipinas), Sally Whitwell (Australia), and Hakwon Yoon (Corea).

A los coros de Singapur y China se les dio la oportunidad de presentar sus conciertos sin la presión de la competencia. De igual manera, participaron en las clínicas corales antes de sus presentaciones. Todas las clínicas corales fueron guiadas por Andrea Angelini (Italia), André de Quadros (EEUU), Saeko Hasegawa (Japón), Johnny Ku (Taiwán), Susanna Saw (Malasia), Wu Lin Fen (China), Jonathan Velasco (Filipinas), Xiao Bai (China), and Yang Hong Nian (China).

Exhibición coral y cultural

Al organizador le gustaría agradecer a todos los expositores que hicieron el viaje hasta Macao. Editores como Edition Peters (Reino Unido) trajeron gran cantidad de partituras para que los delegados pudieran escoger de entre ellas, y fueron recibidas con mucho agrado puesto que las partituras originales son muy difíciles de obtener en esta región. Los CDs de los coros invitados fueron bienvenidos; al mismo tiempo que se hizo promoción de futuros eventos corales tales como el Simposio Mundial de Música Coral (WSCM11) en Barcelona. Ya que la cultura coral se va desarrollando en esta región, resulta cada vez más importante elaborar partituras, CDs y eventos reconocidos para alentar el uso de partituras originales y aprender de los eventos internacionales.

Moviendo al mundo con la música coral

Un último concierto en el Teatro Broadway marcó el final de la Expo Coral Mundial de la FIMC, todos los participantes y coros se juntaron para celebrar el fin de una semana exitosa. Los coros invitados y el ganador de la competencia del Grand-Prix subieron al escenario una última vez. Nada fue más conmovedor que la presentación por primera vez del Premio Lifetime Achievement Award for Choral Music para los individuos destacados de la comunidad coral que han dedicado su vida a este arte. Entre los galardonados encontramos a Alberto Grau (Venezuela), Ma Ge Sun (China), Royce

Saltzman (EEUU), Jutta Tagger (Francia), and Yan Liang Kun (China). La ceremonia de clausura también recapituló los eventos de toda la semana, mientras los delegados y miembros del público despedían a los nuevos y viejos amigos.

Mientras el público, los participantes y los coros salían lentamente del teatro, la atmósfera era agradulce con el vestíbulo lleno de canción. Era indudable que estas personas, que apenas seis días antes eran completos extraños, se habían convertido en amigos gracias a una pasión común, abrazándose unos a otros e intercambiando información de contacto, advirtiendo que la música coral es uno de los medios más efectivos y exitosos para derribar las barreras, entendiendo y apreciando el uno al otro a pesar de sus diferencias, y fortaleciendo la hermandad que resulta ser el cimiento de la paz mundial. Este acontecimiento permitió a la región de Asia del Pacífico tener una plataforma con su propio gran evento coral para atraer coros y educadores de renombre mundial, y a la vez ofreció una oportunidad para que el mundo conozca y entienda a la región de Asia del Pacífico.

Gracias

El equipo de la Expo Coral Mundial de la FIMC desea reconocer y agradecer a la Universidad de Macao, China Culture Friendship Association, Liaison Office of the Central People's Government in the Macao Special Administrative Region Ministry of Culture and Education, Cultural Institute of the Macao S.A.R. Government, Macau Government Tourist Office, Civic and Municipal Affairs Bureau of Macau, Fundación Macao, Chinese and American Inter-Culture Exchange Foundation, Galaxy Entertainment Group Ltd., Universidad Macao de Ciencia y Tecnología, Asia-Pacific Choral Culture Development Foundation, C&T Technology Co., Ltd., y a Fujiasia Piano City Co., Ltd. por su apoyo y generosidad con esta primera Expo Coral Mundial de la FIMC.

Adicionalmente, el equipo de la Expo Coral Mundial de la FIMC quisiera hacer extensivo su agradecimiento a todos los que participaron en este evento, como invitados o como delegados, sin ustedes este evento no habría sido posible.

Reserva la fecha – Agosto de 2017

¡Ya ha empezado la planificación para la segunda Expo Coral Mundial de la FIMC, marquen sus calendarios mientras el equipo prepara otra inolvidable Expo Coral Mundial de la FIMC en Macao S.A.R.!

Emily Kuo Vong es actualmente vicepresidente de la Federación Internacional para la Música Coral. Antes de ganar este título, Emily había hecho muchas generosas contribuciones a la comunidad coral incluyendo la fundación de la Chinese and American Inter-Culture Exchange Foundation en 2007 para ayudar a recaudar fondos para los eventos corales alrededor del mundo. Emily también pertenece al comité de directores de Macau Choral Art Association, para ayudar a alcanzar su visión de llevar noticias corales y de eventos internacionales a Macao. Email: emily.kuo.lm@gmail.com



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

Presentación del Festival Intercomunitario de Coros de Hombres (p 29)

Movimiento Coral en la República Democrática del Congo (RDC) – pequeño panorama de su situación y breve relación de acontecimientos

No hay pueblo que no cante. La tierra entera es un planeta cantante. Por ello, el deseo de cantar es natural para el hombre y el de cantar en coro lo es más todavía. El canto coral ha demostrado su universalidad hasta el punto de que prácticamente todas las culturas se lo han apropiado sin que ninguna de ellas reivindique su paternidad.

En la RDC, como en la mayoría de los países africanos, el movimiento coral tomó forma con la llegada de los misioneros, y encontró un sitio de honor en las iglesias misioneras donde quedó sólidamente arraigado.

La riqueza del movimiento coral reside en su inmensa diversidad. Puede ser de carácter religioso, social, educativo, científico y cultural. Trasciende las fronteras de la edad, del género, de la clase social, del nivel intelectual, de la raza y de la cultura. Los coros son y continúan siendo el modelo de grupos musicales que pueden crearse espontáneamente, en todas partes y en cualquier momento.

Además de las estructuras corales existentes, como los coros infantiles, los de adolescentes, los juveniles y los de adultos en relación con la edad; o los coros mixtos, de mujeres y de hombres, en relación con su género; otras estructuras han surgido y continúan proliferando. Se trata de las corales extraparroquiales, interparroquiales, extralitúrgicas, escolares, comunales, intercomunales, comunitarias, intercomunitarias, confesionales e interconfesionales e incluso federales.

Todas comparten un bien precioso, inmaterial e inagotable: las innumerables composiciones escritas por compositores congoleños y otras traídas de fuera.

El repertorio coral es una de las mayores riquezas tanto del movimiento coral como de la humanidad entera. Está siempre al alcance de todos y se comparte hasta el momento sin excesos de egoísmo ni tensiones. Bien transcrito, editado, publicado y protegido, es un bien que trasciende y atraviesa el espacio y el tiempo.

Un buen número de las canciones que figuran en nuestras colecciones oficiales de las iglesias del Congo, traducidas a nuestras lenguas africanas, nos han llegado desde siglos pasados.

Algunas veces no deja de extrañarnos que, en sociedades como las nuestras, no se tome ninguna medida para proteger estos **preciosos tesoros**, verdaderos patrimonios de la humanidad y una inmensa riqueza tanto para la Iglesia como para la sociedad.

Georges Landu Mwan'Anlongo, Robert Zulu Mpinda Makiodi, Prof. Noé Diawakudia Nseyilla, Emile Disengomoka, Ngonde Nsayilla, Maitre Looli, Ekofo, Joseph Kiwele, Prf Meno Makilutila, Jean-Pierre Tadi Tambwe, Luzeyidio Sisi, por citar solo a unos cuantos, fueron eminentes compositores congoleños que destacan por su discreción y modestia. Atravesaron el planeta tierra sin que este se diera verdaderamente cuenta, ya que, en su vida, fueron ignorados y reducidos al silencio por falta de una estructura eficaz y de un programa de desarrollo.

¿Y qué decir de aquellos que continúan en vida como *Dolumingu Lutunu, Justin Ntumba, Nzeyi Van Mubuma, Ntoya Kapela, Jacques Nkalambote, Ignace Mayemba, Makiese Kiavila, Maurice Mondengo, Joseph Nilulu, Zena Malengo, Matondo ma Mbalu, Freddy Phaku Duma, Mayindu Solo, Daniel Makasi* y también *Ambroise Kua Nzambi Tokos*? ¿Deberán también ellos prepararse para sufrir la misma suerte?

El Festival Intercomunitario de Coros de Hombres debería ser también una ocasión para intercambiar opiniones sobre temas de extrema importancia, de envergadura universal y planetaria, que necesitan del movimiento coral y sus autoridades.

Las estructuras corales y sus actores tienen la absoluta necesidad de vivir experiencias positivas que les permitan asegurar una evolución real e importante del movimiento.

Hablamos de múltiples experiencias positivas ligadas a:

- la formación adecuada, adaptada, estructurada y permanente;
- la calificación y la profesionalización de sus componentes;
- la racionalización del arte y su práctica;
- el enriquecimiento del repertorio coral, tanto del propio como del importado;
- la prosperidad y la proyección del ministerio de canto y música;
- la creación y la innovación;
- la conservación y mantenimiento de lo ya conseguido;
- la organización de eventos de envergadura nacional e internacional;
- la valorización y el desarrollo de proyectos importantes de interés colectivo y que tengan un impacto real y positivo;
- la creación y puesta en marcha de estructuras musicales a todos los niveles;

- la normalización del funcionamiento de sus estructuras;
- el crecimiento, la unidad y el testimonio de la Iglesia.

Es necesario un liderazgo fuerte, fértil, creativo, innovador, tenaz y futurista, y que se imponga una toma de conciencia real colectiva.

Festival Intercomunitario de Coros de Hombres - FICH 2015

Este festival surgió por iniciativa del Coro de Hombres del Centenario, que se inspiró en la Semana Anual (segunda semana del mes de noviembre de cada año) confiada a la Comisión de los Padres de la Catedral del Centenario Protestante para una celebración cultural especial el segundo domingo de noviembre que pusiera de manifiesto un fuerte apoyo a favor de los hombres laicos.

Estos cultos especiales se celebran en la *Parroquia Internacional Protestante de Kinshasa - Catedral del Centenario Protestante*, que es una parroquia intercomunitaria normalmente abierta al público en general. Este acontecimiento ha puesto de manifiesto que desde el momento en que los hombres se movilizan, un evento de la dimensión de un festival sacro es capaz de reunir tanto a hombres como a los coros de hombres, que se incorporan sin problemas.

El Festival Intercomunitario de Coros de Hombres nació con la vocación de apoyar a los coros de hombres en toda su diversidad: coros parroquiales, interparroquiales y extraparroquiales, litúrgicos y extralitúrgicos, comunitarios e intercomunitarios, pero sólo los compuestos por coristas masculinos, evolucionando dentro de los coros de hombres desde los coros mixtos (tenores y bajos) a otros tipos de conjuntos musicales.

Con una frecuencia bianual, el festival alternará las ediciones nacionales e internacionales que permitirán a corales extranjeras la ocasión de participar activamente.

El bello y maravilloso emplazamiento donde se encuentran la *Gran Universidad Protestante del Congo (UPC)* y a la *Catedral del Centenario Protestante* acogerá este gran y único festival. Está situado en el corazón de la ciudad de Kinshasa (capital de la RDC), en uno de los lugares más turísticos del centro de la ciudad por su proximidad al Palacio del Pueblo (Sede del Parlamento Congoleño), el estadio de los Mártires, el segundo mayor estadio de África, los grandes bulevares, el museo nacional, el Hospital del Cincuentenario (uno de los más grandes y modernos de África) y muchos otros.

El Coro de Hombres del Centenario, iniciador del proyecto

El Coro de Hombres del Centenario fue creado con el objetivo de dotar a una de las mayores parroquias de la Iglesia de Cristo en el Congo, la *Paroisse Internationale Protestante de Kinshasa - Cathédrale du Centenaire Protestant*, de una formación musical compuesta exclusivamente por hombres.

Beneficiado con el patrocinio del Colegio de Pastores, el grupo se organizó y estructuró rápidamente hasta que fue oficialmente consagrado el 9 de noviembre de 2014 por Monseñor Pierre MARINI BODHO, Presidente Nacional de la ECC, en el culto de la celebración anual de la jornada de los Padres.

El Coro de Hombres del centenario se fijó la noble meta de llegar a ser un polo de excelencia y sobre todo una tribuna tanto para los coros de hombres de la ciudad de Kinshasa y del país, como para otros de más allá de las fronteras nacionales.

Nuestro propósito, es el de transmitir una imagen positiva de los coros de hombres, iniciando proyectos de envergadura, impregnados de matices religiosos, poniendo siempre en valor el ingenio africano en el campo del canto coral.

El coro está dirigido por Ambroise Kua-Nzambi Toko et Lajoie Makiesse.

Las actividades del Festival

La organización de este gran encuentro inédito de Hombres y Coros de Hombres vale su peso en oro. Es una iniciativa pionera en la historia de la Iglesia.

Iniciado por este joven coro, ha sido apadrinado por la *Commission des Padres de la PIP-KIN/ Cathédrale du Centenaire Protestant* y se celebró del 1 al 8 del pasado noviembre apoyado por la cadena DIREKT.TV, el Diario televisado Lingala Facile, la Academia Africana de Música Coral, el diario La Référence Plus, La Radio-ECC y la Comisión de Corales y Música de la PIPKIN/CCP.

Varias actividades han destacado en este festival, entre ellas:

1. Las actuaciones de coros seleccionados en las 20 parroquias asociadas, así como en la Catedral del Centenario Protestante.
2. Los encuentros de intercambio entre coros de hombres.
3. La sesión de formación para directores y aspirantes a director de coro, confirmada por un certificado y realizada por los profesores de la Academia Africana de Música Coral (Ambroise Kua-Nzambi Toko y Dolumingu Lutunu).
4. La creación de un repertorio de canto común.
5. La exposición durante la semana del festival.
6. Las emisiones y conciertos en la radio y en la televisión.

Los coros participantes

Lista de coros participantes.

Traducción de los nombres sugeridos por el traductor

- El Coro de Hombres del Centenario
- Coral Mayangi Hombres CEC Kingasani
- Grupo Vocal Protestante- ECC
- Coral Los Serafines CBFC Lisala
- Los hombres de la PIPKIN/CCP
- Coral Don Bosco-Catolica ISTA
- Coro de Hombres de la FCMC
- Coral Molende-San Ignacio
- Coro de Hombres CPCO CEC Ndjili
- Coral Pueri Cantores- Saint Raphael
- CHOCHATAD
- Coral Mixta Ndungini-CBCO Selembao
- Coral GOSPEL DU CONGO
- Los Querubines-HombresAum Lufungula
- Coral Central CADC Ndjili Q.3
- Coral Mixta Capellanía Lufungula
- Coral Nueva Alianza
- Coral La Gracia de Kinshasa
- Chorevel Mere
- Coral Sarment-CBFC Bumbu
- Le Clan Chorevel
- Coral Los Angeles
- Chorevel CBCO Masina II
- Coro Elikya CBCO Bumbu 1
- Chothech Mere
- Chojad Mere Masina- Fepaco
- Clan Chothech
- Coral La Gloria-CBCO Franc. Kintambo
- La Voz de Pentecostés-CADC Ngandu
- Coral Voceking CEC Ngiri-Ngiri
- Coral Baptista del Congo- CHOBACO
- Coral La Voz del saludoCADC SileBungu
- Coral Evangelica CBCO Bumbu 1
- Unión de Corales CBU Mombele
- Coral Los Vencedores- CBFC
- Coral Los Querubines CBFC Mombele
- Coral Negro-Espiritual CPK Matete
- Coral Salmos 150 CBU Mombele
- Coral TSHIONDO CPK Lemba
- Coral Gloria CBU Mombele
- Coral La Caridad CBCO Bandal 1
- Coral Camino de Vida CBCO Kalamu
- Coral Victoria CBCO Bandal 1
- Coral Luz CBCO Cite Pumbu
- Coral Hombres CBFC Bandal
- Coral CPC CBCO Mont-Ngafula
- Coral Hombres CBFC Victoire
- Coral La Caridad CBCO Kalamu
- Coral Quatuor CPK Lokoro-Matete
- Coral Vivacidad
- Coral Hombres CBCF Kumbi
- Coral Voz Musical Hombres

El festival se clausuró de forma apoteósica, para gran satisfacción de todos los participantes, el domingo 8 de noviembre de 2015 en una de las mayores catedrales de la RDC y de África y contó con la participación de los siguientes coros parroquiales, interparroquiales, comunitarios e intercomunitarios:

- Chœur d'Hommes du Centenaire – PIPKIN-CCP (Coro de Hombres del Centenario. PIPKIN-CCP)
- Chorale Nzil'Ampa (Coral Nzil'Ampa)
- Chœur d'Hommes CBFC Lukusa (Coro de Hombres CBFC Lukusa)
- Nouvelle Alliance (Nueva Alianza)
- Chorale Don Bosco – Aumônerie Catholique ISTA (Coral Don Bosco. Capellanía Católica ISTA)
- Conservatoire PIPKIN (Conservatorio PIPKIN)
- Gelac
- Jeunes joyeux (Jóvenes Dichosos)
- La fanfare de la PIPKIN (La fanfare de la PIPKIN)
- Fraternité Internationale – CBFC Lukusa (Fraternidad Internacional - CBFC Lukusa)
- Clan Chorevel
- Clan Chothech
- Union des chorales de Ndjili-Kimbanseke (Unión de Corales de Ndjili-Kimbanseke)
- Union des Chorales de la CEBU Mombele (Unión de corales de la CEBU Mombele)
- Union vocale de la CBCO (Unión vocal de la CBCO)
- Grand Chœur intercommunautaire d'Hommes, chœur officiel du Festival (Gran Coro intercomunitario de Hombres, coro oficial del Festival)

Ambroise KUA-NZAMBI TOKO es el Presidente y Director Musical del Coro de Hombres del Centenario, Director artístico del Festival Intercomunitario de Coros de Hombres, Director del Coro La Grace de Kinshasa (271 actuaciones internacionales), Embajador de la Federación Internacional para la Música Coral con el Coro Africano de Jóvenes (2014-2015), Vicepresidente de la Federación Congoleña de Música Coral, Primer Director del Coro Africano de Jóvenes (2013-2015), Director de la Academia Africana de Música Coral, Miembro del Consejo Internacional de A Coeur Joie, Miembro del World Choir Games Council, Director Artístico de AFRICA CANTAT 2017. Email: kuanzambi@yahoo.fr



En China, la música de la canción *Mo Li Hua* para un cantante coral amateur es similar a la figura 1, mientras que en la figura 2 apreciamos una partitura SATB para coros.

17

Lei RayYu
directora de orquesta y
música eclesiástica

El siguiente ejemplo (figura 3) compara el pentagrama con el sistema Chev . La música está en *sol* mayor mientras que 1, que corresponde al *do* en solfeo, equivaldría a *G3* (*sol* en el sistema europeo). El Chev  no es la única herramienta de enseñanza que utiliza el grado musical y el solfeo para enseñar canto a primera vista; el método Kodaly y la notación *T nic Sol fa* británica son de naturaleza similar. Todos estos sistemas fueron métodos educativos que no estaban pensados para reemplazar al pentagrama, sino para ayudar a comprenderlo. Sin embargo, en China, por motivos complejos, el Chev  nunca tuvo éxito en su propósito de ayudar a los estudiantes a leer el pentagrama.

[illegible]

3 El *do* únicamente está determinado por la armadura de clave. Si la música está en *mi* menor, el centro tonal no es *do*, sino *la*, que corresponde al sexto grado de la escala diatónica.

Recientemente he pasado dos meses en China y he tenido contacto con, al menos, once coros de cuatro ciudades distintas entre cuyos miembros se encuentran desde estudiantes de la escuela primaria hasta estudiantes de conservatorio, además de coros de iglesia y comunitarios.

Solo dos de los once coros podían leer relativamente bien el pentagrama. Los miembros de uno de ellos utilizaban tanto el pentagrama como el sistema Chev , lo que hacía más difícil el trabajo del director durante el ensayo. El resto de los coros utilizaban únicamente el sistema Chev . Siete directores leían con fluidez tanto Chev  como pentagrama, mientras que el resto solo podían leer el sistema Chev , lo que estableció una base sólida para mis técnicas de análisis armónico. Sin embargo, tras estar alejado del Chev  durante más de veinte años, me pareció que ensayar *El Mesías* utilizándolo era una tarea extremadamente complicada.

Aparecen muchos inconvenientes cuando se contempla el uso generalizado del Chev  en lugar del pentagrama. En primer lugar, publicar un repertorio requerirá emplear más tiempo en la "traducción". En segundo lugar, el repertorio quedará limitado a música tonal y, por último, con ambos sistemas coexistiendo se crear  confusión, sobre todo porque uno de ellos fue aceptado universalmente hace mucho tiempo. En 1931, las autoridades educativas de Montreal eliminaron la notación *Tonic Sol-fa*⁴ de sus colegios citando tres razones similares (Coward y Whittaker, 1931).

Sir Henry Coward abogó por la notación *Tonic Sol-fa* en nombre de las personas que no aprenden a tocar instrumentos en casa:

"Lo más importante a la hora de enseñar canto a primera vista es hacer comprender al alumno el efecto mental de cada nota de la escala, sin confundirlo con la gran dificultad que presenta el pentagrama. Estas complejidades son lo suficientemente confusas para aquellos que las dominan mientras adquieren lentamente la técnica de, por ejemplo, el fortepiano o el violín; sin embargo para los jóvenes son más desconcertantes, y distraen la mente de la comprensión mental de los sonidos. Esto genera que el alumno asuma que aprender notación es aprender música. Por lo tanto nos encontramos con una clase de supuestos músicos que ni siquiera son capaces de leer a primera vista... los mejores lectores de pentagrama son casi siempre buenos en solfeo." (Coward y Whittaker, 1931).

En mi opinión, transcribir o traducir música coral desde el pentagrama al Chev  es, en efecto, un buen ejercicio teórico para cualquier m sico, ya que requiere que este conozca el acorde exacto que produzca el desplazamiento del centro tonal, de manera que él o ella pueda indicar el nuevo "1= ___".

He utilizado esta oportunidad para analizar y memorizar cada composición que iba a dirigir. Personalmente, ya no tengo más tiempo para sentarme y traducir *El Mesías* (lo hacía cuando estaba en el colegio), pero estoy seguro de que algún m sico est  empleando mucho tiempo y dedicación en hacerlo, ya que he visto *El Mesías* al completo publicado en Chev  durante mi última visita a China.

Otra limitación es que, al ser un sistema con *do* variable, el Chev  necesita que el centro tonal est  siempre presente, por lo que cantar composiciones como *Dove Descending* de Stravinsky sería inimaginable. Sin embargo, como uno de mis colegas señalaba, si un coro es capaz de cantar composiciones atonales, únicamente cambiando la notación a un sistema de "*do* fijo" todo volver  a estar correcto.

Puede verse en el ejemplo 2 que el Chev  utiliza ocasionalmente el pentagrama, por lo que sería muy fácil hacer que 1=C (*do* en el sistema europeo) sea permanente y así transcribir todas las notas como sus tonos.

Además, un coro amateur probablemente no cantar  música atonal mientras que un coro con experiencia que sea capaz de cantar música atonal leer  el pentagrama de todas maneras.

Sin embargo, me pareció bastante confuso ensayar grandes obras como *The Yellow Rover*, *Cantata o El Mesías* con el coro utilizando Chev  y el pianista usando el pentagrama.

Cualquier tipo de notación puede ser comparada con un lenguaje; se trata de un código gráfico traducido transformado en sonido. Leer el Chev  junto al pentagrama es como leer chino e inglés a la vez. El Chev  indica los grados de la escala diatónica al igual que los caracteres chinos a menudo expresan el significado de la palabra pero no su pronunciación. Por el contrario, el pentagrama indica el tono exacto, como las letras en inglés revelan el sonido de las palabras. Este ejercicio para el cerebro me pareció interesante pero innecesario, sobre todo el tiempo desperdiciado en intentar encontrar la medida correspondiente en las dos partituras, para que el pianista y el coro estuvieran, literalmente, en la misma página.

Durante varios años, he enseñado técnicas auditivas a estudiantes de primaria y me he encontrado con los mismos problemas que mencionaban Coward y Bullen, es decir, la incapacidad de vocalizar una simple melodía por parte de muchos pianistas capaces de tocar música compleja. Atribuyo este inconveniente al hecho de que los teclistas no controlan la entonación de sus instrumentos, por lo que no pueden ser considerados oyentes activos.

Christina Ward dijo en su libro que nadie puede cantar afinado si no sabe escuchar. De igual manera, he encontrado vocalistas que cantan muy bien de oído y pueden reconocer las notas en el piano, pero que no pueden cantar a primera vista. Me ha parecido mucho más fácil decirle a estos jóvenes pianistas y vocalistas que canten todo lo que toquen y viceversa. Sin embargo, encontró muy útil el Chev  a la hora de enseñar a niños pequeños que no habían comenzado a estudiar los instrumentos. Utilicé el sistema Chev  combinado con los signos de Curwen y el método Kodaly para enseñar a niños de 5 a 8 años. Tras dos años de

⁴ La notación *Tonic Sol-fa* utilizada en Gran Bret a tiene un concepto similar al Chev , pero distinta notación. He utilizado estos argumentos porque todos ellos pueden aplicarse al sistema Chev .

aprendizaje, les resultó mucho más sencilla la transición al pentagrama y adquirieron conocimientos básicos sobre las relaciones interválicas y las funciones en cada grado de la escala tonal.

La verdad es que un buen educador puede utilizar cualquier método o realizar cualquier mejora o cambio en este para adaptarlo a sus necesidades. Las dificultades del pentagrama para convertirse en una práctica común entre los músicos corales de China son, como mínimo, las siguientes: Las autoridades educativas cambian de opinión muy a menudo: la política durante los últimos diez años ha sido que las escuelas deben utilizar el Chevé para cualquier enseñanza musical, a pesar de que hace diez años se utilizaba el pentagrama. El rumbo puede cambiar de nuevo, así que el veredicto dependerá de lo que aprendan los niños. En segundo lugar, el porcentaje de profesores de música capaces de llevar a cabo la transición del Chevé al pentagrama es muy bajo. De hecho los profesores que saben cómo enseñar a sus alumnos a cantar a primera vista sin ayuda de un instrumento son difíciles de encontrar. Por suerte, cada vez más niños están aprendiendo a tocar instrumentos. Quizá dentro de otros cincuenta años, con nuevas políticas en lo que al arte se refiere, China se libraré del Chevé de una vez por todas.

Bibliografía

- Bullen, G. W. (April de 1878). The Galin-Paris-Cheve Method of Teaching Considered as a Basis of Musical Education. *Proceedings of the Musical Association*, 68-93.
- Coward, H., & Whittaker, W. G. (April de 1931). The Case for Tonic Sol-fa Notation in the Schools. *The Musical Times*, 72(1058), 334-335.
- Ellerton, G. M. (1 de August de 1882). Chevé Notation. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 23(474), 454-455.
- Stevens, R. S. (1986). Samuel McBurney: Australian Advocate of Tonic Sol-fa. *Journal of Research in Music Education*, 34(2), 77-87.
- Wareham, F. W. (1 de July de 1882). Tonic Sol-fa and Staff Notation Systems. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 23(473), 400-401.
- Weidenaar, G. (March de 2006). Solmization and the NORwich and Tonic Sol-Fa Systems. *The Choral Journal*, 46(9), 24-33.

Lei Ray Yu, nacida en China, fue directora de música sacra en la catedral de Saint Paul, en Worcester, Massachusetts. Fue allí donde desarrolló un dinámico programa musical, uniendo a cantantes de todas las edades. Como música eclesiástica ha colaborado con numerosas parroquias en Missouri, Colorado y Massachusetts. Forma parte del comité nacional de la Asociación Nacional de Músicos Pastorales. Como profesora, ha enseñado técnicas auditivas, dirección de orquesta, armonía para teclado, liturgia, música sacra y música del mundo en universidades, seminarios y conservatorios de Estados Unidos y China. Además de enseñar, dirigir y viajar, Ray tiene cuatro preciosos hijos y lleva quince años felizmente casada con su esposo. Email: lyu13@mac.com



Traducido del inglés por Antonio Melgar, España
Revisado por Carmen Torrijos, España ●

La teoría de sistemas y la música coral (p 39)

20

Aurelius Porfiri,
compositor, director,
escritor y docente

En un mundo conectado como éste en que vivimos, no es difícil pensar de una manera interconectada, en lugar de pensar en minúsculos segmentos de conocimientos. El conocimiento es uno, como lo afirmaba el internacionalmente reconocido académico y biólogo Edward O. Wilson: *“Experimenté el Encantamiento jónico. Esa expresión recientemente acuñada la tomé prestada del físico e historiador Gerald Holton. Se refiere a la creencia en la unidad de las ciencias, una convicción, mucho más profunda que una mera proposición, de que el mundo está organizado y puede explicarse a través de pocas leyes naturales”* (Wilson, 1998, p. 4). Comparto la creencia de este gran biólogo y soy siempre el primero en reconocer que para ser un buen músico o director coral, se necesita profundizar el conocimiento en muchas otras disciplinas culturales, en las que se pueden hallar conexiones impredecibles con uno mismo y con el proceso de creación musical. Además, pienso que el arte y la música poseen, de hecho, una verdad que es mucho más elevada que la verdad en las otras disciplinas, incluso las científicas. Conuerdo con Chesterton quien decía mientras hablaba de poesía que: *“El gran error consiste en suponer que la poesía es una forma no natural del lenguaje. Todos deberíamos hablar en rima desde el momento en que realmente vivimos y si no hablamos es porque sufrimos un impedimento del habla. No es la rima lo que es limitado o artificial, es la conversación que es un intento entrecortado y balbuceante de la rima”* (Chesterton, 1905, p. 73). Cuando se le preguntó sobre los consejos que había recibido de joven como estudiante de dirección, el director Stephen Layton dice: *“Probablemente, que estudiara idiomas modernos, no estudies música como una profesión. Sé director y músico, pero no leas música como una asignatura. No la conviertas en una carrera, haz otra cosa. Leo música, lo cual disfruto totalmente, pero si alguien me hubiese puesto a estudiar alemán o italiano y a hablar con soltura esos idiomas como estudiante, hubiese sido de una increíble ayuda como músico”* (Davis, 2015). Comparto la creencia de que para comprender las cosas es bueno ir a menudo tras otras cosas, esto fue también una constante en los descubrimientos científicos.

Habiendo dicho esto, pienso que una de los enfoques más prometedores de estudiar música coral es utilizando algunos elementos de la teoría de sistemas. Ahora bien, la teoría de sistemas es algo muy complejo, pero si utilizamos algunos de sus elementos para entender las cosas que apreciamos profundamente, podría ser interesante y, de alguna manera, revelador. Se considera como iniciador de esta teoría al biólogo Ludwig von Bertalanffy (1901-1972): *“La teoría general de sistemas es una serie de definiciones, conjeturas y postulados relacionados entre sí sobre todos los niveles de los sistemas, desde partículas atómicas hasta átomos, moléculas, cristales, virus, células, órganos, individuos, grupos pequeños, sociedades, planetas, sistemas solares y galaxias”* (Miller, 1956). Por lo tanto, un sistema es la manera en que las cosas y personas se organizan. Es la observación de fenómenos complejos como un todo. Un coro es ciertamente algo complejo, compuesto por personas, interacciones, lenguajes y muchos otros elementos. A menudo observamos dichos elementos como segmentos distintos, pero no es lo más idóneo de acuerdo con la teoría que tratamos de aplicar: *“La teoría de sistemas es antireduccionalista; afirma que ningún sistema puede ser comprendido adecuadamente o explicado totalmente una vez que sea desglosado en diferentes componentes”* (Zastrow, 2009, p. 49). De modo que, en el caso la música coral, debemos ver el panorama general en lugar de ver solamente un elemento determinado con el fin de entender algunos fenómenos. No es necesario especificar que este enfoque puede ser aplicado a coros y orquestas y también, viendo el panorama general, a organizaciones que reúnen coros o que organizan actividades que involucran a los coros, como competencias. En resumen, es una nueva y refrescante forma de ver algo que creemos que conocemos muy bien.

Un coro es un mundo pequeño. Así que cada coro tiene que ser entendido bajo sus propios términos: *“El sistema causa, en gran medida, su propio comportamiento”* (Meadows, 2009, p. 2). No existe ningún coro fuera de sí mismo. Lo que denominamos tradiciones son nuevas redes de sistemas que al final crean un nuevo sistema. Una tradición es también un sistema. Sin embargo, tenemos que ver a cada coro como un sistema en sí mismo: *“Una vez que veamos la relación entre estructura y comportamiento, podremos empezar a entender cómo funciona los sistemas, lo que los hace producir resultados pobres y cómo mejorar sus patrones de comportamiento”* (Meadows, 2009, p. 1). Como hemos dicho que los sistemas provocan a menudo sus propios comportamientos, tenemos que ubicarnos en la intersección de los diferentes elementos que dan forma al coro, ya sea -como se ha mencionado- personas, interacciones, lenguajes, sentimientos, emociones, bloqueos psicológicos, etc. y tratar de analizar la razón por la que nuestro sistema (el coro) está produciendo un determinado resultado y no otro. Como ejemplo, es muy apropiado pensar que los problemas en la afinación son solo el resultado de errores específicos y que pueden resolverse poniendo atención al ejercicio en cuestión. Estos problemas, así como otros, son una señal de algo que necesita atención a un nivel sistémico

(teniendo en cuenta el coro como sistema, como lo he estado repitiendo cada vez más). El enfoque pragmático anglosajón puede resolver temporalmente un problema determinado pero no abordará el problema en general. Es como tener moqueo nasal y tomar una medicina para eliminar este síntoma sin considerar que este puede ser señal de una influenza o algo más serio. Así que esta es una lección que aprendemos de la teoría de sistemas: hay que abordar los problemas de una manera interconectada, una vez que se identifique el segmento que tiene el problema (ya sea de entonación, pobre expresión, etc.), hay que reincorporarlo a la totalidad del sistema: *“El comportamiento de un sistema no puede conocerse tan solo mediante el conocimiento de los elementos que lo componen”* (Meadows, 2009, p. 8). Esta conectividad total es, de hecho, peculiar en los sistemas: *“Los sistemas ocurren todos a la vez. Están interconectados no solo en una dirección, sino en muchas direcciones simultáneamente. Para discutir sobre ellos apropiadamente, es necesario utilizar un lenguaje que comparta algunas de las mismas propiedades del fenómeno en cuestión”* (Meadows, 2009, p. 4).

Un sistema necesita tres elementos para funcionar correctamente: elementos, interconexiones y propósito. Los elementos de un coro serían las personas, las partes musicales y todas las técnicas conectadas con eso. Aunque es aparentemente fácil saber de estos temas, y muchos libros sobre música coral nos proporcionan mucha información sobre lo que es necesario saber, no es común encontrar personas que se detengan a observar las interconexiones. De hecho, esto es cierto también en el caso de sistemas más grandes, como los que mencioné al principio. No debemos olvidar la regla de oro: lo que define al coro es la manera como las personas interactúan de manera significativa entre sí y la manera en que son capaces de producir un sentido juntas con (y no “para”) el director. En muchos libros sobre música coral explican cómo el director puede producir esto o lo otro, pero esto es algo que traiciona la naturaleza de fondo de la música coral, que debería ser la capacidad de escuchar y dar juntos bajo la coordinación de un director. En efecto, el director israelí Itay Talgam ha realizado el proceso de aplicar una disciplina a otras, al utilizar la dirección como un proceso que se aplica en el campo comercial, militar y otros. Analizar el estilo de otros directores, le permitió presentar en su libro (Talgam, 2015) diferentes modelos de liderazgo que han sido relevantes para hombres de negocios, generales, etc. Por lo tanto, si lees el interesante y entretenido libro de Talgam o ves algunos de sus videos en línea, notarás cómo la habilidad de un director para crear estas interconexiones y el hecho de asegurar que el sistema se llene de esta energía y que se comparta entre sus miembros garantiza el buen estado del sistema en sí.

¿Pero cuál es el objetivo de todo esto? ¿En principio, por qué un sistema existe? *“Una función importante de casi todos los sistemas es garantizar su propia perpetuidad”* (Meadows, 2009, p. 15). ¿No es esto evidente? Un sistema quiere vivir. De este modo, las razones de la existencia de un sistema coral, junto con la creación musical, se encuentran en la voluntad de los elementos del sistema (las personas) de hallar un sentido en lo que hacen libremente (para la mayoría de los coros de aficionados) para justificar su participación. La música contribuye con el sentido, pero no es en sí misma el sentido. Podría ser el crecimiento personal, el alivio de la soledad, el deseo de socializar, etc. Creo que es importante tomar en cuenta que la perpetuidad del sistema significa la perpetuidad de las razones de sus miembros, que a menudo son razones existenciales. Esto tiene que ser tomado en cuenta cuando hablamos de organizaciones más grandes (corales, musicales, artísticas), cuyos objetivos, a menudo no anunciados u ocultos detrás de propósitos nobles, consisten en la supervivencia de la organización y la protección de aquellos miembros que garantizan el propósito declarado anteriormente (o propósitos similares que se relacionan más con las ambiciones personales, etc.). Creo que cuando vemos las cosas (coros, asociaciones, fundaciones, etc.) desde este punto de vista, podemos observarlas desde una perspectiva más positiva y sana. Enfatizo este punto porque los verdaderos propósitos no siempre son evidentes: *“La parte menos obvia del sistema, su función o propósito, es a menudo el elemento crucial del comportamiento del sistema”* (Meadows, 2009, p. 16).

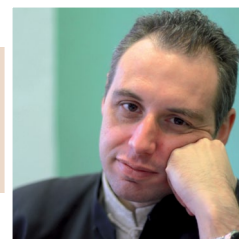
Sería interesante continuar este análisis siguiendo la teoría de sistemas y aplicarla a la música coral. En efecto, se podría extender aun más el tema, pero el propósito aquí es proporcionar una pequeña introducción del potencial de este tipo de investigación que nos ayuda a ver el coro, no como un montón de elementos desconectados que se juntan por el trabajo demiúrgico de un director poderoso, sino como un sistema complejo que funciona a un nivel más sutil, donde las diferentes partes se influyen entre sí y lo que sucede en una sección se puede resolver en otras secciones del coro (una valoración significativa de la música coral). Como lo mencioné anteriormente, al poder aplicar este enfoque se podrá ayudar a los directores de buena disposición a ver las cosas desde la perspectiva correcta en su propio sistema y en sistemas más grandes y se les podrá proporcionar las herramientas para abordar el problema de una manera más honesta y eficiente.

Bibliografía

- Chesterton, G. K. (1905). *Varied Types*. Nueva York: Dodd, Mead and Company.
- Davis, E. (27 de noviembre de 2015). *‘Don’t study music – study languages instead’ says conductor Stephen Layton*. Tratto il giorno 06 de diciembre de 2015 da [www.classicfm.com](http://www.classicfm.com/artists/stephen-layton/interview/#bjAX15XMcdsx5LhW.97): <http://www.classicfm.com/artists/stephen-layton/interview/#bjAX15XMcdsx5LhW.97>
- Meadows, D. (2009). *Thinking in Systems: A Primer*. White River Junction: Chelsea Green Publishing.

- Miller, J. G. (1956). General behavior systems theory and summary. *Journal of Counseling Psychology*, 3 (2), 120-124.
- Talgam, I. (2015). *The Ignorant Maestro*. Nueva York: Portfolio.
- Wilson, E. O. (1998). *Consilience. The Unity of Knowledge*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Zastrow, C. (2009). *Introduction to Social Work and Social Welfare: Empowering People*. Brooks Cole.

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



Traducido por Diana Ho, Venezuela
Revisado por Juan Casasbellas, Argentina ●

Disposición de los cantantes para un sonido óptimo (p 42)

En cada coro que dirijo me esmero en conseguir el sonido más uniforme en tanto que les permito cantar de manera cómoda y natural. Varios estudios y mi propia experiencia como cantante y director me han convencido de que la disposición acústica de los miembros del coro favorece una mejoría en el tono y una situación más cómoda para cada cantante. Este artículo presenta un método secuencial para situar a sus cantantes y lograr el mejor sonido. Weston Noble es pionero en este proceso, y así lo constata en el DVD titulado *Achieving Choral Blend Through Standing Position* [Alcanzar la armonía coral con una postura erguida], disponible en GIA Publications (<http://www.giamusic.com/products/P-628.cfm>). Jo-Michael Scheibe, catedrático de Música Coral y Sacra en la Escuela de Música de Thornton de la Universidad del Sur de California, emplea un sistema en cierto modo distinto que aprendí cuando estudiaba en la Universidad de Miami. Por todo aquello que hace, Scheibe da crédito a Weston Noble, a su esposa Mary, que es profesora de canto, y a años de experiencia.

Dr. John Warren,
 Director de Actividades
 Corales, Universidad de
 Siracusa

Directrices generales

1. Sitúe cada sección de manera individual, separada del resto del coro. No es necesario mantener ocupado al coro entero cuando se trabaja con una sola sección. Además, conviene escuchar a los cantantes por parejas y estarán menos cohibidos en un grupo pequeño de la misma cuerda.
2. No es necesario que nadie cante solo. El director puede escuchar lo suficientemente bien en parejas o en grupos reducidos. Tranquilice a sus cantantes más tímidos en ese sentido.
3. Permítalos comentar las diferencias que escuchan o qué posición les resulta más cómoda. Encontrar la posición más cómoda es uno de los objetivos del proceso y la contribución de los cantantes es necesaria para cumplirlo. Sin embargo, el director debe mantener el control de la situación.
4. Emplee una melodía simple, legato y de extensión media para cada sección. La frase debe ser simple para que todo el mundo la pueda cantar con confianza al instante; debe ser legato para que el director escuche el timbre sostenido de la voz; y debe ser de extensión media para que le resulte cómoda a cualquier cantante. La melodía *America* funciona bien y es fácil de transportar, pero también puede elegirse una frase del repertorio actual del coro.
5. Recuérdeles que canten con comodidad. No deben contenerse en el intento de buscar la armonía, la idea es encontrar la armonía más natural; sin embargo, tampoco es momento de que luzcan la talla de sus voces.
6. Aclare que esto no es un sistema de clasificación cualitativa, sino un intento de lograr el mejor sonido para esa sección y la posición más cómoda para cada cantante. Es importante decirlo pronto y a menudo. A mí me gusta decir que “no es elegir a los mejores jugadores, sino jugar bien con los sonidos”.

El proceso

1. Disponga la sección en fila única o semicírculo en orden aleatorio. Haga cantar la melodía un par de veces.
2. Hacerlo todos juntos unas cuantas veces refuerza la confianza. Durante el proceso, el director va moviéndose y escuchando cada una de las voces individualmente.
3. Divida la interpretación de la melodía en grupos de 3 y 4.
4. Le ayudará a reconocer con más precisión cada una de las voces.
5. Escoja un par o 3 de voces que suenen bien juntas o produzcan el sonido que quiere escuchar de esa sección.
6. Pruebe esta pareja o trío en cada combinación.
7. Por sorprendente que pueda parecer, un simple cambio de lugar entre dos cantantes puede transformar sustancialmente el sonido grupal.
8. Elija otra voz de características similares y pruébela en todos los puntos (en un extremo, en el centro y en el otro extremo) hasta determinar dónde suena mejor.
9. Repita el proceso hasta que todos los cantantes tengan su lugar.
10. Escuche la sección al completo.
11. Lo divertido es hacer que se desordenen y después vuelvan a la posición asignada para escuchar la yuxtaposición de los sonidos. ¿Escuchan ellos alguna diferencia? Pruebe también el orden inverso.
12. Si lo desea, divida la sección en filas y experimente hasta descubrir qué disposición de filas suena mejor.
13. Preste atención a las voces situadas en los extremos de las filas. Estas tienden a escucharse más, por lo que las más ligeras suelen funcionar mejor.

Otras consideraciones

1. La continuidad de grave a ligero
Me he fijado en que muchas veces el orden se establece por una continuidad en el sonido, de grave a ligero. No siempre es así, pero ocurre con frecuencia. En la primera audición, algunos directores determinan la sección del cantante basándose en la tesitura de la voz, lo que ayuda a definir una posición para cada uno. Esto también puede resultar muy útil, pero yo prefiero escucharles en grupo. El orden, a veces, lleva a una continuidad en el sonido, de claro a oscuro.
2. Voces únicas
Posicionar las voces únicas al final es de gran utilidad, ya que es cuando dispondrá de más opciones. Estas voces raramente funcionan en los extremos de las filas. A veces descubrirá una voz “amortiguadora”, que parece contribuir a armonizar la voz única en el sonido de la sección. En ocasiones es una voz similar, pero en otras es una que contrasta; hay casos, por ejemplo, en los que colocar una voz particularmente clara junto a una demasiado oscura produce un tono bueno, resonante y uniforme.
Es mejor que aquellos con grandes voces estén cerca de otras grandes voces, y lo mismo sucede con las pequeñas. Me imagino que todos hemos experimentado la frustración de no poder escucharnos en un coro o de tener que contenernos tanto que apenas llegamos a cantar. Es probable que resolvamos esto a lo largo del proceso, pero es importante señalarlo. Por experiencia sé que los cantantes con voces particularmente grandes o únicas saben apreciar este proceso y cosechan un gran beneficio del mismo. Están más contentos durante los ensayos y las actuaciones porque se sienten más cómodos y más liberados para cantar.
3. Divisi
La forma de manejar esto depende del tamaño, composición y experiencia de su coro. Si es lo suficientemente grande para tener unos 8 cantantes en cada parte de la división (S1, S2, A1, etc.), pase al proceso de posicionamiento para dichas partes. Si su coro rara vez canta en partes divididas, sitúe a los estudiantes en secciones estándar y, según sea necesario, desplace a algunos de ellos cuando se realice la división. Cambiar de sitio a un par de cantantes no tendrá una repercusión demasiado grave en el sonido. El divisi suele resolverse con el proceso de armonización de la voz. Por lo general, mis primeros y segundos terminan respectivamente en la misma parte de la sección, con contadas excepciones. Si un cantante está muy lejos de su parte y necesita acercarse a otro cantante, los desplazo durante un tiempo o para que cumplan una función determinada.
4. Prefiera tono a altura
Este sistema de posicionamiento no tiene en cuenta la altura como objeto de consideración. Dondequiera que el coro actúe se dispondrá, con suerte, del espacio suficiente para que todos los cantantes puedan ver al director por su propia “mirilla”. Sin embargo, otras veces las circunstancias no lo permitirán, en cuyo caso habrá de desplazar a uno o dos según las necesidades.

Armonización de la voz para disposiciones mixtas

1. Escoja una pieza simple, *legato*, de extensión media y mixta (de 4 partes para coros SATB). Una composición coral, un himno o una partsong funcionan bien, pero no un unísono por la variedad de las partes vocales.

2. Armonice una soprano y un bajo.
Requerirá de algunas pruebas para encontrar la mejor combinación, pero, por lo general, las voces con tesituras similares suenan bien juntas.
3. Añada un tenor junto a la soprano y un alto junto al bajo (TSBA o ABST).

Consideraciones para disposiciones mixtas

1. La verdad es que no me tomo la molestia de seguir el proceso otra vez para definir una disposición mixta. En las audiciones he podido escuchar las voces individuales tan bien como las posicionadas en sección, así que creo que las conozco lo suficiente como para formar un cuarteto que suene bien. Además, la armonización de la voz tiene un impacto mayor en las agrupaciones en sección, puesto que los cantantes contiguos de una agrupación mixta no interpretan la misma parte con la misma sucesión de matices.
2. Posicionamiento de los cuartetos en estrados
Con respecto a cualquier agrupación en estrado, considero que los cantantes de la fila de atrás se escuchan por encima del resto si hay un muro o cualquier otra superficie dura justo detrás de la tarima (esa es la razón por la que pongo a todos los hombres detrás cuando hay mayor número de mujeres. Hay un equilibrio mejor y las mujeres les escuchan más que cuando están en el centro, entre secciones femeninas). La idea es que pongo el sonido que quiero escuchar en la fila de atrás cuando trabajo con agrupaciones mixtas. El público los va a escuchar más y el sonido que producen condicionará al resto de cantantes que tengan delante.
3. Las voces grandes o únicas funcionan mejor en posiciones interiores.
4. La fila delantera es impredecible.
Lo mucho que se escucha dicha fila varía en cada auditorio: en algunos sobresale, mientras que en otros se ve eclipsada. Haga pruebas y descubra quién suena mejor delante. No suele ser el mejor lugar para las voces únicas.
5. Compruebe que los cantantes escuchan su parte además de la del resto.
Yo utilizo una formación en “ribete” cuando el coro es mixto. Si se cambia el orden de los cuartetos o se escalonan las filas por el principio, es posible dibujar un ribete vertical de cada sección mientras los cantantes están en cuartetos horizontales. Esto permite ubicar las voces más débiles delante de una voz más potente de la misma sección dentro de una agrupación mixta.

S	B	B	A	T	S	B	A	A	T
S	B	A	T	T	S	B	A	T	
S	B	A	T	S	S	B	A	T	

Suelo adaptar esta formación según la música. Las agrupaciones en sección tienden a producir el sonido más uniforme en cada una de las secciones, y las disposiciones mixtas fomentan el sonido más homogéneo de todo el coro. También se pueden definir otras posiciones únicas que encajen con ciertas piezas.

Conclusión

La posición correlativa entre los cantantes tiene un efecto considerable en el sonido de las secciones y en los coros enteros. Con este proceso se pretende alcanzar el sonido más uniforme que el coro pueda producir y la posición más cómoda para cada cantante. En esencia, el proceso es un experimento. Aún tras haber seguido cada paso, es preciso seguir haciendo pruebas para descubrir el mejor sonido. Además, la experimentación también se hace necesaria por la variedad acústica de los distintos auditorios.

John F. Warren es profesor asociado de Música y director de Actividades Corales en la Universidad de Siracusa, donde dirige tres coros y enseña dirección, literatura coral y técnicas de ensayo a estudiantes de pre y posgrado. Posee títulos de dirección por la Universidad de Miami y el Colegio-Conservatorio de Música de la Universidad de Cincinnati. Además, el Dr. Warren ha trabajado con numerosos directores de excepción como Robert Shaw, Frieder Bernius, Christoph Eschenbach, Robert Page, Helmuth Rilling, Digna Guerra, Rodney Eichenberger, Jo-Michael Scheibe y Elmer Thomas. Ha ocupado varios cargos en la Asociación Americana de Directores Corales y ha dado conferencias, servido como jurado y coordinado festivales corales en el este de Estados Unidos y Cuba. Correo electrónico: jfwarr01@syr.edu



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

La tecnología y el director coral del siglo XXI (p 45)

Formas sencillas de utilizar la tecnología para ser más efectivos

Internet es, hoy en día, una parte importante de casi cualquier aspecto de nuestras vidas. Está presente en todos los negocios, en el trabajo y en los compromisos sociales. Con cada móvil que se crea y cada mensaje que se recibe, estamos más interconectados y nos hacemos más dependientes de los dispositivos electrónicos y de la conexión a internet.

La mayoría de músicos corales se han sumado a utilizar la tecnología de una u otra forma. Algunos leen las noticias en internet y conectan con amigos y familia a través de Facebook, mientras que otros se encuentran inmersos en una variedad de tecnologías y aplicaciones para teléfonos móviles, tabletas y ordenadores portátiles. A los miembros de nuestros coros les ocurre lo mismo, se encuentran a menudo absortos en la tecnología y nos resulta difícil hacerles desconectar de sus móviles en los ensayos.

Este artículo tiene como objetivo mejorar tu efectividad como líder de una organización y enseñarte cómo sacar provecho de las últimas novedades tecnológicas para que tu trabajo sea más sencillo, más efectivo y eficiente. Las herramientas que se describen aquí son: YouTube, Twitter, Evernote, Facebook y EventBrite.

YouTube (www.youtube.com)

Desde cualquier punto de vista, YouTube es una de las páginas más populares en internet. Tiene más de mil millones de usuarios activos y puede utilizarse en sesenta y seis idiomas distintos. La música coral abunda en YouTube y se extiende a todo tipo de género, idioma y compositor.

YouTube se está convirtiendo en un importante escenario para todos los intérpretes de música coral. Eric Whitacre fue uno de los primeros en sacar provecho de YouTube y de su capacidad única para que la música coral llegue al mundo entero. Con las actuaciones de su CoroVirtual ha llegado a millones de espectadores, entre los que se encuentran los casi cinco millones de reproducciones de Lux Aurumque, el primer experimento de su CoroVirtual.

Asimismo, directores de todo el mundo graban vídeos de sus actuaciones y logran un mayor número de espectadores que las actuaciones en directo. Algunos directores incluso diseñan actuaciones explícitamente para su público de YouTube.

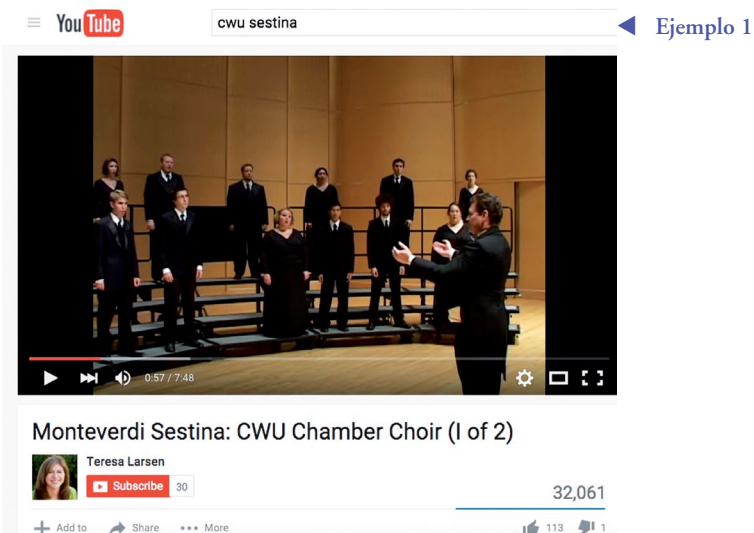
Gary Weidenaar de la *Central Washington University* fue uno de los primeros en tener este tipo de actuaciones cuidadas de YouTube. Descubrí a Gary y su coro en YouTube en una interpretación de la “Sestina” de Claudio Monteverdi, una obra emotiva que demostraba las fortalezas de su coro y sus habilidades interpretativas (**Ejemplo 1** muestra una imagen de este vídeo). Los esfuerzos de la programación de YouTube de Weidenaar se ven reflejados en los ensayos. “A medida que nos acercamos a la fecha de grabación, el hecho de que sepan que cualquiera les puede ver desde cualquier lugar hace que la dinámica de los ensayos cambie, nos concentramos más y nos hace tener más determinación”.

Cada vídeo que Weidenaar produce sigue un proceso serio. Utiliza cinco o seis cámaras para cada vídeo, lo que exige una gran cantidad de tiempo en el proceso posterior de edición. Weidenaar considera que solo el vídeo debe editarse, el audio no se altera. La cantidad de reproducciones es un indicador de éxito, y sus proyectos parecen merecer la pena ya que algunos superan las 300.000 reproducciones.

Algunos directores temen las cuestiones legales relacionadas con YouTube. Nuestras leyes de publicación y derechos de autor comprometen a los directores corales en esta área, por lo que necesitamos una manera legal de poner online nuestras actuaciones. Se espera que las empresas discográficas respondan a esta necesidad y creen una licencia en YouTube con un precio asequible para la mayor parte de coros y directores.

25

Philip Copeland
director coral y
profesor



Twitter (www.twitter.com)

Twitter es una herramienta muy conocida, pero que poca gente entiende bien. Parece tener poco valor porque cada tuit está limitado a 140 caracteres. Sin embargo, con un poco de creatividad y entendimiento los directores corales pueden mejorar su programa coral de diversas maneras.

Para empezar, Twitter es gratis y accesible para todo el mundo. Puedes pedir a tus amigos que te sigan en Twitter y utilizar este servicio para publicitar conciertos, para proyectos de recaudación de fondos y para otras cuestiones de interés. La mayoría de directores corales utilizan Twitter con este fin.

Con Twitter puedes comunicarte con tu coro de forma instantánea. La gente puede suscribirse a las publicaciones de esta red social desde su teléfono móvil. Para suscribirse, hay que enviar el mensaje (Seguir + *nombre de la cuenta de twitter*) al 40404. Una vez hecho esto, el usuario recibirá los tuits como mensajes de texto.

En el **Ejemplo 2**, he incluido un ejemplo de cómo podrías seguir la cuenta de Twitter de Samford Choir. Para dejar de seguir una cuenta de Twitter y no recibir más mensajes de esa cuenta, lo único que hay que hacer es sustituir la palabra ‘seguir’ por ‘dejar de seguir’.

Esta forma de comunicarse es perfecta para que el director coral pueda enviar mensajes de última hora o recordatorios a los miembros de su coro. Estos son algunos de los tuits para mi coro:

- a. Necesito que alguien recoja programas. ¿Quién puede?
- b. Te necesitamos en este mismo momento. Hodges. Pronto.
- c. Ven aquí. Llegas tarde.

(Puedes ver otros mensajes en mi cuenta de Twitter @SamfordChoirs)

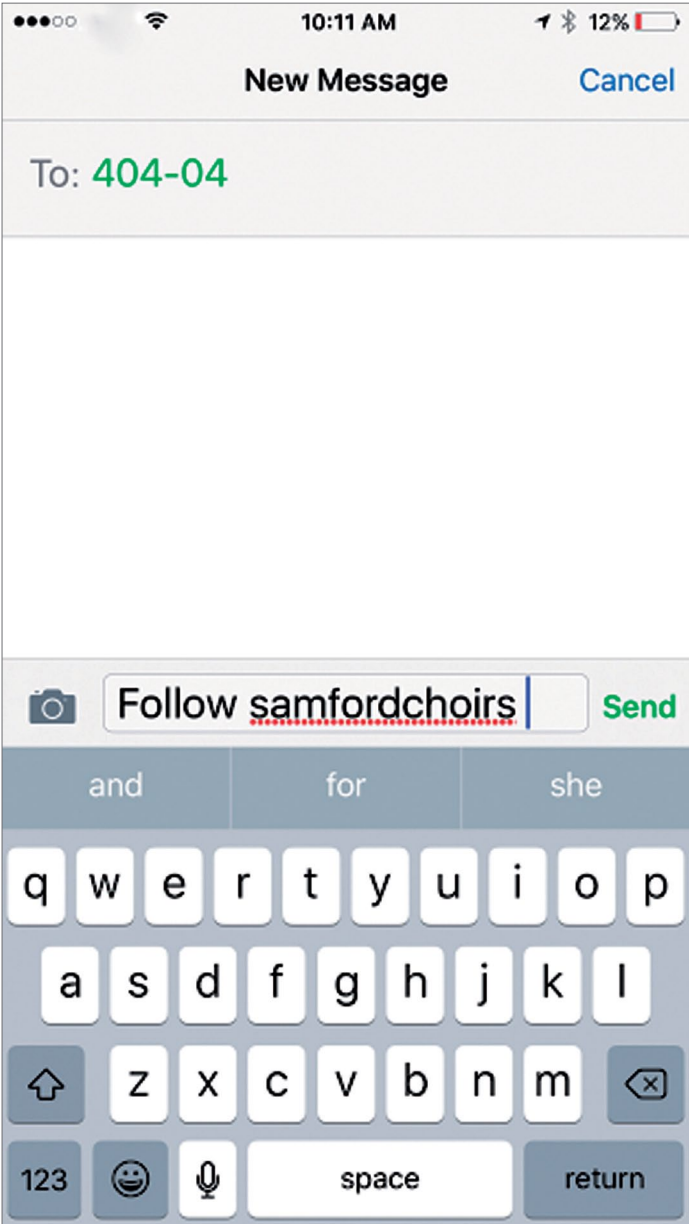
Una cuenta de Twitter tiene la capacidad de transmitir una gran cantidad de información con imágenes. Hace poco, convocaron a mi coro para actuar en un evento de campus llamado “Chalk Talk,” una producción navideña en la que el coro tenía que cantar durante veinte minutos mientras un artista dibujaba con tiza. Al principio, me preocupé por la creación de los programas para una audiencia de 500 miembros o por los textos y las traducciones de las obras que interpretaríamos. En el último momento, me di cuenta de que podía utilizar Twitter para enviar el programa del concierto y esto es lo que hice:

1. En primer lugar, creé una cuenta de Twitter llamada SamfordChalkTalk.
2. Después, escribí el programa de las obras que íbamos a interpretar (en Evernote) e hice una captura de pantalla (con un programa gratuito llamado Skitch).
3. Tuiteé la captura de pantalla del programa.
4. Finalmente, busqué los textos y traducciones de cada una de las obras que iba a interpretar e hice capturas de pantalla siguiendo el mismo proceso.

En los cinco minutos previos al comienzo del concierto, pedimos a los espectadores que utilizaran sus teléfonos móviles para acceder al programa en Twitter. Así, pudimos poner la información en manos de nuestros espectadores sin imprimir ningún programa. (Véase **ejemplo 3**).



▲ Ejemplo 3



▲ Ejemplo 2

Evernote (www.evernote.com)

Evernote hace un trabajo impresionante al ayudar a los usuarios a administrar sus intereses y responsabilidades. Se comercializa como una herramienta que te ayuda a “recordarlo todo” y puede ayudarte a administrar muchísima información de maneras muy diversas: a través de notas, archivos de audio, imágenes, capturas de internet, reenvío de emails y escaneos.

El programa está disponible en casi todos los dispositivos que tienes o utilizas. Las aplicaciones de escritorio se complementan con versiones para tabletas o teléfonos móviles. Todas las aplicaciones de Evernote están sincronizadas y esto hace que la experiencia de creación de información y de recuperación de información de un dispositivo a otro sea perfecta.

La posibilidad de compartir archivos de forma pública y privada es una de las mejores funciones de Evernote y también la menos utilizada. Es una función poderosa y permite al dueño de los archivos compartir una gran cantidad de información, es perfecto para un coro.

Creo notas en Evernote para mi coro cada año y lo comparto con ellos a través de un enlace que les envío al correo electrónico. Una vez que ya tienen el enlace inicial, puede añadirse, borrar y actualizar la información continuamente. Esta es parte de la información que comparto con ellos:

- Un calendario del año y un posible calendario para el próximo año
- Textos y traducciones de música coral
- Organización de conciertos, indicaciones
- Archivos en PDF de manuales, música, programas
- Listados del coro
- Organización de los ensayos
- Grabaciones, ayuda con las partes, grabaciones en el idioma

En el **Ejemplo 4**, puede verse el tipo de información que comparto Evernote. En la columna de la izquierda están las notas individuales y tengo información variada para ellos: la organización del tour internacional, la programación de dos Vísperas, disculpas para otros profesores, calendarios para este año y cómo quiero que esté dividido el grupo. En la parte derecha aparece la nota completa donde tengo un documento en blanco tipo en el que puedo insertar grabaciones, vídeos, imágenes y tablas de información.

Eight part split	Six Part
Soprano 1 Teya Lonquist Riana Lonquist Madilyn Muse Anna Willis Abby Wright (SL)	TOP Teya Lor Riana Lo Madilyn I Anna Wi Abby Wr Kayla Jo Mary Ka
Soprano 2 Alli Brascho (SL) Mary Kathryn Evans Sarah Jessie Kayla Johnson Maddie Lawry	MIDDLE Despina Sarah Je Alli Brasc Maddie L Abby He Katie Th
Alto 1 Maggie Boswell Abby Head Katie Thompson (SL)	BOTTOM

▲ Ejemplo 4

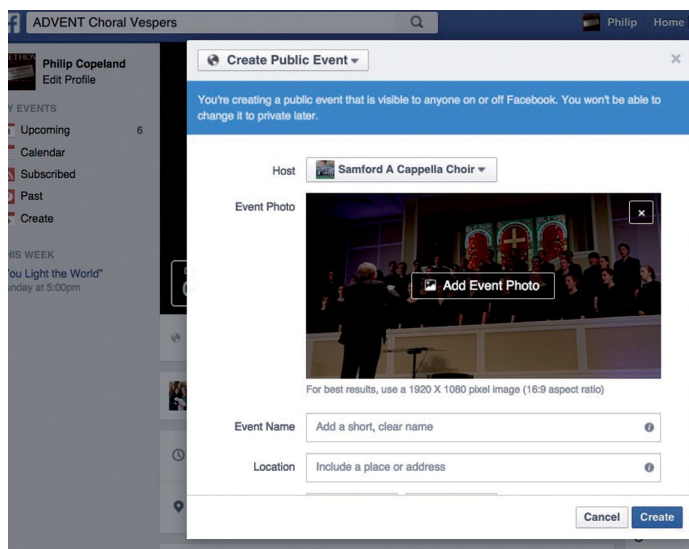
Facebook (www.facebook.com)

Con más de mil millones de usuarios diarios, Facebook es un fenómeno de internet que merece la atención de los directores corales. Miles de directores corales tienen perfil en Facebook y sus coros también. Estos coros utilizan Facebook para promocionar sus actividades, para campañas de contratación y conciertos.

Para promocionar a tu grupo y sus conciertos, hay que prestar atención a algunas estrategias. En primer lugar, hay que publicar a menudo y utilizar muchos vídeos e imágenes. Los textos están muy bien para informar sobre tu concierto, pero lo cierto es que es la imagen la que atrae la atención e imaginación de todo el mundo.

Crear un evento en Facebook es fácil. El mismo Facebook te guía en las cosas básicas como la hora, el lugar y la dirección, tal y como puede verse en el **Ejemplo 5**. Puedes incluso añadir una foto específica relacionada con el evento. Una vez descrita la información básica sobre el concierto, debes animar a los miembros de tu coro a que compartan el evento e inviten a sus amigos. Esto funciona y puede hacer que la asistencia al concierto aumente.

Tanto YouTube como Twitter pueden utilizarse con Facebook, puedes tuitear tus publicaciones de Facebook y colgar los vídeos de YouTube en tu página de Facebook.



▲ Ejemplo 5

EventBrite (www.eventbrite.com)

EventBrite es una plataforma online que permite a los directores corales planear, promocionar y vender entradas para conciertos. Una vez que se crea un evento, puede promocionarse en Facebook y Twitter. Si tu concierto es gratis, no tienes que pagar por el servicio. Si se venden entradas para el concierto, la empresa cobra 99 céntimos por entrada y un 2,5% del precio total de la entrada.

Eventbrite tiene varias ventajas. Una de las características más atractivas es la posibilidad de crear y enviar invitaciones para tu concierto. El servicio también publicita tu concierto en internet y ayuda a que aparezca en los resultados de una búsqueda en Google.

En el caso de los conciertos que no son gratuitos, Eventbrite permite que el espectador pague con tarjetas de crédito o débito antes del concierto o en taquilla. Los organizadores del concierto pueden elegir entre hacerse cargo de los honorarios de este servicio o que los pague su público. (Véase **Ejemplo 6**).

Crear una cuenta en Eventbrite es gratuito, la interfaz es sencilla y la plataforma funciona bien con Facebook y Twitter.

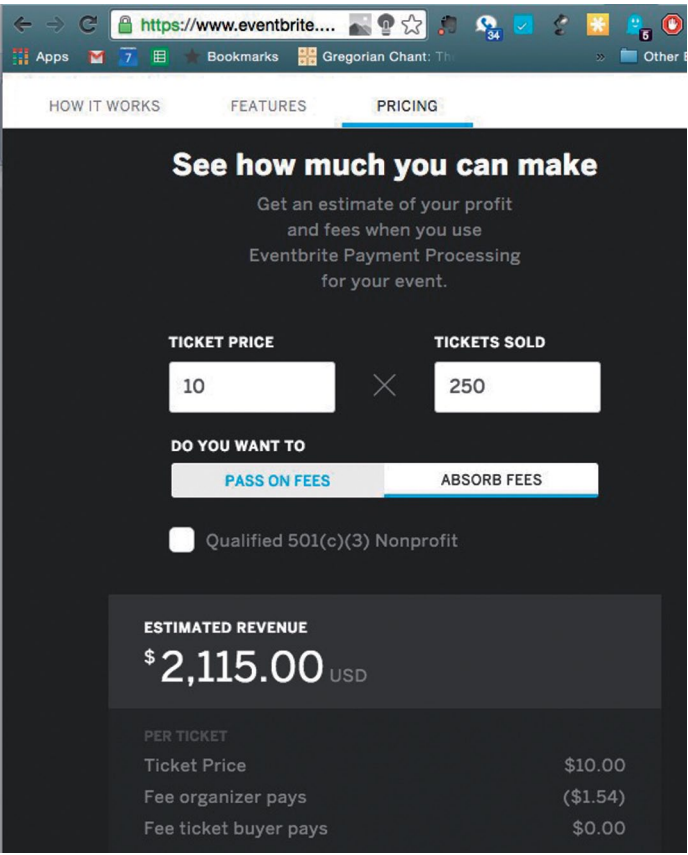
Conclusión

La tecnología está disponible para ayudar al director del siglo XXI en casi todos los aspectos relacionados con la organización, comunicación y publicidad. Si te sientes perdido con alguna de estas herramientas, pide ayuda a algún nativo digital, pueden ayudarte a aprender algunas de las cosas básicas o incluso hacerse cargo de alguna tarea. Con un poco de práctica y perseverancia, te darás cuenta de que las herramientas tecnológicas pueden hacerte más eficiente y efectivo.

Philip Copeland es Director de actividades corales y profesor adjunto de música en la Universidad Samford en Birmingham, Alabama. Sus coros participante en competiciones internacionales y conferencias de la Asociación Americana de Directores Corales y de la Corporación Coral Universitaria Nacional y son galardonados con frecuencia. En Samford, imparte clases de dirección, dicción y educación musical. El Dr. Copeland está titulado en educación musical y dirección por la Universidad de Mississippi y el Southern Seminary en Louisville, Kentucky. En Birmingham, es director musical en la Iglesia Presbiteriana de South Highland y prepara a la Sinfonía Coral de Alabama para actuaciones con la Orquesta Sinfónica de Alabama. Es padre de trillizas de nueve años: Catherine, Caroline, y Claire. Correo electrónico: philip.copeland@gmail.com



Traducido del inglés por Tania Filgueira, España ●



▲ Ejemplo 6

Un vistazo a la música coral de David Brunner para grupos femeninos avanzados (p 51)

David L. Brunner (n. 1953) es uno de los compositores corales más prolíficos de finales del s. XX y comienzos del XXI. Se lo interpreta y recibe encargos para obras corales en los Estados Unidos frecuentemente; en 2015 compuso más de 150 obras corales. De sus 150 obras, 67 están registradas por los editores y su sitio web bajo el título de coro de voces agudas, amplio descriptor vocal referido a la voz femenina y la masculina que aún no ha mudado. Independientemente de esta etiqueta, la mayoría de piezas de Brunner para voces agudas son eminentemente adecuadas para coros femeninos: un conjunto avanzado de escuela secundaria avanzada, un coro universitario, o un comunitario; 22 de sus obras apuntan a este grupo. Esto se debe, en parte, a textos maduros, melodías neo-románticas, y experimentación con tonalidades ajenas a la tradición del arte coral occidental. Este artículo echa un breve vistazo a cómo Brunner comenzó a componer y centrarse en su selección de textos, elementos melódicos, lenguaje armónico, acompañamientos, rango vocal, timbre, textura coral, e indicaciones en la partitura, especialmente para coros femeninos avanzados.

El comienzo

El viaje de Brunner como compositor ocurrió orgánicamente, con sus primeras experiencias con la voz aguda que dieron forma a su destreza compositiva. Después de su graduación universitaria en 1975, se pidió a Brunner que escribiera una pieza para voces agudas para los próximos conciertos de Navidad de Illinois Wesleyan. La melodía titulada *Little Baby, Did You Know*, fue escrita para el Coro Femenino de la *Illinois Wesleyan University*, dirigido por el Dr. Sammy Scifres.¹ Después de Wesleyan, comenzó escribiendo arreglos para sus propios coros para satisfacer sus diversas necesidades. Compuso según fuera necesario, y Doreen Rao lo ayudó a crear una audiencia nacional para sus obras. Brunner declaró: “Creo que [Rao], más que nadie, es responsable de fomentar todo esto [su carrera compositiva]. Cómo empecé a hacer esto, o incluso pensé que podía hacer esto, o debería hacer esto, o que de alguna manera hace que me sienta bien para lograr esto. Ella realmente fue fundamental desde el principio en eso.”²

Rao inmediatamente conectó con la música de Brunner. Cuando ella comenzó a desarrollar la serie *Choral Music Experience* con Boosey & Hawkes en 1986, le animó a presentar su música coral en vistas a publicación. Clásicos de la CME como *Hold Fast sus sueños* para voces blancas y *O música* para coro SATB, violonchelo y el piano comenzó a definirlo como un compositor talentoso cuyo amor por la gran poesía y sensibilidad a la voz se combinaron para caracterizar su manera de escribir en los Estados Unidos y en el extranjero.

Con la experiencia llega una libertad para tomar más riesgos. En tanto sus composiciones evolucionaban, Brunner comenzaba a elegir textos maduros que fueran sensuales y provocativos. Se tornó más interesado en la música ajena a la tradición del arte clásico occidental y en experimentar con lo desconocido. Ha escrito para diversos instrumentos y pidió a cantantes a probar nuevos estilos vocales. Brunner se encuentra siendo atraído por música con mensaje, música que marca una diferencia en las vidas de los cantantes y del público.

Selección de textos

La selección del texto es el elemento más importante del proceso compositivo de Brunner. El enfoque de Brunner para seleccionar textos contiene elementos diversos: período de tiempo, edad, la cultura, construcción métrica, y “cómo” y “por qué” él decide cambiar un texto en su disposición musical. Sostiene que los directores nunca experimentan verdaderamente la música hasta que entienden el poema -su contenido y significado, así como la arquitectura, el ritmo y la rima. Brunner sostiene: “El impulso básico para la composición de la música vocal es el texto. La música vocal ¡es texto! Puesto que la música y las palabras están estrechamente relacionadas, los textos deben ser de integridad y valor literario. Esta integridad y valor se apoyan más en la calidad de los versos que en la sofisticación, ya sea soneto o quintilla.”³ Su rigurosa aproximación a la selección de textos guía su uso y tratamiento de literatura diversa que abarca una variedad de períodos de tiempo, poetas, y construcciones métricas.

Kelly Miller
directora

1 Entrevista, el autor y David Brunner, 11 de Julio de 2009 (Orlando, Florida).

2 Entrevista, el autor y David Brunner, 11 de Julio de 2009 (Orlando, Florida).

3 David Brunner, “Choral Repertoire: A Director’s Checklist,” *Music Educators Journal* 79, No 1 (1992), 32.

Para su música para coros femeninos, elige poetas tanto en el pasado (San Francisco de Asís, Mirabai, John Davies, John Newton, William Blake, y e. e. Cummings) y presente (William Austin, Janet Lewis, Seamus Heaney, y Ann Zietz). Se destacan los textos de 16 poetisas femeninas, incluyendo la poeta canadiense del siglo XX Margaret Atwood, la americana Louise Driscoll, nacida en el último tercio del siglo XIX, y Mirabai del siglo XVI en la India.

Rara vez omite palabras pero, en ocasiones, ha combinado textos o escrito los suyos. Por ejemplo, la inspiración para *All Thy Gifts of Love* se originó como un verso de la *Hunger Fund Committee* de la Diócesis de Huron, que recibió como saludo de Navidad. Incorporó este fragmento con las palabras de una oración del Rev. Russell Galen. En *Simple Boat*, para coros femenino y mixto, una oración de un pescador irlandés representa la difícil situación de los niños con los adultos de la comunidad, respondiendo con dos pasajes del texto budista *El Camino del Bodhisattva*.

Elementos melódicos

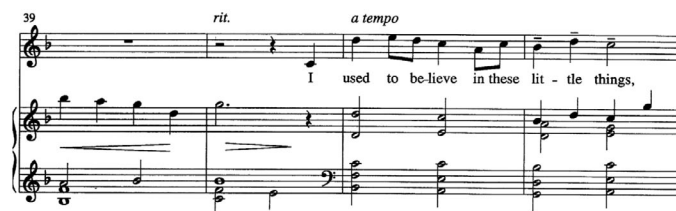
Una de las cualidades más atractivas de la música de Brunner es su escritura melódica. Crea hermosas melodías que llevan la poesía a la vida. Lynn Gackle declaró: “Es difícil hablar de su música sin analizar su don para la melodía.”⁴ Emily Ellsworth acordó: “[Las melodías de Brunner son] ... muy cantables -aprovechando al máximo la capacidad de los cantantes para hacer girar una línea musical.”⁵ Sus melodías perduran en la memoria tanto de público como de intérpretes.

Las melodías de Brunner reflejan su habilidad para reforzar el texto, destacándolo con la altura y la duración de las sílabas. Pretende crear una línea que “cante como se habla.”⁶ Él desea que el énfasis orgánico de la palabra y el ritmo del habla creen un delineado de texto, y emplea el ritmo, el contorno melódico, los cambios de *tempo*, los metros alternados, y el entrelazado de sílabas tónicas y átonas para enfatizar la acentuación natural de la palabra.

Lenguaje armónico

Otra de las características compositivas de las obras de Brunner es el lenguaje armónico con el que sostiene sus melodías; es diatónica y tonal. Piezas características que permanecen en una tonalidad son *Winter Changes*, *Hold Fast Your Dreams*, *Home*, *If I Could Fly*, y *A Song For Every Child*. Brunner no tiene miedo de utilizar disonancias. Le gusta escribir música que se desvía de un centro tonal como se ve en *This Magicker* and *Star Giver*. *The Circles Of Our Lives*, *Isn't That Something*, *Radiant Sister of the Day*, y *Rain Stick*, favorece de una concepción de la tonalidad céntrica, sin embargo moderna, que implica notas cromáticas y sonidos que no conforman acordes, que le permiten apartarse de la tonalidad establecida. *Sir Brother Sun* and *Southern Gals* son ejemplos de piezas que contienen múltiples modulaciones.

Una característica típica tanto en el lenguaje melódico como armónico es su empleo de intervalos extendidos o, “saltos brunnerianos”. Novenas y oncenas son las opciones principales de Brunner, como se ha visto con el do 4 a re 5 en c. 40 a c. 41 (Figura 1), y el re 4 a mi 5 en c. 5 a c. 6 (Figura 2). Ambos ejemplos demuestran una consciente voz cantante y una estructura armónica que apoya los intervalos melódicos.



▲ Figura 1: *Winter Changes*, cc. 39-42



▲ Figura 2: *Isn't That Something?*, cc. 4-7

Un elemento más reciente y emocionante en el lenguaje armónico de Brunner es el empleo de sonoridades no occidentales. Para *All I Was Doing Was Breathing*, Brunner investigó la música india, pero comenzó a componer sin un modo específico o escala en mente; una tonalidad mi-fa-sol#-la-si-do# surgió mientras la pieza se desarrollaba. Este patrón de intervalos se asemeja a los de los *raga thaats* de Bhairav, do-re b-mi-fa-sol-lab-si, conjunto de sonidos utilizados en la música clásica del norte de la India.⁷ Los *thaats* indios no son fijos y pueden comenzar en cualquier nota.⁸

Acompañamientos

Casi todas las piezas de Brunner se escriben con acompañamiento de piano. La complejidad de la escritura pianística y la dificultad de ejecución son variables. Rara vez escribe piezas puramente *a cappella*. Varias están disponibles en ediciones para metales, de cámara, y orquesta completa. Muchas de sus obras contienen piezas para instrumentos *obbligato* como flauta, oboe y violonchelo. Otras piezas contienen una gran variedad de instrumentos de percusión, que van desde crócalos y palos de lluvia a tabla. Sus acompañamientos de piano reflejan un consumado pianista: pueden ser un desafío. Como se ve en las Figuras 1 y 2, armónicamente refuerzan sus melodías. Un ejemplo

⁷ Walter Kaufmann, *The Ragas of North India* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1968), 233.

⁸ Catherine Schmidt-Jones, “Indian Classical Music: Tuning and Ragas,” <http://cnx.org/content/m12459/1.10/> (con acceso el 4 de mayo de 2010).

⁴ Entrevista, el autor y Lynn Gackle, 24 de marzo de 2010 (por correo electrónico).

⁵ Entrevista, el autor y Emily Ellsworth, 9 de abril de 2010 (por correo electrónico).

⁶ Entrevista, el autor y David Brunner, 11 de julio 2009 (Orlando, Florida).

de sus características pianísticas es la escritura rítmica de 2 contra 3. En el c. 47 (Figura 3) de *Star Giver*, el coro canta tresillos de negra en tanto la mano derecha toca corcheas, y la mano izquierda toca tresillos de corcheas.



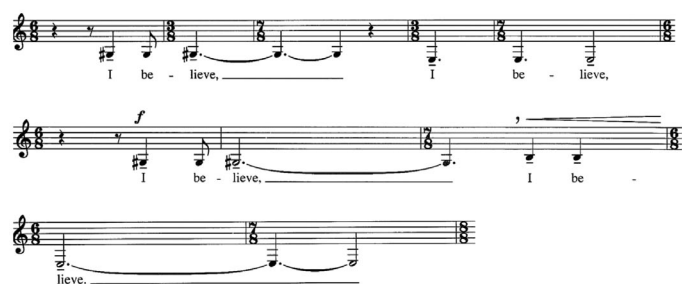
▲ Figura 3: *Star Giver*, cc. 47-50

El acompañamiento poco convencional de *All I Was Doing Was Breathing* lo diferencia de todos los demás de la música de Brunner. Los músicos corales acostumbrados a canciones con piano o a *cappella* son desafiados durante los primeros ensayos con violonchelo. Es un aliado, como las voces, y comparte el material melódico al principio de la obra, haciéndose cargo de la melodía como solista en los cc. 11 a 19 (Figura 4). El cello luego se instala en un papel de apoyo en el c. 19 donde proporciona estabilidad de afinación.

▲ Figura 4: *All I Was Doing Was Breathing*, cc. 1-21

Ámbito vocal

Brunner maximiza el ámbito vocal completo de las mujeres adultas. Sus melodías tienden a ser muy fluidas, a plena voz, y abarcando el ámbito completo. Una amplia gama vocal y tesitura con frecuencia hablan de la dificultad de una obra. Las partes de soprano tienden a oscilar entre do 4 y sol 5, y las de contraltos entre sol 3 y re 5. La siguiente parte de Alto II de *All I Was Doing Was Breathing* rara vez entre al pentagrama en clave de Sol. La profundidad de este rango (Figura 5) puede ser un desafío para los coros de jóvenes, pero intensifica el sonido cuando canta un conjunto experto.



▲ Figura 5: *All I Was Doing Was Breathing*, cc. 149-158

Timbre

Con su excepcional conocimiento de la voz femenina, Brunner desafía a los coros femeninos avanzados pidiendo una amplia gama de colores vocales teniendo en cuenta la forma vocal, la edad de la voz, el tono, el rango, la dinámica, la tesitura, la textura y descripciones adicionales detalladas en la música. Sandra Snow ha encargado e interpretado su música durante más de veinte años, con coros de niños, de jóvenes y de adultos. En una entrevista de agosto de 2009, Snow habló de su capacidad de comprender la voz femenina en relación con el timbre.

Creo que es su conceptualización del instrumento agudo, de qué colores están disponibles para el instrumento agudo, lo que es tan interesante. No es puramente una cuestión de rango y tesitura; tiene mucho más que ver con los tonos del color. Creo que el instrumento para el que mejor escribe es para el violonchelo -esa rica y magnífica sonoridad del violonchelo. Brunner lo ama y utiliza a menudo. Él simplemente toma la paleta de colores y la convierte en la expectativa para la voz aguda que vemos en su música. De esa manera, se siente estupendo para cantar. No son sólo las subidas y bajadas, o los saltos, o la manera en que plantea la línea melódica. El color está determinado por lo que escribe en la partitura, que es una paleta más ancha de la que tal vez algunos están acostumbrados a escuchar.⁹

Textura coral

La textura de las obras corales de Brunner señala otro elemento del estilo propio de su música. En la mayoría de su música para voces femeninas, emplea una textura homofónica. Teje en líneas melódicas individuales, variando de voz a voz. Rara vez cruza las partes vocales. La sonoridad de la música para voces femeninas avanzadas oscila entre unísonos hasta múltiples configuraciones soprano-alto. No importa qué tan similares, la construcción y la textura de sus obras varía con cada pieza.

9 Entrevista, el autor y Sandra Snow, 4 de agosto de 2009 (East Lansing, Michigan).

Indicaciones en la partitura

Brunner da específicas indicaciones en las partituras, comunicando claramente sus pensamientos acerca del *tempo*, las dinámicas y articulaciones. Comienza la mayoría de las obras con una indicación de metrónomo y un descriptor, en términos italianos o ingleses, o una frase como “*with a feeling of two beats to a measure*” (“con un sentimiento de dos tiempos a un compás”). Él cree que el *tempo* debe ser fluido y puede que tenga que cambiar el ritmo varias veces dentro de una pieza para expresar el texto.¹⁰ De interés es la frecuencia y dónde elige incorporar las sutilezas de *accelerando* y *ritardando*, dando al director cierta flexibilidad. Por ejemplo, la introducción de piano de *The Singing Will Never Be Done* contiene un cambio de *tempo* en cada uno de los 7 primeros compases, y 23 indicaciones de *tempo* adicionales se indican en toda la partitura. Brunner explota el espectro más amplio tanto en amplitud vocal como instrumental, creando contraste dinámico. Aumenta la fuerza del texto con ligaduras, *tenuto* y acentos articulados.

Resumen

David Brunner tiene la capacidad de elegir textos potentes y disponerlos con una hermosa melodía. Selecciona ingeniosamente textos sugerentes que hablan a las sensibilidades emocionales y la sofisticación de las mujeres adultas. Se puede conjeturar que tiene la capacidad de aprovechar estos elementos a través de su comprensión de la voz femenina madura y extraer las posibilidades expresivas de un coro. Las cantantes avanzadas aprecian el desafío de cantar su música.

Mientras evolucionaba como compositor, Brunner abogó por el repertorio de calidad que marca la diferencia en la vida de cantantes. Él se siente atraído a la música con un mensaje y, en 2011, escribió una pieza para Hábitat para la Humanidad. “A cualquier director novato a las voces femeninas/blancas le sería de mucho beneficio la exploración de la música de David Brunner. Es vocal, intelectual y emocionalmente gratificante para las voces agudas de todas las edades”, afirma Emily Ellsworth. Cuando se le solicitó a la catalogadora Doreen Rao describir cómo ha visto evolucionar las composiciones de Brunner, ella respondió: “Continuamente. Un reflejo directo del carácter y las elecciones de vida del compositor”.¹¹

Kelly A. Miller es coordinadora de Educación Musical en la University of Central Florida, donde también dirige el Coro y Ensamble femenino. La Dra. Miller enseñó música coral en la escuela secundaria durante trece años en Michigan, Florida, y Nebraska. Antes de dirigir coros, Miller enseñó Banda para los grados V a XII, Teoría de la música, y la Música general elemental. Miller tiene la *National Board Certification* en música coral para la escuela secundaria, y un D.M.A. en Dirección Coral de la Universidad Estatal de Michigan.



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

¹⁰ Entrevista, el autor y David Brunner, 11 de julio de 2009 (Orlando, Florida).

¹¹ Entrevista, el autor y Doreen Rao, 2 de febrero de 2010 (por correo electrónico).

Una Entrevista Con el Compositor Argentino Eduardo Andrés Malachevsky (p 57)

(Extracto de una entrevista realizada en junio de 2015 por María Elina Mayorga - San Juan, Argentina -la entrevista completa: <http://es.calameo.com/read/004422631c2c9d3f6a99d->)
www.malachevsky.com.ar
<https://www.youtube.com/watch?v=SHW6iqpn420>

Mientras que aún no existe un repositorio o plataforma mundial que reúna el ensamble de toda la música que ha sido compuesta para coro, la Federación Internacional de Música Coral (IFCM) y la Asociación Americana de Directores de Coro (ACDA) están realizando avances muy positivos al respecto con el fin de incrementar una mayor accesibilidad entre los músicos del mundo coral. Esto se presenta particularmente evidente en el caso de la música coral de Latinoamérica. Acceder a obras corales de compositores latinoamericanos ha sido por muchos años un particular desafío para muchos en la comunidad internacional. A menos que un director o ensamble tenga relación directa con una editorial latinoamericana de música coral o con tal o cual compositor, muchas obras de compositores de Latinoamérica permanecen en general por descubrir. En el presente artículo -el segundo de tres focalizados en la nueva música coral de Latinoamérica- he elegido a un compositor y director con un aporte sin igual bastante nuevo para el mundo de la música coral, pero que viene componiendo desde hace varios años. La música de Eduardo Andrés Malachevsky es a la vez poderosa, sublime, exuberante e íntimamente conectada al texto, lo que resulta particularmente evidente en sus obras sacras.

Eduardo Andrés Malachevsky es un compositor y director latinoamericano de Argentina (de ascendencia ucraniana, danesa, italiana y española). Nacido en 1960 (Santa Fe) y residente en la Patagonia (Bariloche), ha realizado estudios de dirección coral, orquestal, armonía y contrapunto, flauta y órgano. Durante 14 años vivió como monje Cisterciense (Trapense) y estos años en el retiro y la soledad de un monasterio contemplativo ha tenido un profundo impacto en su estilo y producción compositiva. Por sus obras corales ha recibido más de 20 premios y distinciones diversas; entre ellos: *Aunque es de Noche* 1er Premio del Concurso Internacional de Composición Coral de Cámara de Pamplona, España (2010); *Do Not Pass By Like A Dream* 1er Premio del concurso Polyphonos, Seattle, USA (2010); *Return to Him* 1er Premio de Tribuna Nacional de Compositores (TRINAC) Buenos Aires, Argentina (2008); *In Pacem Tuam (Sero Te Amavi)* 1er Premio del Concurso de Composición Juan Bautista Comes Segorbe, España (2006); *Il Pleure dans mon coeur*, 1er Premio del Concurso de Composición Polifónica Tomás Luis de Victoria, Ávila, España, 2003; *Dios Pequeñico* 1er Premio de los Premios a la Composición y Expresión Coral de Canarias, Tenerife, España, 2004; etc. En 2013 ha sido honrado por la Universidad Nacional del Litoral (Argentina) por su importante contribución a la música coral. Es fundador y director del CORO DE CÁMARA PATAGONIA (Bariloche, Argentina) y Presidente de AdiCorPat-RN (filial de la Patagonia de ADICORA / ADICORA: *La Asociación de Directores de Coro de Argentina*).

Dr. T. J. Harper
director

¿Cuál es tu principal motivación para componer música coral?

Así como compositor soy director de coro, lo que me aporta un conocimiento concienzudo de las posibilidades técnicas y musicales de la voz humana. Al componer música coral ¡me siento como pez en el agua! También su estrecha unión con lo literario, con lo textual. La rica posibilidad que brinda la voz cantada en dar una interpretación y articulación sonora a una palabra escrita.

¿Te sientes especialmente atraído por la música sacra o profana?

“De lo sublime a lo ridículo”: Es así como me gusta definir mi aporte coral creativo. Me atrae tanto lo sacro como lo profano; de hecho suelo alternar la composición de algo con contenido serio, profundo y/o denso con algo en que la risa, la ironía e incluso lo ridículo está presente. Es muy distinta la energía que me implica componer una u otra cosa. Después de componer algo que demanda el tipo de energía intrínseco a la creación de una obra con carácter más serio o «elevado» -por decirlo así- suelo necesitar como un cable a tierra, relativizar, reírme. No obstante esto reconozco que tengo una inclinación natural hacia lo de contenido espiritual (diría *espiritual* más que *sacro*), profundo, serio. Valga aquí acotar que fui monje trapense (Orden Cisterciense de la Estricta Observancia) durante 14 años y lo sacro o espiritual de una u otra forma suele estar presente en el contenido de mi música.

¿Cómo describirías tu lenguaje compositivo?

Desde el punto de vista *melódico* lo describiría como expresionista y muy cuidadoso en que el texto encuentre una interpretación acertada en la línea melódica; desde el punto de vista *rítmico* mi música es desestructurada, juguetona, sinuosa (¡jamás cuadrada!); desde el punto de vista *armónico* soy Neo -neotonal, neomodal, neoclásico, etc.; amante de la disonancia que con-sona, *consonante desarmonía* o *disonante consonancia* como me gusta llamarlo. Si bien me gusta experimentar en mis obras, lejos me ubico de la avant-garde. Desde el punto de vista *formal* soy absolutamente libre e intuitivo, lo que termina siendo *irracionalmente racional*. Nunca pre impongo forma alguna a mis obras; la forma del texto o poema suele ser indicador de la eventual forma de la obra, forma que se va revelando a sí misma a medida que voy componiendo.

Me gustaría retornar aquí en la expresión "*irracionalmente racional*", que está muy ligado a lo intuitivo. Con *irracionalmente racional* quiero significar que a pesar de no construir o diagramar racionalmente la forma de la obra desde el vamos -entregándome voluntariamente a un proceso creativo totalmente intuitivo- cuando termino de componerla suelo descubrir con asombro una gran racionalidad formal... La experiencia y los años me han llevado a concluir que lo intuitivo y aparentemente irracional tiene más razón que la razón misma... En ese sentido no puedo estar más que de acuerdo con aquella célebre sentencia de Blaise Pascal: "*Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point*" (El corazón tiene sus razones que la razón no conoce en absoluto).

Ligado a lo anterior, un aspecto relevante de mi proceso creativo -y quizás el más relevante- es el tema de la *escucha interior* y del ser *traductor sonoro de un silencio lleno de mensaje*. Para mí, componer no es una mera actividad artística y/o intelectual. Como mencioné más arriba, durante 14 años tuve el inmenso privilegio de vivir a pleno la vida de un monje contemplativo y puedo reconocer en mi experiencia compositiva procesos interiores similares o casi idénticos entre el acto creativo y el acto de meditación contemplativa, oración o como quisiésemos llamarlo. Componer para mí es ponerme en ese estado espiritual análogo al de la meditación/oración; ubicarme, por decirlo así, en ese espacio interior necesario donde el silencio «habla» y te indica o sugiere -con ideas musicales concretas en este caso de la creación musical- un camino. Lo decisivo en este proceso es distinguir entre aquellas ideas que vienen del cerebro y aquellas que vienen de otra parte (no podría identificar el dónde). Siguiendo las que vienen de esa *otra parte* todo termina SIEMPRE en buen puerto... -¡y lo *irracionalmente racional* se produce!-. A este proceso lo he bautizado "*inercia del corazón*".

¿Reconoces una evolución o diferentes etapas en tu trayectoria como compositor? En caso afirmativo ¿ha sido por algún motivo en particular o simplemente por el íntimo deseo de explorar nuevas posibilidades?

¡Sin lugar a dudas! A grandes rasgos puedo reconocer claramente 3 grandes etapas en mi trayectoria como compositor. La primera se remonta a mi época de estudiante de música. La segunda desde los 24 años a los 38, mi etapa «monástica» en la que mi producción creativa se concentró en composiciones de carácter estrictamente litúrgico y monástico. Y la tercera, «pos-monástica», que se inicia en 1998 con mi salida de la orden monástica y se continúa hasta el presente. La 1ra. más tímida y experimental; la 2da. «intramuros», litúrgica e introvertida (vertida completamente hacia dentro de un monasterio!) y la 3ra. completamente libre, abierta y extrovertida.

¿Cuáles de tus obras en tu conocimiento han sido las más cantadas por coros argentinos?

¿Por coros argentinos? Sin lugar a dudas mis composiciones corales han sido cantadas más en el exterior que en mi propio país (se cumple hasta ahora a la perfección aquello de que *nadie es profeta en su tierra*); son sólo unos pocos los coros argentinos que han cantado mis obras.

¿Cuál crees ha sido la razón por la que esto ha ocurrido?

Varias me parecen las razones:

- La dificultad que implican mis obras para el estándar de los coros amateurs argentinos. Si bien no considero que mis obras sean muy difíciles, en general no son fáciles. Para un coro amateur incluso de buen nivel considero que mis obras requieren un tiempo de ensayo que a veces los directores no desean o pueden dedicar.
- Hasta muy recientemente mis obras no estaban publicadas; sin embargo, a partir de este año mis obras, auto-editadas, están disponibles en mi website. Espero que esto favorezca a una mayor circulación de mi contribución compositiva coral.
- Existen sólo unos pocos registros de mis obras en grabaciones (CD) comerciales y hasta ahora ningún CD dedicado enteramente a mi producción compositiva.

Finalmente, en tu opinión ¿crees que hay un lenguaje coral que pueda identificarse como propiamente argentino? En caso afirmativo ¿Qué elementos distintivos lo constituyen?

Restringiéndome a lo que podemos denominar como ‘música clásica académica’, en mi opinión no creo en absoluto que se pueda identificar como ‘propiamente argentino’ ningún tipo de lenguaje musical, sea este coral o de cualquier otro tipo. A mi juicio uno puede caer en la tentación de querer ver en la inclusión de elementos musicales tomados por ej. del folklore y/o el tango una identidad argentina en el lenguaje musical, lo que considero ¡es un gran error! Todo compositor es él mismo y sus circunstancias; y bien puede explotar -o no- esas circunstancias ligadas a la cultura de su país, ciudad o lugar dónde vive (para un porteño por ejemplo todo lo ligado al tango sería una de esas ‘circunstancias culturales’), pero de allí a que exista un número importante de compositores que coincidan con subrayar las mismas circunstancias como para que esto pueda indicar un lenguaje común -‘propiamente argentino’- hay un largo camino (que en la Argentina no veo que exista ¡menos aún en la música coral donde los compositores somos un pequeño puñado!).

En fin, el hecho creativo es algo esencialmente íntimo y personal y cuando más valor y calidad artística posee más distinto y único es y por lo tanto bien lejos de lo común o general se ubica -el lenguaje musical de un país por ej.-. Puede darse que un país adopte el lenguaje de tal o cual artista como su lenguaje propio, pero no a la inversa.

Selected Repertoire

De Profundis, Magnificat!

“Desde lo profundo ¡mi alma te glorifica!”

Compuesta en el 2004, específicamente para un concurso que celebraba el 100° Aniversario de la Catedral de Berlín (concurso en el que resultó premiada), esta obra busca subrayar el estrecho vínculo entre la oración de súplica y la oración de alabanza, tan presente a lo largo de las Sagradas Escrituras a y muy en particular en el libro de los Salmos. Teniendo esto en mente he querido desarrollar a la vez los versos principales del Salmo 130 De Profundis junto al primer verso del Magnificat (Lc 1:47). Grito desgarrador de súplica el primero, canto exultante de alabanza el segundo que se transformarán progresivamente en una única expresión de fe y reconocimiento: “De Profundis: Magnificat!”, “*Desde lo profundo ¡mi alma te glorifica, Señor!*”.

T. J. Harper es Profesor Asociado de Música y Director de Actividades Corales del ‘Providence College’ en Providence, Rhode Island; es director de los 3 ensambles corales de dicha institución y a la vez profesor de los cursos de Dirección Coral, Métodos Corales Secundario, Applied Conducting y Applied Voice. Harper ha recibido un Doctorado en Artes Musicales de la Universidad de California del Sur donde se graduó con honores. Su disertación titulada *Hugo Distler and the Renewal Movement in Nazi Germany* (Hugo Distler y la Renovación de Movimiento Nazi en Alemania) se focaliza en la yuxtaposición de las creencias personales de Distler y sus obligaciones políticas y profesionales en el partido Nazi. Los intereses de Harper también lo han conducido hacia diversos proyectos, explorando la música de Johannes Brahms y Maurice Duruflé como también la tradición folclórica musical de la península de Corea. Harper es también coautor de la reciente publicación *Student Engagement in Higher Education: Theoretical Perspectives and Practical Approaches for Diverse Populations* (Routledge). www.harpertj.com



Revisado por Juan Casasbellas, Argentina ●

Josquin's Rome – Listening and Composing in the Sistine Chapel (s. 65)

(La Roma de Josquin – Escuchar y componer en la Capilla Sixtina)

por Jesse Rodin

©2012 Oxford University Press

36

Reseña literaria de la
Dr. Debra
Shearer-Dirié

La magnífica Capilla Sixtina, conocida originalmente como la Cappella Magna, recibe su nombre del Papa Sixto IV. Diseñada para el Papa Sixto por Baccio Pontelli, su construcción comenzó en 1473 en el mismo lugar donde se situaba la Cappella Maggiore original. La primera misa fue celebrada en 1483, una vez que los impresionantes frescos que retrataban la Vida de Moisés y la Vida de Cristo fueran terminados. A principio de los años 1500 Miguel Ángel pintó el techo de la Capilla Sixtina. Este espacio, rebosante de inspiradoras piezas de arte visual, rápidamente se convirtió en el foco del innovador pensamiento musical de la región. En la época en la que fue concluida la Capilla, Josquin debía tener aproximadamente 30 años de edad y se convirtió en una parte fundamental de este mundo, cantando y componiendo para el coro privado del Papa. *La Roma de Josquin* arroja nueva luz sobre la obra del compositor en relación a manuscritos conservados y recientes corrientes de investigación que han cuestionado la vida y producción del compositor.

Jesse Rodin, profesor asociado de música en la Universidad de Stanford y director del Josquin Research Project, examina la contribución de Josquin a este mundo. Rodin ha firmado numerosas publicaciones sobre música del Renacimiento. En 2010, recibió el premio Noah Greenberg como reconocimiento a su trabajo al combinar la investigación con la ejecución. La música de su ensemble Cut Circle, que también retrata parte de *La Roma de Josquin*, está disponible en Musique en Wallonie.

Rodin estudia cada detalle de las fuentes que tenemos disponibles hoy en día, uniendo las piezas de manuscritos de la Capilla Sixtina con características comunes de composición de los músicos presentes en esas antologías. En *La Roma de Josquin*, Rodin saca a relucir el repertorio que interpretaban Josquin y sus colegas del coro papal. Incluyendo la mayor colección de música sacra conservada de finales del siglo XV, esta música nos permite tener una visión de los asuntos musicales, sociales y políticos de este período.

En un volumen de la serie “AMS Studies in Music”, Rodin emplea un enfoque comparativo para revelar en detalle esta rica tradición musical. Compilado en tres partes, *La Roma de Josquin* explora los diferentes aspectos de las composiciones de Josquin y sus contemporáneos. La Parte I, “Hacia el Estilo de Josquin”, comienza evaluando los problemas circundantes a la interpretación y al análisis de la música de Josquin. Las composiciones analizadas en esta sección son aquellas que Josquin compuso muy probablemente mientras cantaba en el coro papal. Respecto a lo que se denomina como “música romana de Josquin”, Rodin concluye (gracias a un gran análisis parámetro por parámetro en lugar de pieza por pieza) que existe una colección de nueve obras que pueden considerarse asociadas a la titularidad de Josquin en la Capilla Sixtina. La Parte II, “Examinando el Paisaje Sonoro: La Capilla Sixtina, ca. 1480 – ca. 1500”, toma una visión más amplia y evalúa obras de otros compositores cuyos trabajos aparecen en los manuscritos conservados. Las obras de Gaspar van Weerbeke, Bertrandus Vaqueras, Heinrich Isaac, Johannes Tinctoris, y Marbrianus de Orto son estudiadas en esta sección del libro. También son formuladas preguntas sobre cómo la capilla recolectó su música en este período, así como cuánto repertorio se habrá perdido. Esta sección hace referencia constantemente a un apéndice que presenta toda la música copiada en Roma durante este período en orden cronológico. La Parte III, “La Música Romana de Josquin en contexto”, retoma su enfoque sobre Josquin y explora las conexiones entre su música y la de sus contemporáneos.

La idea central de Rodin es que estas piezas viven en la ejecución. El autor ha puesto en práctica sus interpretaciones de estas piezas con una serie de grabaciones con su ensamble Cut Circle (disponibles en la página web de la compañía y en CD de Musique en Wallonie).

Este libro es un importante recurso para los musicólogos, músicos y todos los jóvenes entusiastas de la música. Recorre cada pequeño detalle de las obras de Josquin compuestas durante su época en la corte papal y nos ofrece la visión del autor sobre cómo esta música funciona melódica, contrapuntística, métrica y estructuralmente. *La Roma de Josquin* recrea el mundo artístico de este gran compositor en uno de los momentos cumbre de su carrera.

Debra Shearer-Dirié posee un diploma del Kodály Institute en Kecskemét (Hungría), título de Maestría en Educación Musical y Doctorado Musical en Dirección Coral de la Universidad de Indiana (EE.UU.). Actualmente está establecida en Brisbane (Australia), donde ha enseñado dirección coral y estudios auditivos en la Universidad de Queensland, en la ACCET Summer School, y en la New Zealand International Summer School in Choral Conducting. La Dra. Shearer-Dirié es actualmente editora de la Australian National Choral Association's Publication y tiene un puesto en el Consejo Nacional de dicha organización. Es directora musical de las agrupaciones Brisbane Concert Choir, Vox Pacifica Chamber Choir, Fusion, y Vintage Voices. Email: debrashearer@gmail.com



Traducido del inglés al español por Vania Romero, Venezuela
Revisado por María Zugazabeitia, España ●