

Universidad Nacional Autónoma de Costa Rica

Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística

(CIDEA)

Escuela de Música

RECITAL DE GRADUACIÓN
PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIATURA EN MÚSICA CON ÉNFASIS EN LA
INTERPRETACIÓN Y ENSEÑANZA DE LA DIRECCIÓN CORAL

"Tendencias del Repertorio Coral Universal y Latinoamericano de los Siglos XX y XXI"

Bach. Rafael Ruidíaz Ledezma
DIMEX 159100255319

Cátedra del profesor
M.A. David Ramírez Alpízar

Heredia, Campus Omar Dengo
2018

TABLA DE CONTENIDOS

I.	Introducción.....	3
II.	Desarrollo	
	Análisis de las obras	
	O Salutaris Hostia; Pater Noster.....	5
	Ko Matushita (1962 -)	
	O Nata Lux.....	8
	Carl Rütli (1949 -)	
	Ave Maria.....	10
	Knut Nystedt (1915 - 2014)	
	At This Time of My Parting.....	11
	Vytautas Miškinis (1954)	
	El Andariego.....	13
	Álvaro Carrillo Alarcón (1909 - 1969)	
	Arr. José Galván Castañeda	
	Caravan.....	14
	Duke Ellington (1899 - 1974)	
	Juan Tizol (1900 - 1984)	
	Irvin Mills (1894 - 1985)	
	Arr. Paris Rutherford	
	Misa a Buenos Aires.....	16
	Martín Palmeri (1965 -)	
III.	Conclusión.....	23
IV.	Textos y Traducciones.....	25
V.	Bibliografía.....	31
VI.	Discografía.....	32
VII.	Anexos.....	33

I- INTRODUCCIÓN

"La música expresa todo aquello que no puede decirse con palabras y no puede quedar en silencio" Víctor Hugo (1802 - 1885)

La voz, como medio expresivo es considerada entre los más bellos instrumentos musicales y cuando esta se multiplica en el contexto de la música coral se logra la más poderosa afirmación comunal posible, al mismo tiempo la más espontánea expresión humana.

El ser humano busca incesantemente expresar, describir y recrear todas las situaciones vividas, los pensamientos, sucesos, sentimientos, anhelos, e incluso, la manera en la que interpreta los fenómenos naturales o espirituales; y es precisamente aquí donde la voz junto con el texto, su utilización como lenguaje comprensible y desarrollo como una disciplina artística toma un lugar de importancia a través de la historia que a su vez es historia de la humanidad.

De manera incipiente se dio como una expresión "tribal" colectiva, un tipo de asamblea social civil o religiosa que a través del tiempo se fue instituyendo en una actividad de tipo colectivo sin importar su matiz sacro o profano. La naturaleza social fue un aspecto esencial que permitió que el colectivo se uniera con un solo propósito de expresión grupal y poco a poco fue trascendiendo y logrando a través de los Siglos un desarrollo dinámico con el establecimiento de las grandes sociedades corales y con mucho más amplitud hacia el canto solista.

Desde las expresiones monódicas primitivas, los cantos instituidos por las comunidades religiosas, el canto polifónico, el desarrollo de las formas y combinaciones instrumentales hasta la experimentación sonora de diversos medios sonoros del último siglo nos dejan ver que la música vocal es parte del ser humano, es reflejo de la sociedad y de las personas que la integran.

El desarrollo de la música entre la Primera y Segunda Guerra Mundial (1945) se caracterizó por la amplia experimentación con sistemas de composición y también el reflejo de los problemas morales, políticos, sociales y económicos del momento. A partir de 1945 se dan las tendencias musicales sobre el sistema dodecafónico (sistema de 12 tonos), el serialismo (uso del sistema de

12 tonos para organizar ritmos, dinámicas y color tonal), la música aleatoria (selección de alturas, colores tonales y ritmos por métodos no preestablecidos), la música minimalista (pulsos rápidos, tonalidad clara y una insistente repetición de patrones melódicos cortos), reminiscencias de música antigua, retorno a la tonalidad en algunos compositores, entre otros elementos.

La producción en música coral de áreas geográficas como Asia, Países Nórdicos, Centro Europa toma estos elementos en sus obras, sumado a la facilidad de comunicación y amplia difusión de la información, se logra diversificar los estilos de composición haciéndolos en gran parte universales. También están las expresiones regionales ligadas a la música folclórica o fenómenos culturales en desarrollo entre los cuales se encuentran los ritmos populares de Estados Unidos, los géneros musicales latinoamericanos que confluyen en México y las expresiones musicales urbanas en Argentina.

El presente proyecto toma en consideración obras de los compositores Ko Matsushita (1962), Carl Rütti (1949), Knut Nystedt (1915 - 2014), con piezas de temática sacra; Vytautas Miškinis (1954), Álvaro Carrillo (1919 - 1969), Juan Tizol (1900 - 1984) y Duke Ellington (1899 - 1974) con obras de tipo popular; y Martín Palmeri (1965) con una obra sacra con sonoridad popular.

Las obras comprenden un periodo que abarca desde la mitad del Siglo XX hasta las primeras dos décadas del Siglo XXI y constituyen una muestra de la expresión universal de la música coral pasada y presente con un punto central en el contexto latinoamericano con la obra Misa a Buenos Aires la cual representa la unión de diversos elementos generales y específicos del programa.

II- DESARROLLO

O SALUTARIS HOSTIA

La obra pertenece a un grupo de cuatro composiciones de tipo sacro (cuatro motetes para coro mixto) compuesta en el año 2006. Está escrita para 8 voces (SSAATTBB) y tiene dos tonalidades, Sol menor y Do menor.

La escritura cordal es predominante con ritmo y texto similar en todas las voces en la primera sección de la obra (c. 1 al 8). Se caracteriza por tener una armonía cerrada con acordes tanto en posición fundamental como en inversión, realizando una suave conducción de voces y por el registro utilizado (medio o bajo) creando una atmósfera tranquila, solemne, ceremonial y de luminosidad tenue. A manera introductoria es reflejo del significado del texto, el cual se extrae de los últimas dos estrofas del himno *Verbum supernum* (el verbo supremo), de Santo Tomás de Aquino (¿- 1274), para el oficio de Laudes de la fiesta del Corpus Christi.

La segunda parte se caracteriza por tener movimientos ascendentes con intervalos de tercera mayores y menores; cuarta justas o disminuidas. Este cambio de movimiento entre las voces está indicado "*con moto*", estableciendo un tempo con mayor movimiento y contraste con la sección anterior. Se desarrolla con la función armónica de dominante de la nueva tonalidad (Do menor) con Sol 7, iniciando con el movimiento de la voz tenor, contralto, bajo y soprano, en movimiento acumulativo y acentuando la tensión a través de intervalos disminuidos y el aumento de la dinámica sonora (de *mezzo piano* a *forte*). El compositor utiliza este elemento para reforzar el texto "*hostilia*" e históricamente el tritono era el "*diablo en la música*" para los teóricos antiguos.

*Referencia*¹

El compositor logra un punto climático en el compás 13, sin abandonar el movimiento conjunto desarrollado en la primera sección, pero con una intensidad mayor hasta llegar al compás 16, regresando al tempo inicial de la obra (*tempo primo*) y pasando a otro momento clímax

¹ The Choral Experience, p.380

anticipado por las líneas ascendentes de contralto (c. 17) y tenor (c. 18). A partir del compás 19 la escritura cordal se establece con una diferencia, la superposición del mismo texto desplazado medio compás en la voz del tenor y manteniendo el movimiento ascendente de terceras paralelas.

A partir del compás 25 se logra la disminución de la intensidad reduciendo la cantidad de voces y desde el compás 27 inicia la sección final, regresando al registro grave de las voces, sopranos y altos con una nota pedal y el movimiento armónico se desarrolla con tenores y bajos. La atmósfera introspectiva y de meditación (descrita en la partitura) sugiere una disminución en la intensidad, destacando el significado del texto hacia la "patria celestial" y concluye con la variante armónica de la tercera de picardía hacia el acorde mayor²³.

En la parte inicial como en la parte final, el compositor muestra elementos que musicalmente refuerzan el mensaje de la obra, con un carácter meditativo (armonía cerrada, registros medios o graves) y en momentos en donde destaca la soberanía divina, lo hace a través de movimiento armónico estables, registros agudos y armonía abierta.

PATER NOSTER

Compuesta en el año 2006, está escrita para 4 voces con divisiones parciales de hasta 7 voces y tiene dos polos tonales de tipo pentáfono sobre La menor y Si bemol menor.

La obra tiene pocos elementos, los cuales destacan a través de un predominante elemento melódico rítmico presentado desde el primer compás. Desde el compás 1 hasta el 12 el tratamiento del texto "*Pater noster, qui es in caelis*" se desarrolla primero con las voces de tenor y bajo, desde el 7 soprano y alto se presentan a la octava de las dos voces precedentes con una variación hacia el final del compás 11. Estos dos grupos de voces se mantienen con similitudes rítmicas y textuales, con mayor perfil melódico las voces de soprano y alto del compás 13 al 17.

² Hay algunas evidencias que apoyan la contención hacia las cadencias finales en la música del barroco temprano, que debería terminar siempre en un acorde mayor, aún cuando la composición sea en menor (tercera de picardía). *The Choral Experience*.

³ Tercera de picardía. La tercera mayor del acorde de tónica, cuando se usa al final de un movimiento o composición en modo menor para dar un gran sentido de final. Rushton, J. *New Grove Dictionary of Music*

Los compases 18 al 21 presentan movimiento melódico distinto en cada voz, pero con variaciones dinámicas contrastantes en la repetición (*mezzo forte* y *pianissimo*), con una ligera variación sobre los tenores y bajos. Del compás 22 al 29 el movimiento lo realizan los tenores y bajos, sopranos y altos mantienen un movimiento mucho más estable teniendo el intervalo de quinta como soporte sonoro cerrando esta primera sección de la obra.

A partir del compás 32 se retoma el inicio de las piezas sin variaciones en la escritura (c. 32 - 43), continuando con el movimiento melódico del bajo desde el 44 al 53, sumando al tenor en el 48 y terminando con una nota larga a la octava. Las voces de soprano y alto poseen saltos de 4 notas, las cuales varían cada 4 compases y van avanzando hacia un registro descendente hasta el compás 52, en donde a 3 voces (doble alto) dan apertura con movimiento descendente y crescendo la siguiente sección.

Todas las voces poseen una rítmica similar, principalmente alto y bajo por tener un movimiento a la octava, y el tenor tiene un desplazamiento rítmico de un pulso por detrás de la soprano, estos dos con *divisi* e intervalos a la quinta. Los cambios de ritmo en función de acordes y melodía se dan cada 4 compases desde el 54 hasta el 61.

A partir del compás 62 hasta el 69 los cambios se dan cada dos compases, acentuando el desplazamiento de un pulso entre alto y bajo, luego soprano y tenor, e intercambiando funciones rítmicas. El movimiento armónico se desarrolla por círculo de 5tas (BbMaj7, EbMaj7, AbMaj7, DbMaj7 y GbMaj7) con una leve disminución dinámica para preparar el siguiente punto climático de la pieza.

Desde el compás 70 se establece un aumento dinámico y tensional que se desarrolla hasta el final de la pieza, continuando con los cambios armónicos cada dos compases, pero teniendo como nota pedal a las sopranos y marcando la transición de mayor tensión entre los compases 76-77 para el nuevo polo tonal de Si bemol menor.

Desde este punto las dos características de la material melódico reutiliza los elementos melódicos del inicio de la pieza con los motivos de la parte media (repetición rítmica armónica en dos o tres voces), primero iniciando con alto y tenor, luego soprano y bajo. En la sección final el bajo es quien lleva el rol melódico, cada vez reducido en longitud y la tendencia a disminuir la dinámica hasta llegar a *pianississimo*, terminando con el "Amen" en un registro grave para la mayoría de la voces, particularmente los bajos.

Esta pieza contienen algunos elementos particulares, como los silencios entre algunas frases y secciones. Al ser una oración extraída en los evangelios de Mateo y Lucas, pretenden también dar reposo y meditación entre los bloques sonoros. La alternancia entre los movimientos melódicos y armónicos es particular del estilo minimalista, caracterizado por tener un vocabulario armónico, melódico y rítmico simplificado⁴.

O NATA LUX

El Himno anónimo del Siglo X para el oficio de las laudes en la fiesta de la transfiguración sirve como texto para esta composición. Inicia con una nota unísono que se va abriendo a través del movimiento de voces en sentido contrario con cambios de nota por semitono (cromático⁵), el cual provoca un movimiento de tensión creciente, de movimiento contrario entre todas las voces y ejemplifica la primera oración del texto, cuya luz va aumentando en intensidad hasta llegar a un acorde de textura extendida, más estable y finaliza sobre un La mayor en los compases 1 al 4.

A partir de este punto (c. 5-18) se encuentran pequeñas frases con breves momentos climáticos, claramente definidos por el inicio de todas las voces en la nota Mi y dinámicas crecientes desde el *piano* y *pianissimo* hasta el *mezzo forte*, sobre una dinámica de tensión con sonoridad dominante. Soprano y alto tienen una nota pedal en Mi a la octava, dando el punto de apoyo para el movimiento de las voces de tenor y bajo.

⁴ Minimalism, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

⁵ ..., el aumento en el uso del cromatismo en la melodía y armonía después de 1850 abrió un camino a nuevos sistemas de organización tonal, nuevos procedimientos armónicos y una nueva atención por la disonancia como un factor expresivo en la música. *A Survey of Choral Music*. P. 183

Desde el compás 18 al 24 se da un aumento del tempo con alguna voces con nota pedal en Mi (bajo/alto) y movimiento paralelo en tenor/soprano, intercambiando este movimiento con alto/bajo/soprano 2 hasta llegar a un acorde de Mi7b9 con el tenor, el cual es un punto de tensión importante que no resuelve inmediatamente (V7-VI-IV-V7-I), regresando nuevamente al texto "Nata Lux" y finalizando sobre el acorde de La mayor.

La segunda sección tiene una armonía similar a la primera parte y otro texto. El elemento distintivo es el movimiento alternado entre las voces de soprano y alto por semitonos, destacadas también por la articulación acentuada en su inicio. Hacia el final reitera la disposición y movimiento de las voces y el último acorde de Mi7b9 con una resolución similar a la primera parte.

La tercera sección tiene mayor movimiento en las voces de tenor 2, alto y bajo, cada uno con breves momentos melódicos, luego las 2 sopranos tienen un motivo alternado y el elemento melódico lo mantiene la alto. En esta sección se observa una nota pedal de la voz tenor y un armonía similar que en las dos secciones anteriores (c. 47-55).

A partir del compás 55 hay elementos similares, pero desde el 59 se da un cambio armónico hacia Re mayor y La mayor, manteniendo cierta distribución silábica y breves disonancias repetidas hasta el compás 64. Desde este punto hasta el final el tempo se acelera, soprano y tenor tienen un motivo cromático alternado, las voces de alto, bajo y tenor 2 en movimiento paralelo, reminiscencia del final de las dos secciones anteriores.

El "Amen" posee una armonía a 8 voces y una dinámica fortissimo, la primera vez que aparece en la pieza, cerrando sobre el acorde de La mayor. La manera en la que el compositor trata el texto de manera armónica permite comprender el texto en todas sus voces, aunque siempre haya sonoridades simples o complejas, pudiendo ser también una obra de uso litúrgico real, pero adaptada a la estética de la composición contemporánea.

AVE MARIA

Los compositores nacidos a partir de la década que inició en el año de 1915 se concentraron en las obras con textos sacros, entre estos está el noruego Knut Nystedt⁶. La mayoría de ellos tuvieron como influencia a Edvard Grieg, compositor citado entre el periodo Romántico y Contemporáneo⁷.

Uno de los significados de la palabra concierto (It. *concerto*) es: "una obra en la que un instrumento(s) se contrasta y se mezcla con la orquesta"⁸ y que en a partir del siglo XVIII y XIX se presenta como "una obra musical con un protagonista: el intérprete con su instrumento."⁹ En este contexto, la obra *Ave Maria* nos presenta una combinación de elementos dentro del esquema de concierto, el violín como instrumento solista y el coro a 4 voces (*divisi* de 7) como el acompañamiento, con la particularidad del texto cantado.

Inicia con las voces de soprano y alto sosteniendo las notas de Fa y La, sobre la cual la soprano 1 hará el primer motivo de la pieza y continuará con el tenor. Este motivo se caracteriza por tener pequeños movimientos de semitono, saltos ascendentes y descendentes de 5tas o 4tas. La última voz en presentarse es la de los bajos, para dar pase al violín, que entre espacios de silencio y sobre el coro, anticipa el momento de su ejecución con líneas cromáticas, acordes de octavas, cuartas y quintas en un primer momento de ejecución solista.

Hacia el final de esta primera sección (compás 45 - 51) el movimiento melódico del violín es mucho más rápido por la figuración, cerrando con el coro y reiniciando con una variación de las voces soprano y alto a 3 voces, seguida de tenores y bajos hasta el compás 63, donde reinicia una nueva sección recapitulando el inicio de la pieza y con variantes armónicas entre las sopranos y altos.

⁶ *Choral Repertoire*, P. 653

⁷ *Choral Repertoire*, P. 653

⁸ *Oxford Dictionary of Music*

⁹ *La música y sus secretos*, P98

A partir del compás 77 es donde el intérprete de violín muestra su capacidad técnica sobre un pasaje solo y anticipa la entrada del coro con el motivo que las voces han presentado desde el inicio (*Ave Maria*). Pasa a la parte coral con una dinámica *pianissimo* y se amplía hacia el final, pasando a otra sección con una armonía más cerrada e imitativa entre soprano/alto y tenor/bajo, superponiendo acordes y aumentando la tensión hasta resolver a un unísono entre todas las voces cerrando la segunda sección de la pieza.

En la tercera parte el violín utiliza el *glissando* sobre el motivo de la obra y anticipa la tercera ocasión en la que las voces retoman el inicio de la pieza, sobre bloques cordales y breves momentos imitativos (c. 152 - 156) y de dinámica creciente para lograr pequeños climas hacia el final. En el momento en que el bajo (c.164) tiene una línea sola, comienza un aumento dinámico y de tensión armónica que prepara el final de la obra, notable por la altura de registro de todas las voces, y sobre el compas 173 hay un unísono que va abriéndose a manera de *cluster*¹⁰ hasta que el acorde final se estabiliza, con los arpeggios del violín, en un momento claro de luminosidad, para cerrar con uno un poco más tranquilo y lento, cada vez con figuras más largas entre las voces y el violín.

AT THIS TIME OF MY PARTING

La composición sobre el texto de Rabindranath Tagore habla sobre la partida física con un tono bastante optimista y lleno de esperanza. El compositor describe esta primera sección con un carácter tranquilo, eligiendo la tonalidad de Fa mayor y partiendo en cada entrada de voces de manera imitativa hasta lograr un acorde de disonancias de 7 voces.

El tratamiento armónico de esta primera sección se da entre entradas consecutivas de las voces, movimiento conjuntos entre los *divisi* y una predilección por la textura homofónica, dando prioridad melódica a la voz de soprano entre los compases 1 al 6.

¹⁰ "Mucha de la música de Nystedt se caracterizó por tonos de cluster y frecuentes cambios de métrica,..."
Choral Repertoire, p.660

A partir del compás 7 hay un mayor movimiento de tempo con la melodía en la soprano y el resto de las voces con disonancias leves, pero firmes a la vez con las voces que hacen notas pedales (Si bemol), en el compás 11 se intercambian las melodías con el tenor hasta llegar al 15 en donde hay un breve momento dramático, contrastante con articulación *legato* de la sección anterior y la acentuación y cambio de modo (Fa menor), anticipando la siguiente sección.

El carácter *allegro* desde el compás 17 al 31 marca el movimiento e inicio del viaje descrito en el texto, con *divisi* de contralto en una repetición *ostinato* y superposición de melodías cada 2 pulsos, después con sopranos, luego los tenores y bajos, con lo que sería el texto a destacar en esta sección. El motivo que cantan las 2 voces con *divisi* se hace más corto hacia el final, sugiriendo un mayor movimiento hacia la siguiente parte.

Según la tradición india, las guirnaldas son de uso festivo en las bodas o celebraciones importantes, esto se pone en relieve con los breves momentos en los que alguna de las voces del coro tiene la indicación *expressivo*, pero, en con un tempo más tranquilo sobre los compases 33 al 38 sobre la tonalidad de La bemol Mayor.

Con una sensación de baile, la siguiente sección tiene en su inicio una sonoridad de cluster como base armónica y rítmica (c.39-59), la cual se va ampliando con las entradas de sopranos y bajos y definiendo la tonalidad de Fa menor con sus *divisi* e intensidad creciente hasta el final y transición a otra sección que reitera la armonía, pero con un texto distinto al de los compases 33-38.

La última sección describe el final del día y también el final de la vida con acordes y líneas que se van abriendo con suaves disonancias e intervalos de 2da sobre la tonalidad de Re bemol Mayor. El compositor utiliza reiteradamente fragmentos del texto que repite con diversos matices y los va organizando de piano a forte y decreciendo, así también ralentizando el tempo y alargando los finales de frase, logrando contener la tensión del final hasta que esta armonía se rompe con un breve momento disonante, y cerrando con un acorde sobre matiz fortisísimo sobre un acorde Re bemol 9, lo cual sugiere también una tonalidad brillante e intensa.

EL ANDARIEGO

El arreglo vocal para 5 voces sin acompañamiento del vals "El Andariego" posee una atmósfera suave pero con movimiento moderado, guardando la dulzura sonora y la ritmicidad melódica sobre la voz de soprano. El inicio de la pieza es una introducción en donde la soprano y alto llevan mayor movimiento melódico, tenor y bajo una función más armónica en el acompañamiento. Este acompañamiento tiene un movimiento descendente y cierra sobre la tónica de Re menor.

Desde el compás 9 todas las voces tienen una textura homofónica que se detiene hasta la llegada a un punto cadencial sobre el acorde de dominante (La7) y en breves momentos tenor y bajo continúan la melodía en unísono, sopranos dobles y alto entre unísonos y melodía armonizada. Una segunda repetición nos lleva a la sección b de la pieza, soprano mantiene la melodía, el soporte armónico del bajo, tenor y alto llevan un motivo descendente de función melódico-armónico similar a las sopranos en la introducción.

Durante la pieza hay varios momentos para voz solista, en este caso soprano 2 con la melodía y el resto del coro acompaña para luego regresar desde el compás 9 con una segunda letra. Un segundo momento se destaca al final de la pieza con fragmentos presentados anteriormente, quedando sobre el acorde dominante y pasando al final con todas las voces retomando la introducción de la pieza, un tipo de cadencia rota.

La pieza tiene una figuración que sugiere una marcación de tres pulsos o una a dos, lo cual le da una variedad rítmica entre las voces que acompañan y la melodía. Su textura ampliada a 5 voces y acordes de novena dan una sonoridad más cercana al jazz que a un vals popular, también por el uso de fonemas para la voces que acompañan, algo similar a los grupos vocales jazz, con movimientos cromáticos.

El compositor y arreglista mexicano José Galván logra incorporar ricos elementos rítmicos en la obra combinando textos silábicos con líneas textuales melódicas de orden románticas preservando en el arreglo los aspectos homofónicos y contrapunteados del Vals de México.

CARAVAN

Esta pieza tiene una importancia histórica desde el punto de vista latinoamericano. Juan Tizol, músico puertorriqueño, fue miembro activo de la orquesta de Duke Ellington y compositor de este tema instrumental.

Su sonoridad característica se debe al uso de elementos armónicos modales. La tonalidad es Fa menor, pero su construcción melódica está sobre la escala menor armónica del mismo tono.

Al tener secciones extendidas con el acorde de Do7b9 (función de dominante), suele no ser tan evidente la tonalidad original, sin embargo el movimiento y estructura de la pieza tiene también su particularidad ligada al desarrollo de la estructura conocida como "Rhythm changes" basada en el tema "*I Got Rhythm*" de George Gershwin que es de tipo A-A-B-A y es una de las más usadas en el género.

Adicional están los elementos del rítmicos con la síncopa, característica en la música afro caribeña, y de la cual se han vertido numerosos temas del género jazz y lo que se llamó luego jazz latino. Este arreglo de Paris Rutherford tiene algunos elementos adicionales al tema original, además de la letra de Irving Mills la cual tiene una temática amorosa.

Los compases 1-16 son un tipo de introducción, tanto instrumental como vocal. A partir del compás 17 al 33 es donde se muestra la estructura de la pieza, por su división de 4 compases 3 veces sobre el acorde de dominante y un último grupo de 4 compases sobre la tonalidad. Luego tiene un puente en donde el movimiento armónico se da por 5tas descendentes (c.34-49) y luego regresa desde el compás 50 al 65 al tema del principio.

Del compás 66 al 96 se mantiene la misma estructura armónica de la pieza, teniendo una voz solista interpretado como "*scat*"¹¹ y "*swing*", simultáneamente con una corta intervención del coro a 2 voces. Como es característico también en la música jazz, hay una especie de improvisación con el piano y un interludio con las voces desde el compás 97 al 131.

A partir de este punto hay un retorno a la segunda sección y hacia el final. La pieza en la parte vocal tiene desde los unísonos hasta las 4 voces, combinando texto cantado con fonemas y el uso del glissando como elemento importante en la ejecución vocal del género. El arreglo es para piano y coro, opcionalmente para grupo de jazz con guitarra, contrabajo y batería.

¹¹Técnica del canto jazz en la cual se usan sílabas onomatopéyicas o sin sentido para cantar melodías improvisadas. Algunos escritores han trazado el pasado del canto scat como algo común en la música africana del oeste, al traducir algunos patrones de percusión en las líneas vocales al asignarles sílabas a los ritmos característicos. Robinson, J.B. *New Grove Dictionary of Music*

MISA A BUENOS AIRES

Kyrie

La introducción (c. 1-10) se presenta de manera homofónica y con un matiz fortissimo, presentando uno de los elementos rítmicos más característicos de la obra y que a su vez es la célula rítmica del tango, el ritmo de 3-3-2 (por la acentuación de las corcheas contenidas), escrito como dos negras con punto y negra sobre el compás de 4/4. Esta célula rítmica proviene de la milonga ya que "el tango en sus inicios se construía con el ritmo de lo que hoy es para nosotros la milonga..."¹²

Con el paso a la siguiente sección (c. 11-31), la instrumentación posee un elemento de acentuación que también es parte de las variantes en la interpretación del género de manera tradicional, al destacar por su acentuación en los pulsos 2 y 4. *Referencia*¹³

Las voces presentan el primer tema a manera de fuga con el bajo, tenor, alto y soprano, en este caso a la 5ta y la utilización del primer motivo rítmico en las voces que acompañan.

El bajo continúa desde el compás 32 al 39 como una base armónica sobre los cuatro pulso del compás y la soprano con la melodía con una variante del final del tema, y soprano/alto con leves movimientos tanto rítmicos como armónicos.

Desde el compás 40 se dan duetos de voces soprano/tenor, bajo/alto, estos últimos re exponiendo el tema en su tonalidad original y luego a la 5ta, sobre un nuevo motivo con soprano y tenor, sobre una nota. Estos dos grupos de voces continúan hasta el final de esta primera sección continuando con el motivo ahora a manera de dialogo imitativo.

¹² Página 86, 3-3-2. *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos del tango.*

¹³ Página 56, La acentuación. *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos del tango.*

El compás 61 tiene el acompañamiento típico de milonga y la voz sola del tenor, esta vez con un perfil melódico más definido y legato, sobre el texto *Christe eleison* (c. 61-74). Soprano retoma la melodía presentada por el tenor y se acompaña de alto, con melodías de dirección descendente.

El bajo y tenor corresponden estas entradas con un movimiento ascendente desde compás 79 con un fin armónico, regresando hacia el final de este momento con un movimiento de quintas.

Otro momento es el reinicio de las voces soprano, bajo, alto y tenor con una acentuación más marcada y melodía con un fuerte componente rítmico, creando un contraste con lo anteriormente presentado y dando importancia a la voz contralto hacia el final de esta sección.

Un segundo motivo se presenta desde el compás 112 por la parte instrumental y ampliado por las voces, un tipo de escritura imitativa. Entre los compases siguientes hay combinación y variación de todos los motivos y tema presentados desde el inicio, incluyendo el que presenta la contralto en el compás 143, utilizado en movimientos posteriores.

El cierre del Kyrie retoma el motivo inicial para todas las voces, similar a la introducción del movimiento en su parte armónica de manera acentuada y con dinámica *fortissimo*.

Gloria

El Gloria tiene un carácter más dinámico al utilizar una métrica de 2/4, también con una escritura de las cuatro voces homofónica en la mayoría de las secciones y melodías. El acompañamiento se da a través de amplios acordes, una articulación corta y acentuada, dando mayor protagonismo a las voces. Con breves fragmentos instrumentales se anticipa al dueto de alto/bajo al unísono y luego de soprano y tenor. Se destaca la dualidad tonal de Do mayor y Do menor, la cual regresa nuevamente en el compás 41, variando el acompañamiento con arpeggios y un bajo un poco más melódico.

La segunda sección posee un tempo más lento e inicia con la voz solista, la cual tiene frases amplias que conforme avance se van dinamizando de manera rítmica. Su acompañamiento son

acordes con un bajo muy claro en la pulsación rítmica. El coro retoma todo el elemento armónico de la parte solista, dejando a la soprano con la melodía, alto y tenor con breves movimientos diatónicos o cromáticos, y el bajo con las tónicas de los acordes. El acompañamiento se presenta con acordes largos y sosteniendo armónicamente al coro en las partes donde hay mayor movimiento.

La tercera sección regresa armónicamente al inicio de la pieza (forma A-B-A) de manera extendida, con algunos acordes crecientes y silencios, aumentando el dramatismo dinámico del final. El cierre se da a través de líneas legato sobre el texto "amen", manteniendo la armonía del final de la parte A y el acompañamiento rítmico con una conclusión tanto rítmica como melódica con el uso de unísonos y movimiento cromático hacia un final típico tanguero.

Credo

Su inicio retoma la figura de 3-3-2 con un unísono que se va abriendo desde la nota Sol, anticipando la temática melódica que tendrá el coro en distintas secciones y estableciendo la tonalidad del movimiento (Do menor).

El acompañamiento presenta una melodía que será tema posterior en este movimiento, y el coro va al unísono sobre la nota Sol, con cortas melodías en crescendo y decrescendo, semblanza de un canto llano sobre una o pocas notas desde el compás 13 al 28. El compositor combina una escritura homofónica con notas largas y cortas, o motivos rítmicos en todas las voces. Entre los compases 37 y 52 hay duetos al unísono entre bajo/tenor y alto/soprano, un descenso en la sonoridad general, para luego regresar las cuatro voces y un cierre de esta primera sección con pasajes imitativos desde el compás 61 hasta el 65.

La voz solista está sobre la acordes largos en el acompañamiento, un tipo de escritura común en el recitativo, que pasa a un tempo justo (*giùsto*) después de la segunda frase, manteniendo acordes con síncopas y un bajo pulsatorio, algunos acordes disminuidos y de séptima.

A partir del compás 82 hasta el 102, hay un cambio de modo, en Do menor, sobre el texto del *Crucifixus*, acentuando el dramatismo e intensidad textual con entradas alternadas de tenor y bajo a la octava, alto y soprano. Finaliza con una escritura más cordal en todas las voces y un cierre con las voces imitando las entradas a la 5ta de alto, soprano, bajo y tenor.

El compositor retoma las ideas fugadas exponiéndolas desde la parte instrumental y luego las voces. Bajo (tónica), tenor (dominante), alto (tónica) y soprano (dominante), cada uno con el tema y luego acompañamiento en contrapunto, para luego regresar homofónicamente, algunos unísonos y bloques a tres voces.

La última sección (c. 143 - 226) inicia con la parte instrumental, una melodía de 3 notas y el bajo marcando los pulsos 1 y 3. La voz solista con un acompañamiento arpegiado y frases largas. Conforme avanza esta sección, se va sumando las voz del bajo con la voz solista, así también el tenor, alto y soprano (coro). Retomando el elemento de la nota pedal, lo tiene en esta ocasión el tenor, la contralto con el tema presentado al inicio del movimiento por la parte instrumental y cada una de las voces con texto distinto, lo cual se suma al aumento del tempo y al unísono general en todas las voces. El final se da a través del *divisi* de las voces soprano, alto y bajo, en *fortissimo* y *crescendo*, y el *Amen* en unísono.

Sanctus

La introducción se da a través de la ejecución del piano, libre de tempo y virtuosa, anticipando elementos melódicos posteriormente utilizados por la voz solista. Se destaca la utilización de valores rítmicos de cinquillos, tresillos y acordes acentuados sobre pulsos débiles al final de la línea solista. La tonalidad utilizada es Sol menor (subdominante de Do), lo cual tiene una sonoridad con menor tensión dentro del esquema general de la obra.

Las voces del coro van de manera homofónica y con disonancias suaves sobre el acompañamiento (segunda mayor en soprano y bajo). Esta primera parte tiene dos repeticiones, una sobre notas largas y otra con movimiento a manera de variación. El acompañamiento posee notas cortas y acentuadas, con bajos que saltan de la tónica a la dominante y bordados cromáticos

hacia estas notas. La segunda sección contrasta en ritmo por la figuración de 3-3-2, con las voces de alto, tenor y bajo (c. 50-57). Todas las voces mantienen la figuración 3-3-2 y se intensifica el movimiento rítmico y de matiz para llegar a un momento más lento y el "*Hosanna*", dispuesto con grupo de voces de soprano/tenor y bajo/alto de manera alternada.

Benedictus

Contrastante a la sección anterior, se inicia sobre la tonalidad de Sol mayor, con una atmósfera mucho más suave y menos rítmica. El detalle melódico es el que más se explota en este movimiento, donde soprano/tenor/alto acompañan y el bajo tiene un tipo de movimiento entre melódico-armónico (c.1-8). La voz solista presentará lo que es uno de los temas a utilizar durante el movimiento y la continuación del motivo melódico por el acompañamiento instrumental (c. 9-20).

A partir del compás 21 al 28 serán secciones de 8 compases, donde se intercambian elementos melódicos (siempre dominados por la soprano) y el resto de las voces, y una segunda sección de 8 compases con duetos tanto armónicos como melódicos, tenor y bajo con la armonía, soprano y alto con la nota Sol y el texto "*qui venit in nomine Domini*" de manera alternada, imitativamente, con dinámicas *crescendo* y *diminuendo*.

En el compás 37 se modula hacia Fa sostenido menor, manteniendo el esquema melódico con la soprano y el tenor armonizado a la tercera. Este momento se cierra con un cambio de patrones melódicos anteriores, tenor/bajo con una nota repetida (Fa sostenido) y soprano/alto más armónico, siempre apoyado por la parte instrumental, y finalizando con la dominante de la tonalidad anterior (Re7).

Se regresa a Sol mayor en el *Hosanna*, con el dueto de alto/bajo y la respuesta de soprano y tenor en *divisi*. Hacia el final la mayoría de las voces mantienen un perfil melódico descendente pero correspondiente al acompañamiento armónico, terminando el bajo como única voz como en el inicio.

Agnus Dei

La tonalidad de inicio es La menor, desde el compás 1 al 36 la parte instrumental presenta la melodía de esta primera sección, la cual se amplía hasta llegar a la voz solista. El coro interviene con esta misma melodía en la soprano y con breves movimientos cromáticos entre los acordes de la armonía general, teniendo mayor movimiento las voces de soprano, alto y al final, tenor.

Desde el compás 37 inicia el primer momento de fuga con el tema utilizado en el Kyrie, con la voz bajo, tenor, alto y soprano, esta vez no sobre una tonalidad en específico, pero siempre a la quinta de la voz bajo, iniciando en La menor, Do mayor, Mi menor y Si menor, teniendo breves momentos hacia la dominante de La menor (Mi menor), y secuencias entre algunas voces para finalizar un primer episodio y dando mayor movimiento melódico-armónico hasta el compás 60.

En un segundo episodio (c. 61-74) reinicia el tema con el bajo, alto, tenor y soprano, cada vez en *stretto* sobre los mismo elementos utilizados (tema, variación, secuencia) y que en el compás 75 reinicia otro periodo, ahora orientando armónicamente hacia la tonalidad de Do mayor hasta el compás 88. Un interludio instrumental (c. 88) nos orienta armónicamente hacia la tonalidad de Fa mayor, con las voces de soprano/alto/tenor desde el compás 93 hasta el 97, luego regresa a La menor sobre lo que se podría denominar el último episodio, con el tema en el bajo, luego contralto, y desde el compás 106 al 110 con la soprano y el tenor (variación).

A partir del compás 111 hasta el 131 se da un proceso de acumulación sonora a través de una escritura canon al unísono, anticipada por la voz solista cantando sobre una nota (Do). Los grupos de alto/bajo y luego soprano/tenor inician desde una dinámica de *piano* hasta el *forte*, construyendo un tejido rítmico melódico por debajo de la voz solista, cuya melodía es una suspensión armónica del acompañamiento instrumental, sobre la tonalidad de Do mayor. En el compás 128 se retoma nuevamente parte de un motivo presentado en el Kyrie (c. 143), integrando aún más la unidad motivica entre el inicio y el final de la obra.

En la parte instrumental se destaca la indicación marcato "Pugliese", acotando la indicación del tipo de acentuación dada en la orquesta tradicional de Osvaldo Pugliese, sobre los pulsos 2 y 4. El compás 132 nos marca un cambio en las voces del coro, similar al inicio de la obra, homofónica y con un claro contraste en este movimiento, cada vez con notas más largas y unísonos al final.

III. CONCLUSIÓN

La selección musical descrita en este trabajo es una propuesta interpretativa de la música coral del siglo pasado y presente, tomando en cuenta características generales y específicas en cada obra y las técnicas de composición de cada uno de los autores.

Si tomamos en cuenta que finalizando el siglo XIX y el siglo XX hubo diversos movimientos políticos y culturales de influencia global (p.ej.: I y II Guerra Mundial) que cambiaron la perspectiva del ser humano, entre estas las creencias religiosas. Esto tuvo su influencia en la producción musical sacra o de utilidad para las distintas creencias religiosas.

Se observa una sostenida producción musical en música sacra, la mayoría de las veces no con un fin litúrgico, aunque es importante señalar la posible incorporación de obras de nuestro tiempo al servicio de la iglesia. Estas obras contienen textos históricos utilizados por los compositores en siglos pasados y que todavía tienen una relevancia en el contexto musical y académico. Uno de los desafíos que cada uno de los compositores tiene es poder transmitir un mensaje claro con la música, pero, también generando una atmósfera de espiritualidad.

En este programa se incluyen obras que poseen elementos sonoros que sugieren ambientes de tranquilidad y meditación, el uso del silencio y el sonido, acordes e intervalos específicos para reforzar el mensaje textual, un mayor o menor movimiento de tempo, tonalidades, colores, combinación de instrumentos e incluso la duración de las obras con la finalidad de describir una variedad de sentimientos contenidos y hacer partícipe al oyente de un momento que va más allá de su propias creencias. Aún dentro de esta perspectiva se incluye el tema de la muerte, el cual se aborda de manera distinta en cada cultura, pero sigue siendo también un motivo conmovedor y que está envuelto en un ambiente de celebración con una fuerte carga espiritual y emocional.

Sobre esto se encuentra también la expresión de la música popular urbana que en el siglo pasado desarrolló una difusión masiva a través de los conjuntos musicales, el desarrollo de nuevos instrumentos y la tecnología. La concepción de utilizar la voz para imitar los instrumentos no es nueva, pero, al tener obras que recrean las sonoridades de los conjuntos musicales, es casi

inmediata la asociación de los sonidos vocales con los instrumentos. También es importante señalar que el elemento de la improvisación (instrumental o vocal) es un elemento importante dentro de la música con influencias africanas y que es parte del esquema general de la mayoría de los géneros musicales americanos.

Existen obras musicales destacadas por lograr la conjunción de diversos elementos culturales y su atemporalidad. En el contexto latinoamericano existen propuestas musicales que buscan retratar lo característico de una cultura musical junto con las formas históricas. Observamos que en la obra Misa a Buenos Aires hay una clara propuesta histórica en el marco general, pero, concebida como la respuesta a una necesidad de tener un referente de tipo académico con suficiente carga emocional e identidad latinoamericana.

Astor Piazzolla (1921-1992) es quizás el punto de inicio de esta propuesta musical, consumando un estilo musical que resume las sonoridades propias del tango bonaerense con las técnicas de composición de vanguardia, creando así un "nuevo tango". Como obra musical se logra condensar también las sonoridades del tango tradicional y el tango nuevo, utilizando en el acompañamiento instrumental elementos rítmicos, sonoridades tradicionales y no tradicionales (armonía contemporánea) dentro de una composición con forma de misa y en lengua latina.

Otro punto importante es el conocimiento del desarrollo de las corrientes musicales, entendidas también como expresiones culturales. El tango bonaerense era una expresión urbana de situaciones sociales poco admirables y de un ambiente no sacro, que con el tiempo se transformó en cultura e identidad de una sociedad que lo repudiaba en sus inicios. La unión de todo el cúmulo histórico de esta música dentro de una forma musical litúrgica es también el reflejo de la amalgama histórica americana, en donde muchos de los ritmos conocidos hasta hoy son reflejo de culturas totalmente opuestas (una dominante y otra dominada) y que a través de los procesos sincréticos han moldeado la cultura que nos identifican en América Latina.

IV. TEXTOS Y TRADUCCIONES

O SALUTARIS HOSTIA

*O salutaris hostia, quae coeli pandis ostium:
Bella premunt hostilia, da robur, fer auxilium.*

*Uni trinoque Domino sit sempiterna gloria,
Qui vitam sine termino nobis donet in patria. Amen*

¡Salve, oh víctima saludable! Tú, que abres las puertas del cielo,
préstanos tu fortaleza y tu auxilio, cuando los enemigos estrechan cerco.

Para ti, Señor uno y trino, sea siempre la gloria eterna,
que nos concedes una vida sin fin en la patria (el Paraíso). Amén

PATER NOSTER

*Pater noster, qui es in caelis, sanctificetur nomen tuum.
Adveniat regnum tuum. Fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra.*

*Panem nostrum quotidianum da nobis hodie, et dimitte nobis debita nostra sicut et nos
dimittimus debitoribus nostris.*

Et ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a malo. Amen.

Padre nuestro, que estás en el cielo, santificado sea tu Nombre;
Venga a nosotros tu reino; hágase tu voluntad en la tierra como en el cielo.

Danos hoy nuestro pan de cada día; perdona nuestras ofensas, como también nosotros
perdonamos a los que nos ofenden;

No nos dejes caer en la tentación, y líbranos del mal. Amén

O NATA LUX

*O nata lux de lumine, Jesu redemptor saeculi, Dignare clemens supplicum Laudes preces que
sumere.*

*Qui carne quondam contegi Dignatus es pro
perditis. Nos membra confer effici, Tui beati corporis.*

*Laudes tibi nos pangimus, dilectus es qui Filius, Quem Patris at que Spiritus, splendor revelat
inclitus. Amen*

O luz nacida de luz, Jesús redentor del mundo, Dígnate en aceptar las oraciones de aquellos que te suplican.

Tú, que una vez te dignaste encarnarte por amor a los extraviados,
Confiérenos ser miembros de tu bienaventurado cuerpo.

Alabanza a quien asciende, quien es el Hijo amado,
A quien el Padre y el Espíritu revelan en honra. Amén

AVE MARIA

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus.

*Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostræ.
Amen.*

Dios te salve, María, llena eres de gracia, el Señor es contigo, bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús.

Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.

AT THIS TIME OF MY PARTING

*At this time of my parting, wish me good luck, my friends!
The sky is flushed with the dawn and my path lies beautiful.*

*Ask not what I have with me to take there. I start on my journey with empty hands
and expectant heart. I shall put on my wedding garland. Mine is not the red-brown dress of the
traveller, and though there are dangers on the way I have no fear in mind.*

*The evening star will come out when my voyage is done and the plaintive notes of the twilight
melodies be struck up from the King's gateway.*

En el momento de mi despedida, ¡deséenme buena suerte, mis amigos! La aurora sonroja el cielo, y mi camino parece hermoso.

Me preguntas qué me llevo, inicio este viaje con manos vacías y mi corazón lleno de esperanza. Me pondré sólo mi guirnalda nupcial, por que el vestido pardo del viajero no es mío; y aunque el camino sea peligroso, va sin temor mi pensamiento.

Cuando mi viaje llegue a su fin, saldrá la estrella de la tarde, y las melancólicas melodías del crepúsculo se abrirán tras el pórtico del Rey.

EL ANDARIEGO

Yo que fui del amor ave de paso, yo que fui mariposa de mil flores,
hoy siento la nostalgia de tus brazos, de aquellos tus ojazos, de aquellos tus amores.

Ni cadenas ni lágrimas me ataron, mas hoy siento la calma y el sosiego, perdona mi tardanza te lo ruego, perdona al andariego que hoy te ofrece el corazón.

Hay ausencias que triunfan y la nuestra triunfó, amémonos ahora con la paz que en otro tiempo nos faltó, y cuando yo me muera ni luz ni llanto ni luto ni nada más ahí junto a mi cruz tan sólo quiero paz.

Sólo tu corazón, si recuerdas mi amor, una lagrima llévame por última vez, y en silencio dirás una plegaria, y por Dios, olvídame después.

CARAVAN

*This day way oh doo doo
tonight, something special*

*At night the stars above that shine so bright
The mystery of their fading light
That shines upon our Caravan*

*Oh sleep upon my shoulder as we creep
Across the sands so I may keep
The memory of our Caravan.*

*Oh This is so exciting,
When I find you so inviting
It's so wonderful when you're in my arms
As I Thrill now to the magic charms of you.*

*You beside me here beneath the blue
My dream of love is coming true
Within our desert Caravan.*

Este día, oh doo doo
esta noche, algo especial

Por la noche, las estrellas de arriba son tan brillantes
El misterio de su luz que se desvanece
Eso brilla en nuestra caravana

Oh duerme sobre mi hombro mientras nos arrastramos
Al otro lado de la arena, así que puedo mantener

El recuerdo de nuestra Caravana

Oh, esto es tan emocionante
Cuando te encuentro tan acogedor
Es tan maravilloso cuando estás en mis brazos
Como me emociona ahora a los encantos mágicos de ti.

Estás a mi lado aquí debajo del azul
Mi sueño de amor se está haciendo realidad
Dentro de nuestra Caravana del desierto.

MISA A BUENOS AIRES

KYRIE

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

Señor ten piedad, Cristo ten piedad, Señor ten piedad.

GLORIA

*Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.
Laudamus te, Benedicimus te,
Adoramus te, Glorificamus te,
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,
domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens.
Domine fili unigenite, Iesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis;
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram;
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Quoniam Tu solus sanctus, Tu solus Dominus,
Tu solus Altissimus, Jesu Christe,
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

Gloria en los altos cielos a Dios
y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad.
Te alabamos, te bendecimos,
te adoramos, te glorificamos,
te damos gracias por tu inmensa gloria,
Señor Dios, Rey Celestial, Dios Padre todopoderoso.

Señor Hijo unigénito, Jesucristo,
Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre,
Tú que quitas los pecados del mundo, ten piedad de nosotros;
Tú que quitas los pecados del mundo, acepta nuestra suplica.
Tú que te sientas a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros.
Porque Tú eres el único santo, Tú el único señor,
Tú el único altísimo, Jesucristo,
con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. ¡Amén!

CREDO

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, Factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt; qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis, et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est, crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est, et resurrexit tertia die secundum Scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris, et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos; cuius regni non erit finis.

Et in Spíritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas.

Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum Baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

Creo en un solo Dios, Padre Todopoderoso, Creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible.

Creo en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos: Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza que el Padre, por quien todo fue hecho; que por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación bajó del cielo, y por obra del Espíritu Santo se encarnó de María, la Virgen, y se hizo hombre; y por nuestra causa fue crucificado en tiempos de Poncio Pilato; padeció y fue sepultado, y resucitó al tercer día, según las Escrituras, y subió al cielo, y está sentado a la derecha del Padre; y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a vivos y muertos, y su reino no tendrá fin.

Creo en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo, que con el Padre y el Hijo, recibe una misma adoración y gloria, y que habló por los profetas.

Creo en la Iglesia, que es una, santa, católica y apostólica. Confieso que hay un solo Bautismo para el perdón de los pecados. Espero la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro. Amén.

SANCTUS

*Sanctus Dominus Deus Sabaoth
Pleni sunt coeli et terra, gloria tua.
Osanna in excelsis.*

Santo Señor Dios de los Ejércitos
Llenos están los cielos y la tierra de tu gloria.
Hosanna a Dios en las alturas.

BENEDICTUS

*Benedictus qui venit in nomine Domini,
Hosanna in excelsis.*

Bendito el que viene en el nombre del Señor
Hosanna a Dios en las alturas.

AGNUS DEI

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.*

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi:
Dona nobis pacem.*

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo:
ten misericordia de nosotros.

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo:
danos la paz.

V. BIBLIOGRAFÍA

- Barrenechea, R. *La música y sus secretos Vol. 1*. San José: Editorial Costa Rica, 1979
- Carrillo, A., Galván, J. (Arr.): *El andariego*. Voz en Punto SC.
- Carrillo, Cesar Alejandro: *Música Sacra, Guía de textos latinos traducidos al español*. 2013
- Gallo, J.A.; Graetzer, G.; Nardi, H.; Russo, A.: **El director de coro. Manual para la dirección de coros vocacionales**. Buenos Aires: Melos (Ricordi Americana), 1979
- Grau, Alberto: *Dirección Coral, La Forja del Director*. CAF, GGM Editores, 2005
- Kennedy, M. & Bourne, J. (eds.): *The Oxford Dictionary of Music*. 2nd Edition Revised. Oxford University Press, 1995
- Matsushita, Ko: *O salutaris hostia*, for mixed choir SATB div. Carus Verlag, 2009
- Matsushita, Ko: *Pater Noster*, for mixed choir SATB div. Carus Verlag, 2009
- Miškinis, Vytautas: *At this time of my parting*, for mixed choir SSAATTBB. Música Baltica, 2011
- Nystedt, Knut: *Ave Maria*, for mixed choir and violin. Carus Verlag, 2003
- Palmeri, M.: *Misa a Buenos Aires*. Tonos Music GmbH, 2006
- Peralta, Julián: *La Orquesta Típica: Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*. Buenos Aires: Editorial de Puerto, 2012
- Robinson, Winold: *The Choral Experience*. New York: Harper College Press, 1976
- Shrock, Dennis: *Choral repertoire*. New York: Oxford University Press, 2009
- Sadie, Stanley & Tyrrell John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001
- Strimple, Nick: **Choral Music in the Twentieth Century**. Estados Unidos: Amadeus Press, 2005
- Ulrich, Homer: *A Survey of Choral Music*. Estados Unidos: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1973
- Tizol, J., Ellington, D., Mills, I., y Rutherford, P. (arr). *Caravan*, for SATB choir. Sony/ATV Music Publishing LLC and EMI Mills Music Inc., 2017

VI- DISCOGRAFÍA

- Carrillo, A. *El Andariego*. México a capella, Voz en Punto, José Galván (director), Global Entertainment S.A. de C.V., 2001
- Matsushita, K. *Pater Noster*. Missa! A Musical Celebration of the Mass for A Capella Choir and Organ. Carl Orff Choir, Maktoberdorf, Peter Brader (organ), Stefan Wolitz (conductor), Oehms Classics, 2016
- Matsushita, K. *O Salutaris Hostia*. Missa! A Musical Celebration of the Mass for A Capella Choir and Organ. Carl Orff Choir, Maktoberdorf, Peter Brader (organ), Stefan Wolitz (conductor), Oehms Classics, 2016
- Miškinis, Vytautas: *At this time of my parting*, The University of Louisville Cardinal Singers, Dr. Kent Hatteberg (conductor), Youtube, 2012
- Nystedt, Knut. *Ave Maria*. Der Junge Chor Aachen, Aya Muraki (violin), Fritz Ter Wey (conductor), Youtube, 2012
- Palmeri, M.: *Misa a Buenos Aires*. Bach-Chor Siegen, Tango-Orchester "El Arroyo", Ulrich Stötzel (conductor), Capriccio, 2018
- Palmeri, M.: *Misa a Buenos Aires "Misa Tango" & Tango Gloria*. Sächsisches Vocalensemble, Cuarteto Rotterdam, Dresdner Kapellsolisten, Matthias Jung (conductor), 2016
- Rütti, C. *O Nata Lux de Lumine*. Mysterium Montis. Oberwalliser Vokalensemble, Alhorn-Sextett, Hansruedi Kämpfen (conductor), Guild, 2017
- Tizol, J., Ellington, D., Mills, I., y Rutherford, P. (arr). *Caravan*, Hal Leonard Choral, Youtube, 2017

VII- ANEXOS

1- Entrevista a Ko Matsushita, Componiendo música para Dios y para unir los corazones de los pueblos alrededor del mundo

Por Andrea Angelini, gerente editorial del BCI, director coral y compositor

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

Ko Matsushita (KM): Obviamente, creo que la composición musical no se basa únicamente en la inspiración, creo que la música se “compone” en base a metodologías de composición. Sin embargo, la vida del compositor se ve reflejada de manera tridimensional detrás o, en otras palabras, alrededor de la “composición” y esta sería la fuente de inspiración.

También podemos afirmar que la técnica composicional depende mucho de la vida del compositor. Lo mismo se puede decir de los escritores, profesores, presidentes de compañías, etc. La música de un compositor, la novela de un escritor, las palabras de un docente a un alumno, a todos a quienes han pasado por vicisitudes les rodea la “realidad”. Esta “realidad” tiene por sí misma el poder de conmover a muchas personas.

Cuando desempeño el papel de director, siento que las “musas” me ofrecen muchas inspiraciones e ideas. Por otra parte, agradezco a Dios cada vez que la agonía y la pena envuelven mi vida y estas se convierten en una gran motivación para mi próxima composición. Como mencioné al principio, es posible que exista composición en una vida llena de felicidad y sin contratiempos.

En la medida en la que el compositor posea un nivel técnico apropiado, es posible componer música. No obstante, lo que realmente define el valor de una pieza es la profundidad humana que rodea a la técnica. Sin embargo, para complementar lo que estoy diciendo, añadiría que no existe ninguna persona con una “vida llena de felicidad”. Vivimos en una tierra que ha absorbido la sangre de la gente que ha muerto trágicamente en masacres y conflictos interminables.

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

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

KM: Creo que para componer una pieza que tenga texto, por ejemplo, vocal o coral, es necesario que el contenido esté en perfecta armonía con uno mismo. El papel del compositor es amplificar y facilitar la comunicación de los significados de una palabra en el texto, la emoción dentro de las

palabras que el poeta desea expresar, como si fuera el amplificador o el altavoz de un sistema de audio.

Por lo tanto, trato de comunicar el significado de las palabras a través de mucha retórica. Aquí, es necesario tener en cuenta que un poema refleja los sentimientos “personales” de un poeta, plasmados a través de sus palabras. Cuando se plasma esto en una pieza coral, es posible que el poeta esté un poco confundido por el hecho de que hay muchos intérpretes.

Normalmente, existen numerosas maneras de llegar a un poema y se disfruta individualmente, así que la historia termina ahí.

Al convertirlo en una pieza coral, esta historia pasa a ser interpretada por muchas personas, se transforma de un gran número emociones y se presenta ante una audiencia multitudinaria, así que existe el riesgo de que se malinterprete el texto. Siempre tengo en mente el preservar el alma del poeta tanto como sea posible.

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

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

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

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

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

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

AA: ¿Cuáles han sido tus mayores logros?

KM: He tenido numerosos logros bajo la guía de Dios. Que mi música sea interpretada por tantas personas sin importar fronteras, que mis coros ganen en tantos concursos, la lista sigue; pero hoy en día, siento una alegría que no había experimentado antes. En 2015, tuve la oportunidad de crear un pequeño coro infantil en la ciudad donde vivo. Este ha sido mi más reciente gran logro.

Actualmente, cuenta con unos 30 integrantes de entre 4 y 15 años de edad. Ninguno posee experiencia previa en coros y aun es difícil lograr una armonía, pero es muy gratificante ver cómo se esfuerzan y me siento recompensado al oír sus pequeños progresos y mejoras en el canto.

Actualmente dedico todo el tiempo y esfuerzo que puedo a esta actividad, que es completamente voluntaria. Mi sueño es que algún día todos vosotros, los lectores del BCI, podáis escucharlos cantar. Me gustaría pedirles cariñosamente sus muestras de apoyo y que recen por nosotros.

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

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

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

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

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

Mis canciones entran en cualquiera de las categorías anteriormente mencionadas y me representan a mí y a mi personalidad. Incluso en los arreglos, intento expresar mi mundo en ellos. Actualmente, mis obras en latín son interpretadas con frecuencia alrededor del mundo. Me siento muy afortunado. Por otro lado, muchas de mis obras en japonés están publicadas por editoriales japonesas, así que me gustaría invitaros a leer las partituras y a escuchar sus interpretaciones.

AA: ¿En qué proyectos has participado?

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

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

En Shenzhen tuve la oportunidad de interpretar muchas de mis obras, que incluyen mi trabajo orquestal con la Orquesta Sinfónica de Shenzhen. Ambos proyectos son inolvidables para mí. Estoy escribiendo este artículo el 23 de mayo de 2016 y hace tan solo un par de días dirigí el concierto del Taipei Male Choir organizado por el Teatro Nacional de Taiwán y el Auditorio de Taipéi (Taiwán).

La sala de conciertos, con una capacidad de 2000 asistentes, estaba completamente llena y, llenos de entusiasmo, dimos un concierto con un programa de compositores únicamente japoneses. Siento una alegría indescriptible. Este concierto constituye también un hito en mi vida.

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

KM: mi música interpretada por mi coro bajo mi dirección, mi música interpretada por otro coro bajo mi dirección, mi música interpretada por mi coro bajo la dirección de otra persona, mi música interpretada por otro coro bajo la dirección de otra persona.

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

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

AA: ¿Para quién en particular creas tus composiciones?

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

AA: ¿Cuáles son tus futuros proyectos?

KM: Estoy organizando el Festival Coral Internacional de Karuizawa con mis colegas de confianza, maravillosos amigos del mundo coral venidos de todas partes del mundo. Vosotros mismos también podréis compartir la experiencia con coros japoneses de alto nivel. Yo os

recomendaría con toda humildad que vinieseis a este festival que se celebra cada agosto. Karuizawa es un lugar que representa a Japón, un sitio hermoso y acogedor. Si queréis saber más, por favor, visitad la página web oficial del festival: <http://karuizawa.koyukai.info/en/>

Además, celebramos anualmente el Concurso Internacional de Composición Coral de Japón, que garantiza que la obra ganadora sea estrenada y publicada. Este nuevo concurso comenzó en 2015 y esta es solo su segunda edición, pero en ambas ediciones hubo un gran número de candidaturas de todo el mundo. Esperamos con entusiasmo tu candidatura. Si queréis saber más, dirigíos a la página oficial del concurso: <http://icccj.org>

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

Traducido del inglés por Diana Ho, Venezuela
Revisado por el equipo de traductores del BCI

Http://icb.ifcm.net/es_ES/interview-ko-matushita-composing-music-god-unify-heart-people-around-world/

2- Entrevista al Mtro. Martín palmeri, compositor y director de coros

Por Diego Sachella

1) Háblenos de Ud., Mtro.Palmeri, para que el público dolorense lo conozca.

Mi nombre es Martín Palmeri, soy compositor y director de coros.

2) ¿Cuál es su búsqueda artística en relación a la música argentina?

En mi tarea como compositor busco plasmar los elementos típicos de la música argentina (sobre todo el tango) con las formas clásicas conocidas. El tango es una música riquísima que aún, a mi criterio, ofrece posibilidades de reelaboración. Piazzolla y otros compositores abrieron un camino que recién empieza. Hay que estudiar con profundidad todo el repertorio tanguero.

3) ¿Cómo llegó a la figura y la obra figura del Mtro. Honorio Siccardi?

No tuve ningún contacto con la obra de Siccardi hasta hoy. Sólo sabía de su existencia e importancia por los libros de historia de la música argentinos.

4) ¿Cuál es –a su criterio- el aporte diferencial de la música académica argentina al acervo musical mundial?

Creo que los músicos académicos argentinos han mirado mucho a Europa y bastante menos a América (salvo algunos casos). Creo que aún nos debemos un análisis pormenorizado de qué

engranajes movían a nuestros compositores y sus creaciones. Hace poco leí declaraciones de un poeta polaco que vivió en la Argentina un tiempo, se refería a la literatura y decía: “para conocer la obra de un artista hay que saber de qué está enamorado y, me parece que aquí en Bs. As. muchos están enamorados de París, Londres y Nueva York.” Es probable que en la música suceda algo parecido.

5) ¿Cómo llega a formar parte de este Ciclo de Homenaje?

A través de Lucio Bruno Videla compañero de música de muchos años.

6) ¿Hay algún déficit en el conocimiento y difusión de la obra de los músicos académicos argentinos?

Es un tema muy complicado. Creo que el problema empieza en la enseñanza de la historia en la escuela primaria. El amor por lo propio es un tema de educación y, sobretodo en las grandes urbes, una carencia notable. La superestructura cultural está demasiado globalizada a mi modo de entender y esto afecta el interés del público por nuestras obras.

Creo que la cuestión empieza en la escuela primaria en donde, de entrada, los chicos aprenden una sola mirada de la historia: la historia oficial.

7) ¿Cómo contribuyen proyectos como el presente Festival o el que se busca concretar a partir del 2008?

Desde luego estos proyectos son indispensables. Lo importante es darle continuidad, cuando no hay apoyo institucional (la mayoría de los casos, cuando se trata de cultura argentina) se hace difícil sostener un ciclo durante mucho tiempo, entonces se desvanece el ímpetu original...

8) Háblenos de su obra, la ‘Misatango’

La ‘Misa a Buenos Aires’ es un intento de expandir las barreras del tango. La incorporación del coro siempre fue dificultosa dentro de este género. Haberla compuesto en latín y respetar la forma misa fielmente creo que contribuyen a que la obra se siga programando.

9) ¿Qué características tiene esta presentación de su obra en Dolores?

Es la primera vez que dirigirá esta obra el Mtro. Lucio Videla a quien conozco hace años. Por otro lado la Misa se ha tocado siempre en ciudades grandes, así que será un placer interpretarla en la intimidad de Dolores!

10) ¿Por qué le diría a la gente que asista a la presentación de estas obras en Dolores?

Es una gran oportunidad de ver y escuchar música argentina de diferentes épocas y posturas estéticas.

11) Un latiguillo corriente de escuchar es que ‘la música clásica es elitista y está lejos de la gente’ ¿Qué diría al respecto?

Creo que esta afirmación corre más para la vanguardia del siglo xx. No puedo pensar que Mozart o Schubert, por decir algunos, no puedan estar en el rubro música popular. No sé es un tema difícil...

12) ¿Cuáles son sus proyectos profesionales en la actualidad, además de su participación en este Festival?

En la actualidad, además de mi actividad como director de coros, sigo escribiendo música. En este momento trabajo en la finalización de una ópera sobre un tema histórico argentino y un concierto para cello que se estrenará el año que viene en Brasil. Por otro lado la 'Misatango' se está tocando mucho en el extranjero. El 21 de diciembre se hará en Viena con Bernarda Fink como solista y Ricardo Luna en la batuta. También hay presentaciones en Tarragona, España y en Utrech, Holanda para el año que viene.

13) ¿Sus deseos para este encuentro con el público en Dolores?

Espero que podamos ofrecer un espectáculo de jerarquía al público que asista y que este Festival pueda sostenerse en el tiempo.

[Http://hsiccardi.blogspot.com/2007/11/entrevista-al-maestro-martin-palmeri.html?m=1](http://hsiccardi.blogspot.com/2007/11/entrevista-al-maestro-martin-palmeri.html?m=1)

3- Música Coral Excelente en un Pequeño País: una Conversación con el Compositor Lituano Vytautas Miškinis

Cara Tasher, directora de coros y docente

Cara Tasher: ¿Cómo fue crecer en Lituania?

Vytautas Miškinis: Cuando niño, viví en el hermoso pueblo de Zervynos donde la mitad de sus habitantes eran parientes por parte de mi madre. Era bastante común excepto por las responsabilidades que asumí a tan corta edad. Allí completé mi primer grado de la escuela primaria y luego comencé mi segundo grado en Vilnius, la ciudad capital.

Recuerdo desde muy niño, que siempre me gustó cantar, sin importar dónde ni cuándo; durante las comidas, por el bosque, en el cuarto de baño... Muy pronto mis padres notaron mi interés y me inscribieron en el coro de niños, donde comenzó oficialmente mi educación musical. Progresé con facilidad en las clases, y esto llamó la atención del director.

Fue él -Sr. H. Perelstein- quien me guió y dirigió a lo largo de este camino y de quien obtuve todo mi conocimiento musical. Me siento orgulloso de haber tomado clases particulares de música como los grandes W.A.Mozart, J. S. Bach; A. Bruckner y E. Elgar que también estudiaron con maestros particulares. De hecho, aprendí y logré mucho en música durante la tutela de Perelstein, cuya personalidad tuvo gran influencia en mí.

A los 17 años, ingresé a la Academia de Música como director asistente, y a los 21 me convertí en subdirector del Coro del Estado de Kaunas. Más tarde, a los 25, me desempeñé como Director

Artístico del coro de niños luego de que mi antecesor Perelstein se mudara de Lituania a los EE.UU. Poco después, fundé la Escuela de Música Ažuoliukas.

Todo lo recién expuesto parece una biografía simple, aunque el entorno insular en el cual vivíamos era en realidad bastante complejo: el gobierno nos prohibió actuar en el extranjero y la cantidad de información musical era muy limitada. Había manuales de música politizados, y el conocimiento de un idioma extranjero era casi la única vía para aprender acerca de la literatura musical de otras culturas.

Críticas aparte, la educación musical y el entrenamiento musical profesional era de alta prioridad para el gobierno. La pirámide de capacitación profesional funcionaba bien: escuela musical primaria, educación musical secundaria (equivalente al actual Conservatorio), Escuela Superior de Música (la actual Academia de Música).

En aquel momento, un graduado de la Academia de Música tenía garantizado el derecho a un trabajo, mientras que ahora esto depende de cada uno y no siempre con suerte. También durante aquella época, las vacaciones de verano de los niños fueron tomadas bajo consideración estatal y los padres que trabajaban podían permitirse enviar a sus hijos a los primeros y bien instalados campamentos, donde el cuidado de los niños, su alimento, alojamiento, deportes y entretenimientos, garantizaban su descanso y período de vacaciones.

Lamentablemente con los actuales costos de la educación, los campamentos de verano son demasiado caros para muchas familias, y con frecuencia considerados un lujo. Con la desaparición de la red de campamentos estatales, me enorgullece organizar los campamentos de verano para 130 niños coreutas por año, aunque la duración de los campamentos ya se ha hecho más corta y menos accesible para muchas familias.

De todos modos, no tome mis palabras como nostalgia por los tiempos pasados. Vivimos en una sociedad “moderna” donde la riqueza depende de la rentabilidad económica. Para terminar, quiero citar un antiguo dicho romano: “Si no eres educado en música, eres plebeyo”. Muchas veces, la música se ha convertido en el objeto de necesidades hedonísticas más que en parte de la educación estética. ¡Qué triste!

Hoy se apoya menos a la educación musical y la participación en actividades corales escolares ¡no es más obligatoria! Entonces, la ley ordena que el Ministerio de Educación y Ciencia regule el plan de estudios y las escuelas son financiadas y mantenidas, y los municipios controlan sus funcionamientos. Estos son los cambios en la era de capitalismo.

CT: Hable de la transformación de su acercamiento a componer y dirigir música después de 1990, si existe. ¿Hay cambios en la música coral y la educación musical?

VM: En el pasado, no se ahorró ningún costo para la educación en música coral, para demostrar la superioridad del sistema educativo soviético sobre las normas occidentales, pues esta era una de las áreas donde la estrategia política podría aplicarse. Era más fácil manejar a las masas que a una sola persona. Por lo tanto, se estimuló mucho la educación musical y la participación masiva en coros, e inclusive existía un puesto oficial de Coordinador del Desarrollo del arte y la cultura de masas.

Como debe saber, además del arte profesional, se prestó mucha atención al sostenimiento y desarrollo del arte aficionado. Conforme a la regla soviética, se desarrolló y mantuvo totalmente con fondos públicos una amplia red de escuelas música para niños. Comúnmente, una planta o fábrica estimulaba y financiaba la participación de los empleados en coros, grupos de danza, bandas u orquestas populares, y algunos lugares de trabajo construyeron sus propios centros culturales. La participación en la música y en la educación musical fue considerada obligatoria.

Por suerte, a pesar del régimen soviético surgieron muchas cosas positivas. Por ejemplo, se proporcionó la educación musical desde el nivel preescolar hasta el secundario, y era obligatorio para las escuelas tener un coro, una banda, orquesta o grupo de danzas.

Lamentablemente, después de la restauración de la independencia de Lituania, se discontinuó la red de educación musical y, en parte, no sólo debido a la falta de fondos para el mantenimiento de todas las instituciones culturales y educativas, sino para borrar y destruir cualquier recuerdo del régimen soviético.

Bastante triste es que, aún hoy, conceptos como “el sistema educativo soviético”, “la herencia soviética” o “la red soviética” son parcialmente asociados con el arte, en gran medida porque la red de arte aficionado fue totalmente patrocinada por los antiguos Sindicatos. Lamentablemente, con la restauración de la independencia, fueron destruidos por razones políticas.

Después de que Lituania se convirtió en miembro de la Unión Europea, sorprendentemente, se está ahora actualizando el apoyo parcial a estructuras sumamente desarrolladas y que funcionaban bien. Parece polémico considerar que los estándares europeos se acomodan y amalgaman con nuestro sistema educativo nacional, y no digamos nuestro desarrollo cultural individual y nacional. Lamentablemente, los actuales modelos de vida “modernizados” están integrados según los estándares comúnmente diseñados de la Unión Europea.

De todos modos, el principal enigma de identidad cultural parece ser cómo proteger y mantener las cosas tradicionales que se han vindicado a lo largo del tiempo.

CT: ¿Cómo se han mantenidas vivas las tradiciones de la música coral lituana?

VM: Hablando sinceramente, la abierta oposición al régimen soviético nunca ha sido demostrada ya que era peligroso, aventurado y o simplemente imposible. El Festival nacional de la Canción y la Danza brindaba una oportunidad de conservar alguna tradición de la herencia cultural nacional. Para el repertorio del festival, nadie desafiaba a discutir acerca de su contenido. En general, cualquier cosa que no se opusiera a la ideología del sistema soviético era aceptada. Se prestó especial atención a canciones y danzas tradicionales dado que ellas sostuvieron nuestra identidad nacional.

Sin embargo, el repertorio tenía que ser internacionalmente variado, consistiendo por lo general en música lituana, rusa, letona, estonia, u otra música internacional interpretada en sus lenguas nativas, y luego traducidas al ruso y al lituano. Como Lituania era un país bilingüe, los idiomas lituano y ruso eran obligatorios y el idioma lituano siempre fue una prioridad para los lituanos nativos; lo enseñaron en la escuela, fue utilizado en público y se consideraba ser -por todo sentido- la lengua madre.

Los soviets temieron y descuidaron aceptar la modernidad pues era asociada con la influencia occidental, que para ellos significaba el capitalismo -un gran mal que se oponía a los principios de la sociedad e ideas comunistas. A pesar de cualquier intento comunista de limitar o ignorar la influencia occidental, ésta se extendió rápidamente en forma de la declaración tangible de un pensamiento “escondido” evidenciado principalmente por la música instrumental.

Se compuso una gran cantidad de música sinfónica, y contundentes mensajes o ideas tácitas fueron sensiblemente ocultados profundamente dentro de la misma. Al mismo tiempo, se declararon y estimularon abiertamente las ideas comunistas y la alabanza al régimen bajo el reglamento establecido. No objetaron ni se opusieron al arte popular lituano y, además, fue tolerado y aún desarrollado.

Mientras tanto, los intelectuales encontraron ciertos elementos de resistencia nacional en la herencia etnocultural y fácilmente notaron algunos de dichos elementos en la palabra, un instrumento poderoso para llevar un mensaje claro; los textos de las canciones eran ambiguos o tenían elementos de la lengua de Esopo...

Por ejemplo, en la canción popular Oh, volar, volar armonizada por M. K. Čiurlionis el texto dice: “Oh, los cisnes vuelan, vuelan para defender la madre patria y llama a los hermanos para...” Pero, los censores de las canciones tradicionales lituanas no encontraron nada específico para criticar en los textos, pues ellos aludían generalmente a ideas ocultas entre líneas o en ambigüedades.

Y si un compositor complacía al régimen componiendo al menos una canción alabando al sistema soviético, podía componer su música más libremente, pues los censores favorecían a los compositores que demostraban lealtad al gobierno y escudriñaban sus trabajos con menor severidad.

CT: Su elegancia y fluidez dentro de diferentes estilos son notables. ¿Cuál es la obra que ha compuesto de la que está más orgulloso?

VM: He escrito gran cantidad de canciones de diferentes géneros y variados estilos y, aproximadamente, 800 obras corales, y estoy especialmente orgulloso de mis obras para niños y mis obras sacras. Estoy muy contento con mi Misa de Luz -para dos pianos y trío de jazz- que recientemente transcribí para orquesta. Luego, mi cuento musical para niños -el Cuento de la Ternura- cuyo texto está basado en el libro del autor americano Steiner.

Ahora estoy musicalizando la Pasión del Evangelio de San Juan -en alemán- para la Catedral de Graz, Austria, para Evangelista (tenor), Pedro (tenor), Jesús (bajo), la criada (soprano) y un coro SATB a cappella (35 minutos de duración). También he escrito una versión de 1 hora en latín con órgano y orquesta. Entre los directores europeos me han apodado “el Señor Cantate Domino” por una simple razón: Cantate Domino es mi obra más frecuentemente interpretada, y el editor Carus Verlag la considera un bestseller.

Me siento orgulloso de haber escrito bastantes canciones y nunca quisiera componer una obra que me desacreditase como compositor. Por consiguiente, soy sumamente cauteloso al publicar mis

obras. En el caso de que mi obra despierte ningún interés para el público, no me atrevería a decepcionar a los oyentes con cualquier otra obra mía.

CT: Su producción compositiva es muy abundante para un compositor contemporáneo. Por favor, hable de su proceso de composición, y qué lo inspira.

VM: Lo que siempre me inspira es la poesía. Siempre leí muchos textos poéticos, sobre todo poesía para niños. A veces el texto me “enciende” espontáneamente, en tanto a veces me siento indiferente a él. Es más difícil con los encargos, especialmente cuando el texto está dado y está descripta la orientación del estilo.

Por suerte, soy bastante rápido para componer, pues cada minuto vivo con la música en mi cabeza, en mis pensamientos, y a veces en mis sueños, que trato de anotar antes de que lo audiovisual se haya evaporado. Tiendo a explorar cada minuto libre que tengo; de otra manera no lograría hacer mucho. Escribo esperando un vuelo, a bordo de un avión, durante cualquier minuto libre en la Academia de Música, cuando un estudiante no llega a su clase de dirección, en casa, en el trabajo; sencillamente, por todas partes. Inesperadamente, en el año 2012 recibí 10 encargos corales.

Compongo mucho sin un foco ni dirección específica, lo cual es útil para mi expresión personal a través de la música. A veces las ideas nacen mientras conduzco mi automóvil. Me detengo y me apresuro a capturar los pensamientos sobre cualquier hoja de papel y precipitarme a casa para expresarlos en forma musical.

Por ejemplo, Cantate Domino y varias otras obras fueron compuestas así. Amo la naturaleza. Me recarga y limpia la mente de cualquier pensamiento negativo de los que abundan en nuestras vidas. Cuando me siento triste, probablemente componga la música alegre. Cuando estoy optimista, viene a mi mente música nostálgica o melancólica.

Quién sabe, tal vez esto pase debido al equilibrio en la naturaleza inexplorada, así como en la naturaleza del hombre. Después de la lluvia, esperas que brille el sol y como lo anhelas, momentos de alegría siguen a la tristeza y la euforia se calma con el correr del tiempo.

CT: Debido a los muchos festivales Lituanos corales, usted tiene acceso a los músicos más talentosos de su país. ¿La rica tradición coral de Lituania ha ayudado al país a ganar reconocimiento en todo el mundo?

VM: Lituania es realmente rica en talentos. Nuestra herencia etnocultural es muy rica y abundante. Dentro de nuestra población de 3.000.000 de habitantes, hay una significativa cantidad de coros y artistas profesionales en muchos campos.

El movimiento coral es uno de los más impetuosos. El poder del canto ayudó a los lituanos a resistir la presión de los 20 años del ejército soviético, y anhelar la Independencia de Lituania. Nada asombra que cuando una canción era más poderosa que un arma, el fenómeno fuera llamado la Revolución del Canto.

Nunca olvidaremos la tradición de los gigantescos Festivales de la Canción báltica que, en 2006, la UNESCO seleccionara con orgullo como una práctica cultural considerada como “obra maestra de humanidad.” Tuve el honor de ser parte de la creación de una ley de 2008 para la continuidad de la tradición del Festival de la Canción lituana. El hecho que tres coros lituanos sean ganadores del Gran Premio Europeo habla más fuerte que las palabras.

Admitimos que también tenemos problemas, pero si comparamos nuestra situación con la de muchos países donde el canto coral se cultiva menos, me atrevo a decir que -hasta ahora- nuestra situación está bastante buena. Me justifico de hacer comparaciones, ya que el World Choir Council -en el que tengo el honor de representar Lituania- contempla estos problemas a escala global.

Tenemos muchos artistas interesantes en todos los géneros: pop, jazz, y música clásica. También muchos compositores interesantes. Pero ¿cómo podríamos hacer que sus nombres se conocieran por el mundo? El problema es que habiendo vivido durante cincuenta años detrás de la “cortina de hierro”, fuimos anónimos para la mayoría del mundo. ¿Y cómo deberíamos encontrar un editor extranjero que creyera en el talento de un compositor y deseara promover la música lituana en el extranjero?

Me siento muy decepcionado con la situación actual, si bien soy una feliz excepción: los mejores coros del mundo interpretan mis obras, y me piden componer para ellos. Es un gran honor y alegría y, al mismo tiempo, una gran responsabilidad representar el arte lituano.

CT: Para terminar, le concedieron el Premio a la Persona Ilustrada de Lituania en 2006. Describa el camino a la ilustración y cuéntenos más.

VM: Me otorgaron esta alta distinción por mi trabajo con los niños. Soy el director artístico del coro de niños y jóvenes más numeroso de Europa, un organismo que reúne 450 cantantes.

¡Me gusta bromear llamando a mi equipo de cantantes “all men’s sexy choir!” El sistema incluye 8 conjuntos de edades diferentes y 10 asistentes. Es un sistema integral que incluye un plan de estudios de 8 años, donde aprenden Solfeo, Historia de la Música, Dirección, y Técnica vocal en forma privada, así como también un instrumento musical de su elección. Canto coral es la clase principal.

El premio concedido es la mayor evaluación de mi capacidad de promover el interés por la música en un gran número de niños que dedican su tiempo a la educación musical. En 2002 fui nombrado el “Mejor el autor del año” y el “Compositor de la música más frecuentemente interpretada en el extranjero”, y durante la década pasada, tres de mis obras han sido evaluadas como las interpretadas con mayor frecuencia por los coros en Europa. El hecho de que soy interesante para alguien me hace feliz.

CT: Gracias por permitirnos destacarlo así como también un agradecimiento muy especial a nuestro colega y amigo Darío Polikaitis, director artístico del Coral Lituano Dainava en Chicago, por la traducción de esta entrevista, así como por esta provechosa guía de pronunciación.

VM: Mi sincero agradecimiento al ICB por la oportunidad de compartir mis pensamientos. Por supuesto, recibo muchos correos electrónicos con gran variedad de preguntas, y en la mayoría de los casos preguntando dónde encontrar mi música.

Puede encontrarse información acerca de mis obras en el sitio web www.mic.lt en la sección de los compositores. La información sólo pertenece a mis obras publicadas por editoriales extranjeras: Carus Verlag, Ediciones Ferrimontana, Schott Verlag, en Alemania; Coeur Joie, en Francia; CMEditiones Musicales, en España; Astrum, en Eslovenia; Musica Baltica, en Letonia; Earthsongs, Laurendale Associates, Santa Barbara, EE.UU. La Información acerca del Coro Ažuoliukas puede encontrarse en www.azuoliukas.lt y mi correo electrónico personal es v.miskinis@azuoliukas.lt.

[Http://icb.ifcm.net/es_ES/great-choral-music-small-country-conversation-lithuanian-composer-vytautas-miskinis/](http://icb.ifcm.net/es_ES/great-choral-music-small-country-conversation-lithuanian-composer-vytautas-miskinis/)

4- LA MUSICA VOCAL DE KNUT NYSTEDT

Por Jordi Cervelló

Mientras Rusia y Bohemia tenían dos grandes nombres que de salida representaban a su país, como fueron Glinka y Smetana, Noruega comienza a aparecer con personalidad propia a partir de Rikard Nordraak (1842--1866) y especialmente con Edward Grieg (1843-1907). Nordraak fue el autor del himno nacional de Noruega.

Pero antes hubieron autores muy significativos con la intención de fundir el Nacionalismo noruego con el Romanticismo centroeuropeo. Destacó Ole Bull (1810--1880) y también Halfdan Kjerull (1815--1868). Luego llegaría Christian Sinding (1856--1941) que adquirió fama en el extranjero al que se le considera como una continuación de Grieg, el gran símbolo musical de Noruega.

Uno de los autores más importantes del siglo XX fue Knut Nystedt (1915-2014), fallecido hace poco. Se trata de un músico que vale la pena de conocer, especialmente por su aportación a la música vocal -religiosa, creando magníficas obras con estilo propio . Este autor ocupó una posición central en la música vocal de Noruega. Nystedt fue organista en la Iglesia de Torshov en Oslo, desde 1946 hasta finales de 1982, además de profesor de dirección coral en la Universidad de Oslo.

Este compositor combinó nuevos procedimientos musicales del siglo XX con un pensamiento musical refinado y altamente poético. El resultado es una música sincera y sobrecogedora con un fondo religioso donde la paz y el equilibrio están siempre presentes. Escuchar su música para coro es un gran placer. Parece estar en un mundo mágico en el que la quietud y la serenidad son su principal objetivo.

Utiliza una rica interválica con tal de obtener efectos especiales, nunca gratuitos, y a veces incluso con un carácter instrumental. También tienen cabida los “clusters”, de manera moderada, y perfectamente colocados que con la voz humana ofrecen un misterio lejano y profundo. Son

diversos los momentos de parentesco con la música de Ligeti, especialmente de la célebre obra vocal “Lux aeterna”.

La música de Nystedt es para escucharla en una iglesia. Es allí donde encuentra su verdadero espacio. La resonancia de un templo la hace más emotiva y es donde adquiere un canto celestial, impregnado de poesía.

Knut Nystedt ha sido objeto de reconocimientos importantes. Entre ellos la Orden de San Olay, que le otorgó el rey de Noruega el año 1966 por su contribución a la música de Noruega. En 1975, el Colegio de Augsburg de Minneapolis también lo premió por su influencia innovadora a la composición coral de Estados Unidos. Cinco años más tarde, en 1980, el Consejo de las Artes de Noruega le concede el Music Prize y en 1984, su obra “De Profundis” fue elegida mejor obra del año por la Sociedad de Compositores de Noruega.

El catálogo compositivo de Knut Nystedt es extenso. Destacan las obras de grandes dimensiones, como “Apocalypsis Joannis”, la “Sinfonía para coro y orquesta”, opus 155; “La Palabra se hizo carne”, opus 162; y “Reach Out For Peace”, opus 164, encargo del coro noruego Caeciliaforeningen. También cuenta con diversas obras para órgano, como “Exultate”, “Ressurrexit”, “Suite para órgano” o “Toccata”. Sin embargo, creo que lo más esencial lo tenemos en su música coral, de la que he elegido tres grabaciones muy ilustrativas: “Immortal Bach”, “O Cruce”, y “Stabat Mater”.

<https://jordicervellogarriga.wordpress.com/2016/02/13/la-music-vocal-de-knut-nystedt/>