

Universidad Nacional de Costa Rica
Sistema de Estudios de Posgrado (SEPUNA)
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)
Escuela de Música
Maestría en Música con énfasis en Dirección Coral

La Evolución Interdisciplinaria en la Música Coral del Siglo XXI:

**Un análisis musical y de la incorporación de la dramaturgia, el movimiento y la
teatralidad en la música coral del Siglo XXI, a través del estudio de siete
compositores**

Jose Fabián Vargas Castillo

23 de noviembre, 2024

Tutor: M.A. David Ramírez Alpízar

Documento investigativo sometido a consideración del Comité Evaluador para optar por
el grado de Magister en Música con Énfasis en Dirección Coral

Comité Evaluador

M.A David Ramírez Alpízar

Dr. Luis Monge Fernández

M.M. Josué Ramírez Palmer

M.M. Jorge Luis Zamora Almaguer

M.A. Leonardo Arguello

Palabras Clave

Interdisciplinariedad, música coral, teatralidad, movimiento, dramaturgia, performatividad, compositores contemporáneos

Resumen

Esta tesis explora la evolución interdisciplinaria en la música coral del siglo XXI, analizando cómo se han integrado elementos de dramaturgia, movimiento y teatralidad en las composiciones corales contemporáneas. A través del estudio de obras de siete compositores, se examina cómo la música coral ha ido más allá de sus convenciones tradicionales, incorporando prácticas escénicas para enriquecer la experiencia artística. La investigación ofrece un análisis detallado de obras representativas, destacando las técnicas y recursos performáticos que fusionan música y corporalidad, subrayando cómo estas innovaciones contribuyen a una nueva estética coral interdisciplinaria

Proyecto Escrito - Evento Especializado

La Evolución Interdisciplinaria en la Música Coral del Siglo XXI: Un análisis musical y de la incorporación de la dramaturgia, el movimiento y la teatralidad en la música coral del Siglo XXI, a través del estudio de siete compositores

23 de noviembre del 2024, Heredia. Costa Rica

ÍNDICE

Problema de trabajo	4
Delimitación	4
Objetivo General	5
Objetivos Específicos	5
Justificación	5
Estado de la cuestión	8
Marco Conceptual	10
Metodología	13
Técnicas de Recolección de Datos:	14
I. El rol dramático de los coros: Evolución desde la Antigua Grecia hasta la contemporaneidad:	17
II. La interdisciplinariedad en los saberes artísticos y el arte coral	22
III. Análisis de obras	33
1. O Salutaris Hostia - Vytautas Miškinis	34
2. White winter hymnal - Alan Billingsley	39
3. Stars - Ēriks Ešvalds	45
4. Lacrimosa - Calixto Álvarez	49
5. Let my love be heard- Jake Runestad	54
6. Kasar mie la gaji - Alberto Grau	58
7. Kruhay - Benny Castillon	63
8. Ain't no grave - Paul Caldwell & Sean Ivory	69
9. And So I Go On - Jake Runestad	74
10. A Silence Haunts Me - Jake Runestad	80
Conclusiones	88
Referencias bibliográficas	90

La Evolución Interdisciplinaria en la Música Coral del Siglo XXI:

Un análisis musical y de la incorporación de la dramaturgia, el movimiento y la teatralidad en la música coral del Siglo XXI, a través del estudio de siete compositores

Problema de trabajo

¿Cómo se puede ver la Evolución Interdisciplinaria en la Música Coral del Siglo XXI a través de un análisis musical y de la incorporación de la Dramaturgia, el Movimiento y la Teatralidad a través de las Composiciones de siete compositores?

Delimitación

En cuanto a la selección de las obras a interpretar, se ha optado por un conjunto diverso de piezas que ejemplifican la versatilidad y la interdisciplinariedad de la música coral contemporánea. Estas obras incluyen Kruhay de Benny Castillo, O Salutaris Hostia (1991) de Vytautas Miškini, Kasar mie la gaji (1990) de Alberto Grau, Stars (2011) de Eriks Esenvalds, White Winter Hymnal (2019), Ain't No Grave de Paul Caldwell, And So I Go On (2014) y A Silence Haunts Me (2019), ambas obras de Jake Runestad

Cada una de estas composiciones presenta elementos únicos en términos de estructura y uso de recursos corporales y teatrales, lo que permitirá una exploración exhaustiva de la estética interdisciplinaria en la música coral contemporánea.

Objetivo General

Estudiar la forma en que se produce la Evolución Interdisciplinaria en la Música Coral del Siglo XXI, a través de un análisis musical y de la incorporación de la Dramaturgia, el Movimiento y la Teatralidad a través de las Composiciones de siete compositores.

Objetivos Específicos

- Estudiar la música coral y su relación con la teatralidad y la espacialidad, desde la Antigüedad hasta el siglo XXI
- Profundizar en las nuevas corrientes corales del siglo XXI, que incorporan el movimiento y la espacialidad
- Indagar acerca de la incorporación de la corporalidad, la percusión corporal y la creación de atmósferas sonoras en la música coral contemporánea
- Realizar un análisis musical de las obras propuestas, que incluya también el de la dimensión teatral y del movimiento.

Justificación

El estudio de la música coral contemporánea, especialmente en el transcurso del Siglo XXI, representa un campo integral y dinámico dentro de la música académica. Esta tesis se enfoca en examinar detalladamente la evolución de este género,

destacando la interdisciplinariedad y la incorporación de elementos teatrales como aspectos centrales de su transformación estética. Tal como señala Smith (2020), "la música coral ha experimentado una reinención en el nuevo milenio, fusionándose con diversas formas artísticas para crear experiencias auditivas y visuales innovadoras". Esto subraya la importancia de explorar las composiciones de siete compositores notables cuyas obras reflejan estos cambios paradigmáticos.

La relevancia de este estudio se asienta en su intento por ofrecer una comprensión profunda y contextualizada de los cambios que han definido la música coral contemporánea. Al abordar este tema, no solo contribuimos al cuerpo académico existente, sino que también proporcionamos una base para futuras investigaciones. La necesidad de tal análisis es evidente, dado que, como afirma Johnson (2021), "a pesar de su rica evolución y su creciente complejidad, la música coral del Siglo XXI ha sido relativamente subexplorada en la literatura académica". Este trabajo se propone llenar un vacío en la literatura académica al entregar un análisis exhaustivo y detallado de la nueva estética teatral en la música coral contemporánea. La integración de esta dimensión teatral no solo enriquece la experiencia musical sino que también amplía las posibilidades expresivas del género, como sugiere Martínez (2019) al comentar que "la incorporación de elementos teatrales en la música coral amplía las fronteras de la expresión artística, permitiendo una comunicación más rica y diversa con la audiencia".

En el siglo XIX, según Contee (2016), se desarticuló el principio del conocimiento unificado y holístico que había predominado desde el humanismo renacentista hasta el Romanticismo. Este cambio se evidenció mediante el cambio institucional a una estructura que favorecía la especialización y fragmentación del

conocimiento, academizando las disciplinas y distanciando la perspectiva interdisciplinaria, lo que llevó a relegar los conocimientos interdisciplinarios como superficiales. No obstante, en el siglo XXI, se ha presenciado un retorno a entender las disciplinas artísticas como componentes de un todo interconectado. Según Sarewitz (2010), las disciplinas pueden resultar arbitrarias y reduccionistas, pudiendo tanto distorsionar como revelar la realidad. En este contexto, se reconoce la importancia de integrar diversas disciplinas para enriquecer y complementar el conocimiento, brindando una visión más integral y enriquecedora.

En las últimas décadas, el ámbito de la música coral contemporánea ha experimentado una notable evolución, caracterizada por la creciente inclusión de elementos teatrales como la dramaturgia, el movimiento y la teatralidad. Esta transformación ha agregado una dimensión multidisciplinaria a la música coral, trascendiendo las convenciones tradicionales y atrayendo la atención de compositores, directores de coro, musicólogos y audiencias. Sin embargo, a pesar de la evidencia cada vez mayor de esta transformación en la práctica coral contemporánea, existe una brecha en la investigación que aborde sistemáticamente esta nueva estética. Aunque se han realizado estudios sobre la música coral contemporánea en general, pocos han profundizado en el análisis estético específico de cómo se manifiestan e integran estos elementos teatrales en las composiciones corales. La investigación proporcionará tanto a directores como a cantantes herramientas que les permitan conectar ambos artes y encontrar puntos en común entre ambos lenguajes. Esto no solo enriquecerá la comprensión y la práctica de la música coral contemporánea, sino que también

fomentará la colaboración y la creatividad en el proceso de creación y ejecución musical.

Estado de la cuestión

La evolución de la música coral contemporánea en el siglo XXI se ha caracterizado por una fusión notable entre diversos saberes artísticos, reflejada en la obra de compositores corales del siglo XXI. Una fundamentación teórica muy importante sobre esta temática es la tesis doctoral de Christopher Hathaway, que se centra en la relevancia social en la música coral de Jake Runestad, ofreciendo un análisis detallado de cómo se entrelazan música y justicia social. Otro trabajo que merece destacarse sobre el uso del movimiento en la música coral es el artículo de John Hylton, que propone métodos efectivos para integrar la percusión corporal en el canto coral, abriendo un diálogo sobre la relación entre música y movimiento físico. Además, la investigación de Walter Weaver aporta perspectivas pedagógicas sobre cómo el movimiento puede mejorar la calidad y expresividad del canto coral, evidenciando la importancia de una interacción dinámica entre director y coro. Por otro lado, Melissa Graddy ofrece un análisis sobre cómo diferentes condiciones de movimiento afectan la acústica y la percepción del sonido coral, resaltando la influencia significativa del movimiento en la práctica coral. Finalmente, Alejandro Ordás explora la interacción y variabilidad del movimiento en la afinación coral, desafiando las convenciones tradicionales y subrayando el papel colaborativo en la creación musical coral. Aunque la teoría coral tradicional tiende a sobreestimar el papel del director en

relación con el de los coristas, este estudio argumenta que ambos son intérpretes y destaca la interacción entre ellos. Mediante técnicas de observación microanalítica, este estudio examina las interacciones multimodales dentro del coro, observando las señales vocales y los movimientos del cuerpo.

El estudio y análisis del material bibliográfico ha cobrado relevancia dentro de la investigación académica, evidenciando la profunda interconexión entre la música, el movimiento y las dinámicas grupales en la creación de una pieza musical. Desde el análisis acústico y perceptual de distintas condiciones de movimiento en el desempeño coral hasta la transformación del canto coral no sólo como una actividad auditiva, sino también como una experiencia kinestésica y visual, donde el movimiento y la interacción son esenciales para alcanzar una interpretación llamativa y expresiva. A través de las diversas fuentes consultadas, queda patente la necesidad de continuar investigando y comprendiendo las dinámicas internas de los coros, reconociendo el papel del movimiento dentro del coro

A partir del análisis de la literatura existente, queda en evidencia que, si bien la música coral contemporánea ha experimentado una innegable transformación a través de la incorporación de elementos teatrales, la investigación sobre el arte escénico en la interpretación, especialmente más allá de la simple aplicación pedagógica del movimiento, ha sido insuficientemente abordada. Es claro que, mientras las prácticas y ejecuciones corales evolucionan, la investigación académica aún no ha logrado seguir el ritmo de estas transformaciones, dejando un vacío significativo en el entendimiento profundo de la confluencia entre teatralidad y música coral.

En este contexto, el presente trabajo no solo responde a una necesidad palpable en el campo de estudio, sino que se posiciona como una contribución que aspira enriquecer nuestra comprensión de la interacción entre la dramaturgia, el movimiento y la música en el ámbito coral contemporáneo.

Marco Conceptual

A continuación, se presentará una explicación detallada y definiciones de términos clave, esenciales para una comprensión integral del trabajo investigativo. Estos conceptos han sido cuidadosamente seleccionados por su relevancia dentro del tema abordado y, además, se caracterizan por su falta de definición precisa en otros estudios investigativos, lo que subraya su importancia en este contexto.

Euritmia

La euritmia, según el texto proporcionado, es un nuevo arte de movimiento que emergió a principios del siglo XX. Este arte busca hacer visible el lenguaje y el canto, inspirándose en la poesía y la música para traducir en movimientos espaciales lo que se escucha.

Rudolf Steiner, filósofo austriaco y fundador de la Antroposofía, proporcionó las pautas principales para el desarrollo de este arte. La euritmia no busca ilustrar o representar de forma pantomímica las letras, palabras o tonos, ni pretende expresar lo puramente emocional y subjetivo del momento. En cambio, aspira a representar aquello que es objetivo, haciendo visible lo que vive y actúa de forma oculta y profunda en la palabra y en la música.

Choral Theater (Teatro Coral):

Es un enfoque performativo en el que se combinan las técnicas y elementos tradicionales de la música coral con componentes teatrales. En lugar de una ejecución estática y solamente sonora, el Teatro Coral integra movimiento, dramaturgia, y otros aspectos visuales y escénicos, potenciando así la experiencia emotiva y narrativa de la pieza musical. Este concepto, si bien, es constantemente mencionado en múltiples espacios corales, hay una carencia de documentación académica que respalde una definición oficial del término.

Interdisciplinarietà artistica

Se refiere a la práctica de combinar y entrelazar múltiples disciplinas artísticas, no solo aplicando varias de ellas en un proyecto, sino también creando relaciones y conexiones entre estas disciplinas. La interdisciplinarietà implica, entonces, un nivel de integración y síntesis de diferentes disciplinas artísticas, creando un diálogo y una interacción entre ellas para enriquecer y profundizar el trabajo artístico.

Teatralidad

Se refiere a todo aquello que es “del teatro o relacionado con el teatro”. Esta definición abarca un amplio espectro de prácticas y elementos que son inherentes a la naturaleza y la producción teatral.

El Efecto McGurk

Es un fenómeno psicológico y perceptivo que demuestra la interacción entre la audición y la visión en la percepción del habla. Fue descubierto por Harry McGurk y John MacDonald en 1976. Este efecto destaca la importancia de la información visual (lo que vemos) en la percepción del habla y cómo puede alterar lo que creemos escuchar.

El Efecto McGurk ha sido utilizado en múltiples investigaciones para demostrar la interdependencia entre la visión y la audición en la percepción humana. También muestra la importancia de la coherencia entre los diferentes sentidos y cómo el cerebro integra la información de múltiples fuentes para crear una percepción única y coherente.

En resumen, el Efecto McGurk ilustra la complejidad de la percepción humana y cómo nuestros sentidos trabajan juntos para interpretar el mundo que nos rodea. A pesar de que se descubrió en el contexto del habla, sus implicaciones son mucho más amplias y afectan nuestra comprensión general de la percepción multisensorial en el arte.

Regla de Mehrabian

La Regla de Mehrabian, propuesta por el profesor Albert Mehrabian a finales de la década de 1960, es una de las teorías más citadas en el campo de la comunicación no verbal. Mehrabian, en sus investigaciones, buscó desglosar la importancia relativa

de los diferentes canales de comunicación cuando las personas expresan y reciben sentimientos o emociones.

De acuerdo con esta regla:

1. Palabras (contenido verbal): Representan solo el 7% de la comunicación efectiva de sentimientos o actitudes.
2. Tono de voz (vocal o paraverbal): Constituye el 38% de la comunicación.
3. Lenguaje corporal y gestos (no verbal): Abarcan un considerable 55% de la comunicación.

Esto significa que cuando transmitimos información que contiene o evoca emoción, la mayoría de la interpretación del receptor no se basa en las palabras que decimos, sino en cómo las decimos y en nuestro lenguaje corporal.

Metodología

Esta metodología permitirá un análisis exhaustivo y detallado de cómo la dramaturgia, el movimiento y la teatralidad se han incorporado en la música coral del siglo XXI, tomando como caso de estudio las composiciones de siete compositores y las experiencias de directores corales costarricenses y profesionales interdisciplinarios.

Técnicas de Recolección de Datos:

Entrevistas:

Las entrevistas constituyen una herramienta metodológica fundamental en el ámbito de la investigación cualitativa, resaltando por su flexibilidad y la capacidad de profundizar en la exploración de temáticas complejas. Esta técnica, que se asemeja a una conversación, promueve un ambiente propicio para que los participantes se expresen de manera abierta y sincera, facilitando al investigador no solo la recolección de datos significativos, sino también el entendimiento profundo de las percepciones y experiencias individuales. Tal enfoque personal y directo resulta particularmente eficaz para descifrar los sutiles matices del comportamiento humano y las percepciones sociales, lo cual lo convierte en un recurso indispensable en las investigaciones sociales y psicológicas. Dentro de este marco, las entrevistas semiestructuradas, que mezclan preguntas predefinidas con la posibilidad de adentrarse en nuevos temas de discusión conforme surgen, son altamente valoradas por lograr un equilibrio óptimo entre la obtención de información concreta y el descubrimiento de hallazgos inesperados. Diaz-Bravo, L (2007)

Para esta investigación específica, se emplearán dos variantes de entrevistas para recoger datos ricos y multifacéticos:

1. Entrevistas Abiertas con Cantantes Corales y Directores: Estas entrevistas se caracterizan por su enfoque fluido, donde se plantean preguntas generales que se van

ajustando y refinando a medida que avanza la conversación, en función de los objetivos perseguidos por el investigador. Este método, tal como lo señala Narváz (2018), permite una adaptación dinámica a las respuestas y reflexiones de los entrevistados, facilitando una comprensión más profunda de sus experiencias y percepciones. Las sesiones serán grabadas y transcritas meticulosamente para su análisis detallado posterior, buscando desentrañar las dimensiones culturales, emocionales y técnicas involucradas en la práctica coral y su dirección.

2. Entrevistas Semi-Estructuradas Interdisciplinarias con Profesionales de Danza y Teatro: Este enfoque está diseñado para explorar las intersecciones entre la música coral y otras disciplinas artísticas como la danza y el teatro. Al dirigirse a profesionales con experiencia en colaboraciones interdisciplinarias, se busca entender cómo la integración de elementos dramáticos, coreográficos y teatrales enriquece la ejecución y percepción de la música coral. Este tipo de entrevistas permite abordar preguntas específicas mientras se mantiene la apertura necesaria para indagar en las experiencias personales y profesionales de los entrevistados.

Ambas metodologías de entrevista están diseñadas para capturar la complejidad y la riqueza de las experiencias humanas en contextos artísticos y creativos, ofreciendo perspectivas valiosas que enriquecerán significativamente los hallazgos y conclusiones de la investigación.

Análisis musical

El análisis musical es una técnica investigativa que proporciona un enfoque profundo para comprender y desentrañar la estructura y el contenido de una composición musical. Se centra en identificar y examinar elementos clave como forma, contrapunto, ritmo, articulación, armonía y técnica vocal. Este proceso de análisis se ve enriquecido cuando se complementa con la referencia a versiones audiográficas, lo que permite comprender decisiones interpretativas de otros directores.

Según Restrepo (2005), el análisis musical aporta explicaciones detalladas sobre el proceso creativo detrás de una obra. Permite desglosar su estructura para identificar patrones, motivos y la intención del compositor. Esta información es crucial, ya que proporciona una comprensión teórica que guía a los intérpretes para tomar decisiones fundamentadas en sus ejecuciones.

El conocimiento de las técnicas de análisis también permite resolver problemas relacionados con la interpretación, facilitando una mayor comprensión del contexto histórico y estilístico de la obra. La interpretación sustentada en un análisis riguroso revela las sutilezas de cada decisión musical, lo que beneficia tanto a intérpretes como a oyentes al proporcionar una experiencia interpretativa más precisa.

I. El rol dramático de los coros: Evolución desde la Antigua Grecia hasta la contemporaneidad:

Este capítulo se centra en desentrañar los orígenes y las funciones del coro en la antigua Grecia, subrayando cómo estos primeros modelos de teatralidad y corporalidad han influido en las prácticas corales hasta nuestros días. Se abordará cómo el coro no solo complementaba la narrativa dramática, sino que también desempeñaba un papel crucial como mediador entre los dioses y los hombres y como reflejo de la conciencia colectiva. Se investigará la evolución del tamaño y la función del coro a través de las reformas de figuras trascendentales como Esquilo y Sófocles, para entender mejor su impacto en el desarrollo del drama y la música.

1.1. El Coro Griego Antiguo: Función y Desarrollo

La música coral del siglo XXI se caracteriza por su diversidad y dinamismo, incorporando elementos teatrales y corporales que enriquecen la experiencia auditiva. Esta fusión no es una innovación moderna, sino un eco de las prácticas ancestrales del coro griego antiguo, donde la teatralidad y la corporalidad eran fundamentales. Este capítulo explora cómo los inicios del coro en la antigua Grecia sentaron las bases para esta integración, destacando la importancia del movimiento, la expresión corporal y la interacción dramática en la interpretación coral.

El coro griego no era simplemente un conjunto de voces; era una entidad compleja que combinaba canto, danza y narración en un todo cohesivo. Centrado en el espacio de la orquesta, o "lugar para bailar", el coro ejecutaba movimientos

coreografiados que complementaban la narrativa dramática, agregando una dimensión visual y emocional a la palabra hablada y cantada. Esta fusión de elementos resalta el papel integral del coro como mediador entre los dioses y los hombres, entre el mundo interior de la obra y el público exterior (Weimer, 1980).

El coro en la antigua Grecia no era simplemente un agregado musical; era el núcleo alrededor del cual giraba la dramaturgia. Originalmente compuesto por hasta cincuenta miembros en los inicios del siglo V a.C., Esquilo lo redujo a doce miembros, mientras que Sófocles lo incrementó a quince, reflejando las necesidades cambiantes del drama y sus expresiones (Calero, 2015). Estos cambios no fueron arbitrarios, sino respuestas a la evolución del drama y sus necesidades expresivas. El coro habitaba la orquesta, subrayando la importancia de la danza y el movimiento como componentes inseparables de su función.

El coro cumplía con múltiples roles: era proveedor de contexto, comentarista de la acción y expresión de la conciencia colectiva. En "Edipo Rey", por ejemplo, el coro relataba los eventos, llamaba a los dioses y profundizaba la crisis emocional mediante sus interacciones con los personajes principales, ejemplificando la fusión de teatralidad y corporalidad.

Aristóteles, en su "Poética", resaltó la importancia del coro como un "actor colectivo", una entidad que debía ser integral a la acción y no meramente un intermedio musical. Esta visión subraya la expectativa de que el coro no solo complementara la narrativa con su música, sino que también participara activamente en la dramaturgia y que revela un espectro de integración dentro del tejido de la obra, desde la inmersión completa hasta interludios que bordean lo decorativo (Calero, 2015).

1.2. El Coro en el Teatro Inglés del Renacimiento

En Inglaterra, el teatro renacentista inglés, especialmente el teatro Shakespeariano, testimonia una reinención dramática del coro, que dista significativamente de sus orígenes en la antigüedad. Esta transformación reflejaba tanto un cambio en las técnicas narrativas como en la estructura teatral de la época, incorporando al coro no como un elemento constante, sino como una herramienta estratégica para la exposición y el comentario.

En "Romeo y Julieta", el coro recita un prólogo que anticipa los eventos trágicos y establece los temas de amor, destino y conflicto. En "Enrique V", el coro abre cada acto con un discurso que no solo ayuda a avanzar la trama, sino que también invita al público a usar su imaginación para trascender las limitaciones físicas del escenario.

Shakespeare experimenta con la forma del coro, utilizándolo para añadir una capa de interpretación y dirigir la respuesta del público a la obra. El dramaturgo inglés no solo continúa una tradición, sino que también la transforma, adaptando el coro a las necesidades de su dramaturgia y contexto cultural. El coro en sus obras a menudo rompe la cuarta pared, dialogando directamente con el público.

1.3. El coro escénico en el Barroco

En el Barroco, el coro experimentó una transformación significativa que reflejó cambios culturales, artísticos y sociales. Estas épocas marcaron una revalorización de los elementos clásicos, reinterpretando antiguas tradiciones en nuevos contextos y formas artísticas.

El siglo XVII marcó una profunda transformación cultural en Europa, con la ópera emergiendo como una de las formas artísticas más innovadoras de la época. En las primeras óperas, especialmente aquellas compuestas por pioneros como Claudio Monteverdi, el coro no solo proporcionaba un fondo musical, sino también funcionaba como un instrumento narrativo y emocional. En "L'Orfeo" y "La coronazione di Poppea", Monteverdi utilizó el coro no solo para proporcionar un fondo musical, sino como un instrumento narrativo y emocional. Este uso se asemeja al de los coros griegos, donde la música y el texto intensificaban la experiencia emocional de la audiencia.

En "L'Orfeo", el coro interviene en momentos cruciales para reflexionar sobre los eventos y las emociones de los personajes, funcionando casi como la conciencia colectiva de la obra.

Durante el Barroco, el coro representaba masas colectivas o fuerzas naturales, como ríos, vientos o multitudes celestiales, transformando la escena en un lienzo donde la naturaleza y la sociedad podían interactuar con personajes individuales. En "Giulio Cesare" de Händel, por ejemplo, el coro subraya momentos de triunfo o desesperación, reflejando la moral pública o la reacción de la naturaleza ante los eventos humanos. Además, proporcionaba un contraste textural al canto solista monódico, ayudando a la arquitectura de la ópera italiana.

Según James Anthony (1973) y Glen Edvard Barksdale (1973), los coros en la ópera barroca francesa tenían las siguientes funciones: incitar o exhortar a personajes, rendir homenaje, proporcionar información, clarificar la acción, orar a los dioses, representar escenas de batalla, retratar el terror o lamentarse. También participaban en diálogos entre grupos o personajes individuales, o decoraban una escena.

1.4. El apogeo de la Ópera durante el Clasicismo y Romanticismo

De acuerdo a Rice (2003), el periodo Clásico, que abarca aproximadamente desde 1750 hasta 1820, marcó una transición significativa en la música operística, pasando de los estilos elaborados y ornamentados del Barroco a una forma más equilibrada y refinada. Compositores como Wolfgang Amadeus Mozart y Christoph Willibald Gluck fueron pioneros en crear óperas más naturalistas y menos centradas en textos sacros, que se centraban en las emociones humanas y las relaciones interpersonales. Según Brown (1992), durante el periodo Clásico, los coros comenzaron a tener una mayor relevancia tanto en la música como en el drama. Las óperas de Gluck, como "Orfeo ed Euridice" y "Iphigénie en Aulide", son ejemplos notables de cómo el coro se utilizaba no solo para embellecer la música, sino también para intensificar la narrativa dramática. En estas obras, el coro no era simplemente un acompañamiento, sino un personaje colectivo que contribuía activamente al desarrollo de la trama y a la expresión de las emociones.

Basado en las investigaciones de Hepokoski (2001), el periodo romántico, que abarca desde aproximadamente 1825 hasta 1900, fue una época de intensidad emocional y expresión individual, reflejada en la música y el estilo de la ópera romántica. Compositores como Giuseppe Verdi, Richard Wagner y Giacomo Puccini buscaron crear óperas grandiosas, emotivas y frecuentemente cargadas de un sentido de nacionalismo. Hepokoski (2001) también destaca que en el periodo romántico, la teatralidad coral se convirtió en un elemento crucial para transmitir las emociones profundas y las narrativas épicas características de este estilo. Verdi, por ejemplo,

utilizó el coro de manera magistral en obras como "Rigoletto", "La Traviata" y "Aida".

Los coros en estas óperas no solo servían como un telón de fondo musical, sino que también actuaban como un reflejo de la sociedad y los sentimientos colectivos. En "Aida", por ejemplo, los coros que representan a los sacerdotes egipcios y a las masas en las escenas de triunfo y sacrificio son fundamentales para la creación del ambiente dramático y emocional. Por su parte, Wagner llevó la teatralidad coral a nuevas alturas con su uso innovador de leitmotifs y la integración de mitología y simbolismo en sus obras. En "Tristán e Isolda" y "El anillo del nibelungo", los coros desempeñan un papel vital en la construcción de la atmósfera épica y la profundidad emocional.

II. La interdisciplinariedad en los saberes artísticos y el arte coral

En las últimas décadas, el arte, en particular el arte coral, ha pasado por una transformación considerable hacia una perspectiva interdisciplinaria. Esta evolución ha sido impulsada por la aceptación y aplicación crecientes de métodos interdisciplinarios en diversos campos del conocimiento, permitiendo una exploración más profunda de la intersección entre diferentes disciplinas artísticas.

Este capítulo se enfoca en responder a una pregunta clave: ¿cómo se ha transformado el arte coral en el siglo XXI hacia una perspectiva interdisciplinaria? Se analizará cómo la integración de la música, la dramaturgia, el movimiento y la teatralidad ha enriquecido esta práctica, convirtiéndola en algo más holístico. Para ilustrar esta evolución interdisciplinaria, se referenciarán las obras y teorías de autores como Condee (2016), Denac (2022), Cecchi (2020) y Mashino (2020).

En un entorno académico y artístico cada vez más interconectado, las artes y las humanidades están viviendo una transformación hacia una perspectiva interdisciplinaria. Este cambio refleja un reconocimiento de que los enfoques aislados ya no son suficientes para abordar la complejidad de los conocimientos y las expresiones creativas del siglo XXI. La creciente tendencia entre académicos y profesionales de las artes a enmarcar su trabajo dentro de este enfoque es indicativa de un cambio de paradigma en la comprensión y la práctica de las disciplinas artísticas y humanísticas.

Según Condee (2016), esta transformación está impulsada por la necesidad de responder a desafíos contemporáneos, como la reconfiguración de las universidades y las cuestiones planteadas por el posmodernismo, lo que exige una revisión de los métodos tradicionales de enseñanza, aprendizaje e investigación artística. Sin embargo, esta expansión de la interdisciplinariedad también corre el riesgo de diluir el término hasta el punto de que pierda su significado específico. Por tanto, es crucial definir con precisión lo que constituye la interdisciplinariedad en las artes y las humanidades.

Este capítulo busca abordar estas cuestiones al examinar cómo la interdisciplinariedad está transformando el arte coral en el siglo XXI. Para entender completamente este giro interdisciplinario, es útil rastrear brevemente la evolución de la disciplinariedad y la interdisciplinariedad, desde el pensamiento holístico de la antigua Grecia hasta la fragmentación especializada de la educación en el siglo XIX, y cómo estas tendencias han llevado a la búsqueda contemporánea de un conocimiento más integrado.

De acuerdo con Babich (2020), en la antigua Grecia, el conocimiento se abordaba de una manera unificada. Filósofos como Platón consideraban la filosofía y el saber en general como un cuerpo único de conocimiento, donde diversas áreas estaban intrínsecamente relacionadas y se complementaban mutuamente. Sin embargo, Aristóteles comenzó a dividir más claramente las áreas de investigación, dando importancia a la categorización y especialización. Durante la Edad Media, la organización del conocimiento en el Trivium (gramática, lógica y retórica) y el Quadrivium (música, geometría, aritmética y astronomía) seguía reflejando un enfoque integrador. No obstante, el Renacimiento, y especialmente el siglo XIX con el modelo académico alemán, consolidó la especialización como el paradigma dominante.

Aunque este modelo permitió grandes avances en muchos campos, la especialización también ha provocado una fragmentación que a menudo impide una comprensión más amplia de los problemas complejos que enfrenta la sociedad actual.

En respuesta a esta limitación, el siglo XX y lo que va del XXI han visto un interés creciente en la interdisciplinariedad como un medio para superar las barreras entre disciplinas y promover un enfoque más holístico del conocimiento. La interdisciplinariedad, como integración de métodos, teorías y perspectivas de diferentes disciplinas, crea nuevas formas de entender y abordar los problemas contemporáneos.

En lo que concierne a la temática central de esta investigación, Mashino (2015), comenta que en el contexto de las artes, la creación de música y danza están profundamente arraigadas en la corporeidad humana. Esto implica que la interacción entre sonido y movimiento es una parte intrínseca de la experiencia humana que trasciende las barreras disciplinarias. De esta manera, la interdisciplinariedad en las

artes se revela en la fluidez con la que el cuerpo se conecta con la música, donde los movimientos no solo acompañan al sonido, sino que también influyen e integran la creación musical.

En conclusión con dichas aseveraciones, la interdisciplinariedad está remodelando el arte coral al permitir la integración de disciplinas como la música, la dramaturgia, el movimiento y la teatralidad. Esto abre nuevas vías para explorar las complejas interacciones entre música, movimiento y percepción, permitiendo a los artistas navegar en un paisaje artístico más integral y holístico.

2.1. La Corporalidad y los Dispositivos Sonoros en las Obras Corales del Siglo XXI

En el dinámico panorama de la música coral contemporánea, la interacción entre el espacio, el movimiento y la sonoridad desempeña un papel crucial en la configuración de la experiencia auditiva y performativa. Este capítulo explora cómo los coros del siglo XXI utilizan el espacio físico y los movimientos corporales para enriquecer la calidad del sonido y expandir las fronteras expresivas y estéticas del repertorio coral. Se abordará cómo la disposición y el desplazamiento coral influyen en la acústica, mejorando la textura y claridad del sonido mediante ajustes estratégicos en la formación del coro. Además, se analizará la incorporación intencional del movimiento corporal y la expresión física en la ejecución coral, que no solo amplía la dimensión emocional y narrativa de las presentaciones, sino que también refuerza la conexión entre los cantantes y su audiencia. También discutiremos cómo la percusión corporal se integra en las composiciones para agregar ritmo y textura sin necesidad de

instrumentos adicionales y cómo los elementos sonoros y las técnicas vocales específicas crean ambientes dramáticos que intensifican el impacto de la música.

Cuando hablamos del papel del movimiento y el desplazamiento durante las interpretaciones corales, a menudo se plantean preocupaciones acerca de cómo estos cambios pueden afectar la cohesión y proyección del sonido del coro. Aunque el estudio del espacio y la dispersión en el canto coral ha sido poco fundamentado por estudios académicos, y se ha cimentado en la tradición, es crucial explorar los estudios detrás de las afectaciones de la distribución y el espacio en el producto sonoro.

La música y la práctica musical son comúnmente definidas en relación con el tiempo, como actividades cronómicas o temporales. Sin embargo, Morgan (1980) nos recuerda que "cualquiera que esté familiarizado con la literatura filosófica y teórica sobre música se sorprenderá por la persistencia con que aparecen la terminología y las categorías espaciales". De manera similar, John Dewey (1934) sugiere que el espacio es una cualidad inherente a cada arte, incluyendo la música. Dewey afirma que, así como el arte intensifica otras áreas de la experiencia ordinaria, también expresa la experiencia de la espacialidad con más energía.

El propósito de este capítulo es explorar la idea del espacio en relación con las actividades asociadas al sonido coral, es decir, el sonido compuesto y complejo experimentado cuando varias fuentes de sonido vocal cantan en conjunto. Para este fin, esta exploración aborda tres dimensiones o áreas de preocupación: (a) física, (b) pedagógica y (c) filosófica.

a. Dimensiones Físicas

Los métodos corales respaldan rutinariamente diversas formaciones de coros y tipos de posicionamientos. Cain (1932) los compara con "la disposición adecuada de las tropas en un campo para obtener un objetivo definido" (p. 118). Kohut y Grant (1990) afirman que los cambios "notablemente diferentes" en el sonido coral ocurren al mover secciones del coro, reubicar a los cantantes individuales o cantar en cuartetos mixtos. Aunque estos comentarios ilustran una creencia tradicional entre los educadores corales, hay poca investigación empírica disponible respecto a las formaciones de coros.

Aunque los pocos estudios que existen, han sido diseñados utilizando individuos y pequeños grupos, un número comparativamente pequeño de estudios acústicos ha incluido un coro íntegro en el diseño de la investigación, dichos estudios serán utilizados para los propósitos de esta investigación (Killian, 1985; Lambson, 1961; Lottermoser & Meyer, 1960; Lottermoser, 1969; Hunt, 1970; Ternstrom, 1989, 1994, 1995; Tocheff, 1990).

Daugherty, uno de los autores más reconocidos en referencia al desplazamiento y posicionamiento coral, diseñó un estudio controlado para evaluar las preferencias del público (N = 160) y los coristas (N = 46) en relación con el sonido coral de un coro de escuela secundaria SATB en dos formaciones corales (seccional, en bloque y mixta) y tres espaciamientos distintos. El espaciamiento utilizado entre los cantantes era ya sea cercano, lateral o circumambiental. Los coristas fueron asignados aleatoriamente a posiciones dentro de cada formación, manteniendo la misma fila para cada prueba. Se

grabaron digitalmente seis condiciones de un extracto homofónico de 30 segundos ("Ubi Caritas," Duruflé).

Los auditores escucharon diez pares de extractos ordenados aleatoriamente y respondieron caracterizando el grado de cualquier diferencia escuchada e indicando una preferencia por el sonido coral más placentero. Los resultados de los auditores indicaron una preferencia significativa y consistente por aquellos extractos cantados con un espaciamiento más amplio; no hubo una preferencia consistente por la formación per se, con preferencias aparentemente relacionadas con las dimensiones de espaciamiento en las que se compararon las actuaciones; y una preferencia por formaciones seccionales con espaciamiento más amplio sobre formaciones mixtas con menos espaciamiento. En general, las diferencias escuchadas se caracterizaron como modestas, aunque se informaron mayores diferencias con la variable de espaciamiento que con la variable de formación. Para los auditores, entonces, las diferencias percibidas asociadas con el espaciamiento coral extendido sugieren que tal espaciamiento presta un matiz deseable y significativamente preferido en el sonido del coro.

Los coristas (95.60%) pensaron que el espaciamiento influía en el sonido coral, con el 82.60% caracterizando tal influencia como "mucho" o "bastante". Los cantantes consistentemente y significativamente prefirieron el espaciamiento extendido sobre el espaciamiento cercano y atribuyeron al espaciamiento extendido, un canto más independiente, mejor producción vocal y la capacidad de escuchar mejor tanto a sí mismos como al conjunto. Los resultados en general sugirieron claramente que el

espaciamiento del coro hizo una mayor contribución a las preferencias de sonido coral tanto de los auditores como de los coristas que la formación coral.

En una serie de otros estudios, Ternström (1989) investiga lo que él denomina “la Proporción de Sí-mismo a Otro” (SOR) en el canto coral. Este fenómeno puede relacionarse con la preferencia de los cantantes por el espaciamiento extendido y así contribuir a la comprensión del espacio dentro del paisaje sonoro del propio coro.

Según la investigación de Ternström, los cantantes de coro aparentemente tienen preferencias bastante definidas para el equilibrio entre el sonido propio y el sonido de otros. Cuando el sonido de referencia del resto del coro sobrepasa la retroalimentación aérea recibida de la propia voz, como podría suceder en un coro que canta con un espaciamiento apretado entre los cantantes, potencialmente todo tipo de caos puede sobrevenir: cantar en exceso, problemas de entonación y producción vocal menos que ideal. La acústica del lugar, por supuesto, puede exacerbar el problema aún más, especialmente en salas absorbentes y excesivamente reverberantes.

Además, los estudios de Ternström encuentran que las preferencias de SOR tienden a diferir entre los tipos de voz. Las sopranos, por ejemplo, tienden a tener un SOR más alto y los bajos un SOR más bajo. Los SOR más bajos parecen obtenerse en la sección central de un coro y los SOR más altos en los extremos de un coro.

b. Dimensiones Pedagógicas

Desde la perspectiva pedagógica, el espacio en el que un coro actúa puede tener implicaciones prácticas importantes. La disposición y el espaciamiento de los cantantes pueden facilitar o dificultar la producción vocal eficaz y la cohesión del grupo.

Investigaciones como las de Ternström (1989, 1994, 1995) han demostrado que los cantantes tienen preferencias definidas por un balance entre el sonido propio y el de los demás. El espacio adecuado permite a los cantantes auto-monitorearse eficazmente y mantener la afinación y la calidad sonora, lo cual es crucial en espacios donde el sonido propio podría ser opacado por el coro en general.

c. Dimensiones Filosóficas

El espacio, como concepto, ha sido una consideración importante tanto en la física como en la filosofía, sugiriendo que su estudio no se limita a sus propiedades físicas mensurables, sino que también engloba interpretaciones más profundas y significativas. Max Jammer (1969) discute cómo la filosofía y la teología han interactuado con la investigación científica para formar teorías del espacio físico. Esta interacción señala que el espacio no es simplemente un vacío a ser llenado, sino un campo dinámico que afecta y es afectado por los eventos que ocurren dentro de él.

En el canto coral, el espacio no solo es el lugar físico en el que se ubican los cantantes, sino también un medio a través del cual se expresa la estética y la filosofía de una obra musical. El espacio influye en cómo se percibe la música, cómo resuena dentro de un lugar y cómo interactúan los intérpretes entre sí y con la audiencia. Por ejemplo, un coro dispuesto en un círculo puede facilitar una experiencia más íntima y envolvente, tanto para los cantantes como para la audiencia, en comparación con una disposición más tradicional en filas en un escenario. Esta disposición puede reflejar una filosofía de igualdad y conexión entre los cantantes, así como una invitación a la audiencia a experimentar la música de manera más inmersiva.

El análisis de las dimensiones física, pedagógica y filosófica revela que el desplazamiento y la disposición espacial en la música coral no solo no es dañino respecto a la calidad sonora, sino que, de hecho, contribuyen significativamente a mejorarla. El adecuado manejo del espacio entre los cantantes optimiza la resonancia y claridad del sonido coral, facilitando una mejor mezcla de voces y evitando la confusión sonora que puede surgir en formaciones más comprimidas. Pedagógicamente, estos ajustes espaciales permiten una enseñanza más efectiva y una experiencia más rica para los cantantes, quienes pueden auto-monitorizarse mejor y ajustar su producción vocal de manera más independiente y finalmente, en términos filosóficos, el uso consciente del espacio refleja y fomenta una interpretación más profunda y conectada del repertorio coral, mejorando la experiencia estética tanto para los intérpretes como para la audiencia. En conclusión, el desplazamiento coral, lejos de ser perjudicial, enriquece el resultado sonoro del coro y eleva la experiencia coral a un plano estético e interpretativo superior. Esto contrasta con antiguas creencias que afirmaban que los coros no debían moverse ni actuar, ya que esto podría afectar el ensamble vocal.

Exploración de la Corporalidad en la Música Coral del Siglo XXI

La música coral del siglo XXI ofrece un lienzo dinámico donde la corporalidad juega un papel esencial no solo en la ejecución sino en la percepción de las actuaciones por parte de los oyentes. Un estudio realizado por Langley en Georgia Southern University, investiga cómo los movimientos corporales de los intérpretes afectan la percepción del público sobre una actuación coral, destacando la importancia de la unidad voz-cuerpo en las prácticas musicales contemporánea.

Este estudio utilizó una metodología donde un coro de 34 voces interpretó dos piezas musicales con y sin movimiento, registrando las actuaciones en video y audio. Los participantes del estudio evaluaron la expresividad y el estilo de las actuaciones en diferentes formatos: solo audio y audio con video. Los resultados indicaron que, aunque el movimiento no afectó siempre directamente las evaluaciones de los oyentes, la combinación de estímulos visuales y auditivos alteró la percepción de la audiencia, resaltando cómo la presencia o ausencia de movimiento puede influir en la experiencia auditiva y visual (Langley et al.).

Este fenómeno refleja la unidad mente-cuerpo en el *performance* musical, un concepto central en las obras de filósofos y educadores musicales como John Dewey y los practicantes de la técnica Alexander. La música, según estos teóricos, no solo se produce en la interacción de instrumentos y voces, sino en la interacción completa del cuerpo y la mente en el espacio y tiempo de la interpretación (Rickover, 2015; Dewey, Juntunen & Westerlund, 2001).’

En términos de enseñanza, la pedagogía coral ha integrado cada vez más el movimiento corporal como una herramienta clave para enseñar elementos musicales fundamentales. Pedagogos como Jaques-Dalcroze han promovido el uso del movimiento para fortalecer la comprensión y habilidad rítmica, sugiriendo que la instrucción en movimiento puede proporcionar una base sólida para el desarrollo musical avanzado (Jaques-Dalcroze, 1912). Además, técnicas específicas como el Análisis del Movimiento Laban se han utilizado para mejorar la práctica de ejecución expresiva y las habilidades musicales generales (Conway et al., 2014).

La investigación también ha mostrado que la comunicación de las cualidades

expresivas de la música está profundamente conectada con el movimiento observado en los ejecutantes. Estudios como los de Davidson han demostrado que los movimientos y expresiones faciales de los músicos pueden influir significativamente en cómo los oyentes perciben la expresividad y el estilo de una pieza musical (Davidson, 1993-2012). Estos hallazgos resaltan la importancia de los gestos y el movimiento en la educación y práctica coral, no solo como medios interpretativos, si no como herramientas pedagógicas.

En conclusión, la exploración de la corporalidad en la música coral del siglo XXI no solo enriquece nuestra comprensión de las técnicas de ejecución, sino que también subraya el papel crítico del movimiento en la percepción y apreciación musical por parte de la audiencia. Este enfoque integrado sugiere un replanteamiento de las prácticas performativas en coros, recomendando una inclusión más consciente y estructurada del movimiento corporal para enriquecer la experiencia musical tanto de intérpretes como de oyentes.

III. Análisis de obras

En el presente capítulo, se realizará un análisis de las obras en las que se centra esta investigación. El análisis incluirá una reseña biográfica del compositor, así como una explicación sobre los elementos armónicos, estructurales y melódicos de las obras. Además, se explorará la vinculación de estos elementos con los recursos performativos que dichas obras presentan.

1. O Salutaris Hostia - Vytautas Miškinis

1.1. Sobre el compositor

Vytautas Miškinis (nacido el 5 de junio de 1954 en Vilna, República Socialista Soviética de Lituania, Unión Soviética) es un destacado compositor y profesor de música lituano, cuya influencia ha sido profunda en el ámbito de la música coral. Desde 1985, Miškinis ha ocupado el puesto de Director de Coro en la Academia Lituana de Música y Teatro, una institución clave para la educación musical en Lituania. Además, ha desempeñado el rol de Director Artístico del coro de jóvenes Ažuoliukas, contribuyendo al desarrollo y perfeccionamiento de jóvenes talentos.

Miškinis es reconocido por su habilidad para combinar diversos recursos de la armonía contemporánea con elementos del folclore lituano, creando así un lenguaje musical llamativo. Esta fusión ha otorgado a su música un atractivo especial y una considerable aceptación tanto en su país como a nivel internacional.

Latin	Español
O salutaris Hostia, quae caeli pandis ostium: bella premunt hostilia, da robur, fer auxilium.	Oh, salvadora Hostia, que abre la puerta del cielo: los enemigos hostiles nos asedian, danos fuerza, préstanos auxilio.

Tabla 1. Traducción de O Salutaris Hostia

1.2. El origen del texto

Según Nichols (2007), "O Salutaris Hostia" es un himno eucarístico escrito por Santo Tomás de Aquino para la Fiesta de Corpus Christi. Este himno fue compuesto específicamente para la hora de Laudes del Oficio Divino y constituye las dos últimas estrofas del himno más largo titulado "Verbum Supernum Prodiens". Su uso principal es durante la Adoración del Santísimo Sacramento, donde se destaca la alabanza y la súplica a Cristo presente en la Eucaristía.

1.3. Traducción del Texto del Himno:

En el estudio de la obra, es esencial comprender tanto el texto original como su traducción para apreciar plenamente las sutilezas del lenguaje y las intenciones musicales que tuvo el compositor con el mismo. A continuación, se presenta una tabla de traducción que facilita la comparación directa entre el texto original y su correspondiente traducción en español

1.4. Análisis de la obra

Uno de los elementos que se destacan en la versión de Miškinis es su utilización de recursos aleatorios, divididos en dos segmentos. A nivel estructural, la obra se organiza en una forma ABA, articulada por dos elementos: armónico y textural. La parte A, que toma el texto "O Salutaris Hostia", se encuentra en Mi bemol Mayor, mientras

que la parte B está en La bemol Mayor, para luego recapitular la sección A que retoma la tonalidad inicial.

La parte B, se caracteriza por la inclusión de recursos aleatorios, divididos en dos segmentos. El segmento I se caracteriza porque cada una de las voces ingresa en diferentes momentos, aunque dentro del mismo tiempo. La aleatoriedad se manifiesta especialmente en la sección del texto "Bella premunt hostilia" (enemigos hostiles nos asedian). Aquí, parece que el compositor busca crear dos personajes polarizantes a través de las texturas musicales.

En la primera sección (parte A), donde se expone el texto "O Salutaris Hostia" (Oh, salvadora Hostia), la textura es homofónica, sugiriendo organicidad y calma, relacionada con la figura de la Hostia, que, de acuerdo al texto, "auxilia y da fuerza" (Ver Ejemplo 1.1), mientras que el segmento I (parte B), a cargo del coro femenino, es desorganizado, denso y aleatorio, personificando a los enemigos insistentes que invaden ese estado de paz. (Ver Ejemplo 1.2)

Vytautas Miškinis 1954

Tranquillo e rubato (♩ = 60)

Soprano
O sa-lu-ta - ris ho-sti - a, o sa-lu-ta - ris ho-sti - a, quae coe-li pan-dis

Alto
O sa-lu-ta - ris ho-sti - a, o sa-lu-ta - ris ho-sti - a, quae coe-li pan-dis

Tenore
O sa-lu-ta - ris ho-sti - a, o sa-lu-ta - ris ho-sti - a, quae coe - li

O sa-lu-ta - ris ho-sti - a, o sa-lu-ta - ris ho-sti - a, quae coe - li

Ejemplo 1.1. Sección homofónica

Segment I
 Con moto (♩ = 114)

S
 Bel-la pre-munt ho-sti - li - a,
 Bel - la pre-munt ho - sti - li - a,

AI
 Bel - la pre-munt ho - sti - li - a,

A II
 Bel - la pre-munt ho - sti - li - a,

sempre simile
cresc. poco a poco
sempre simile
sempre simile

Ejemplo 1.2. Segmento rítmicamente aleatorio, número 1.

Posteriormente, cuando el segmento I de aleatoriedad se desarrolla, ingresa un coro masculino homofónico en contraposición y simultaneidad con los motivos aleatorios. Es interesante destacar que este motivo se repite tres veces antes del cambio de sección. En la tradición cristiana, el número tres sugiere un simbolismo de absolutismo y del “Misterio Trinitario”.

Una vez se reitera por tres veces el texto, se produce un cambio a un segundo segmento (parte B), esta vez con una textura legato y notas más alargadas (Ver ejemplo 1.3) , proporcionando una sensación de mayor calma, en contraste con el segmento I. Este cambio textural coincide con el giro textual, que utiliza “Da robur, fer auxilium” (danos fuerza, préstanos auxilio). El coro masculino, que anteriormente representaba el poder trinitario, vuelve a contraponerse a la aleatoriedad con una textura homofónica, mientras las líneas aleatorias van desapareciendo una por una.

espacio. Esto no solo permite generar una distinción visual de lo que está sucediendo sonoramente, sino que también crea un entorno narrativo a través del uso del espacio. Adicionalmente, los elementos aleatorios también permiten la movilidad por el espacio debido a su propia naturaleza. Este desplazamiento puede generar un efecto estereofónico en el público, enriqueciendo significativamente la obra.

2. White winter hymnal - Alan Billingsley

2.1. Sobre el compositor

Alan Billingsley es un compositor, arreglista y educador estadounidense conocido por su contribución significativa al repertorio coral y musical contemporáneo. Su trabajo abarca una amplia gama de géneros, incluyendo pop, jazz, y música clásica, y es especialmente reconocido por sus arreglos accesibles y creativos para coros escolares y comunitarios. Billingsley inició su formación musical en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), donde obtuvo su bachillerato en Música. Durante su tiempo en UCLA, Billingsley se especializó en composición y arreglos, desarrollando una sólida base técnica y estilística que ha influido en toda su carrera.

Su habilidad para combinar elementos de la música popular con recursos contemporáneos ha permitido que su música se divulgue con una amplia audiencia.

2.2. El origen del texto

"White Winter Hymnal" es una canción originalmente compuesta e interpretada por la banda estadounidense Fleet Foxes. Esta canción forma parte de su álbum lanzado en 2008. El estilo musical de Fleet Foxes combina elementos de folk, rock y música barroca.

El texto de "White Winter Hymnal" es conocido por su poética y simplicidad. Las letras evocan imágenes invernales y naturales, con un lenguaje que sugiere una nostalgia melancólica. La narrativa de la canción es abierta a interpretaciones, permitiendo que los oyentes encuentren sus propios significados en las imágenes presentadas.

La canción comienza con la imagen de alguien "siguiendo a la manada" en un entorno invernal, y se describe la escena de una manera que puede parecer tanto literal como metafórica. La imagen central de "Michael" cayendo y "la nieve roja como fresas en el verano" sugiere una combinación de inocencia y peligro.

Robin Pecknold, el principal compositor de Fleet Foxes, ha mencionado en entrevistas que sus letras a menudo son más sobre la creación de imágenes y atmósferas que sobre contar una historia lineal clara.

2.3. Traducción del Texto:

Para ofrecer una comprensión más profunda y detallada del contenido, se ha elaborado una tabla de traducción. Esta herramienta permitirá a los lectores analizar el texto original junto con su traducción y sacar conclusiones interpretativas del mismo. A continuación se muestra la tabla:

Inglés	Español
I was following the pack	Estaba siguiendo a la pandilla,
All swaddled in their coats	todos envueltos en sus abrigos
With scarves of red tied around their throats	con bufandas rojas rodeando sus gargantas
To keep their little heads	para evitar que sus cabecitas
From falling in the snow	se caigan en la nieve.
And I turned around and there you go	Y me di la vuelta, y ahí lo tienes
And Michael, you would fall	Y Michael, te caerías
And turn the white snow	y volverías a la blanca nieve,
Red as strawberries in the summertime	roja como las fresas en el verano.

Tabla 2. Traducción de White Winter

2.4. Análisis de la obra

Uno de los elementos de interés en el arreglo de esta obra es la decisión de mantener una textura coral poco densa para que el recurso de la percusión corporal

sea el elemento de mayor trascendencia. Esta obra no solo utiliza los recursos de los chasquidos y de las palmas, sino que se complementa con una sección coreográfica, donde la percusión corporal interactúa con el cantante que se encuentra al lado.

La obra se encuentra en Re mayor y tiene una composición acumulativa, en la que se van agregando voces que completan la secuencia de acordes. Tiene una forma ABA, articulada por la figuración rítmica y la textura fonética. En la parte A, se expone la melodía principal de la obra; en la parte B, se hace un acompañamiento con la vocal "u". Justamente en esa sección es donde se encuentra el mayor interés en la percusión corporal debido a su densidad rítmica. La vocal "u" permite reducir el sonido por su naturaleza cerrada, lo que permite que la capa de percusión corporal esté en un primer plano.

Uno de los mayores desafíos al enfrentarse a este tipo de obras, es la lectura de la percusión corporal. En el caso de este arreglo, se sintetiza a través de "alturas", cada una representando un gesto específico:

- Altura 1: Golpe en los muslos
- Altura 2: Golpe en el pecho
- Altura 3: Palmada
- Altura 4: Deslizar las manos
- Altura 5: Chasquidos

Este sistema de alturas proporciona una forma clara y estructurada para indicar los diferentes tipos de percusión corporal a utilizar, facilitando la coordinación entre los miembros del coro. (Ver Ejemplo 2.1)

The image displays two musical staves representing percussive notation for a soprano. Each staff consists of five horizontal lines, each labeled with a percussive action: 'snap' (yellow background), 'brush' (light blue background), 'clap' (orange background), 'chest' (purple background), and 'pat' (green background). A vertical bar line is present in both staves, dividing the notation into two measures.

Top Staff:

- snap:** Four quarter notes, one in each measure.
- brush:** No notation.
- clap:** A pair of beamed eighth notes in the first measure, followed by a quarter note in the second measure.
- chest:** A pair of beamed eighth notes in the first measure, followed by a quarter note in the second measure.
- pat:** A quarter note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure.

Bottom Staff:

- snap:** Three quarter notes in the first measure, followed by a quarter note in the second measure.
- brush:** No notation.
- clap:** A pair of beamed eighth notes in the first measure, followed by a quarter note in the second measure.
- chest:** A pair of beamed eighth notes in the first measure, followed by a quarter note in the second measure.
- pat:** A quarter note in the first measure, followed by three quarter notes in the second measure. The second measure is subdivided into three parts labeled 'right', 'middle', and 'left'.

Ejemplo 2.1. Parte de percusión corporal de la soprano

Por otro lado, el director tiene una guía general a través de una partitura con alturas aproximadas (Ver Ejemplo 2.2)

The image displays a musical score for a percussion reduction. It is organized into two systems, each with five staves. The first system is marked with a tempo of 120. The second system is marked with a '3' above the first staff. The notation includes various rhythmic values and melodic lines for different instruments.

Ejemplo 2.2 Reducción de la percusión corporal

3. Stars - Ēriks Ešvalds

3.1. Sobre el compositor

Nacido en Priekule, Letonia, Ēriks Ešvalds es un renombrado compositor que inició su formación en el Seminario Teológico Bautista de Letonia antes de obtener su maestría en composición en la Academia de Música de Letonia, bajo la tutela de Selga Mence. En 2011, Ešvalds fue galardonado con un puesto de dos años como miembro en artes creativas en el Trinity College de la Universidad de Cambridge.

A lo largo de su carrera, Ešvalds ha recibido múltiples premios, incluyendo el prestigioso premio Letonia Grand Music en tres ocasiones. En 2006, ganó el primer premio por su trabajo "La leyenda de la mujer amurallada". Su ópera de gran escala "El Immured" se estrenó en la Ópera Nacional de Letonia en 2016 con gran éxito.

La música coral de Ešvalds se centra principalmente en temas de la naturaleza y textos sagrados, y sus arreglos han sido interpretados y grabados por coros de todo el mundo. En reconocimiento a sus méritos en el campo de la cultura, en 2018 fue nombrado Oficial de la Orden de las Tres Estrellas, la más alta condecoración estatal de Letonia.

Layton (2011) ha descrito a Ešvalds como un camaleón compositivo, por su capacidad para crear ambientes sonoros etéreos y atmosféricos a través de su lenguaje, como lo es en este caso, a través del uso de copas afinadas.

3.2. El origen del texto

El poema "Stars" de Sara Teasdale es un texto dedicado a la majestuosa belleza de la naturaleza. Teasdale, una destacada poeta estadounidense del siglo XX, es conocida por su lírica que a menudo explora temas de naturaleza, amor y espiritualidad. "Stars" se incluye en su colección de poemas "Rivers to the Sea" publicada en 1915.

El poema "Stars" se originó en una época en la que Teasdale vivía en la ciudad de Nueva York, un entorno urbano que contrastaba fuertemente con la naturaleza contemplada en su obra. A pesar de la bulliciosa vida citadina, Teasdale encontraba inspiración en la tranquilidad y la belleza del mundo natural, que a menudo anhelaba y reflejaba en sus poemas.

El poema describe la experiencia del hablante sentado solo en una colina por la noche, maravillado por la vista de innumerables estrellas en el cielo. Las estrellas no solo son descritas por su belleza visual, sino también por su constancia y estabilidad.

Este enfoque en la "belleza sensual" es evidente cuando el hablante describe los pinos como "picantes", una referencia a su fuerte aroma, y el cielo nocturno como "un cielo lleno de estrellas". Las estrellas son descritas en colores vívidos como "Blancas y topacio / Y rojo brumoso", evocando una imagen de un cielo nocturno salpicado de colores.

El poema resalta la constancia de las estrellas, cuyas "Corazones de fuego" nunca dejan de "latir". Esta estabilidad muestra como el narrador se siente afortunado de ser testigo de tanta grandeza natural. La tranquilidad y el orden representados por las estrellas dan consuelo al hablante, recordándole la inmensidad del cosmos frente a la naturaleza efímera y pequeña de los problemas humanos.

3.2. Traducción del texto

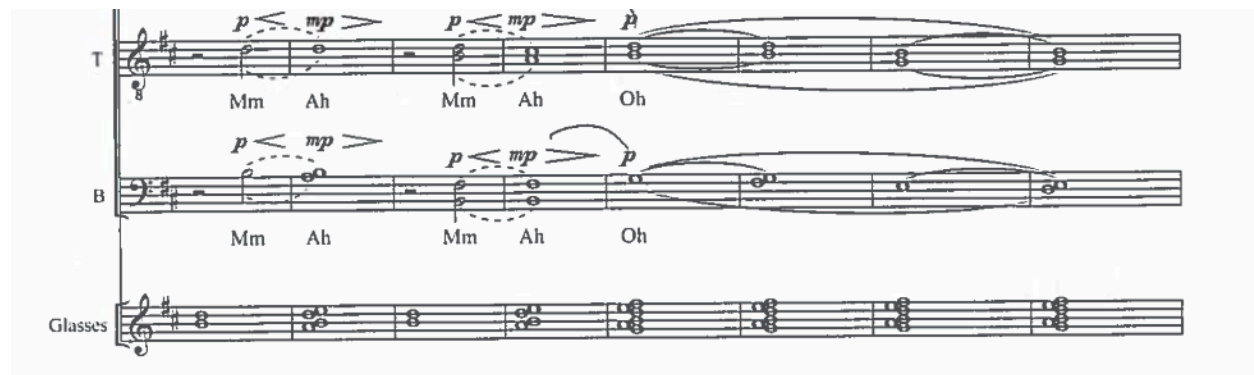
La siguiente tabla de traducción se ha diseñado para proporcionar una comparación directa entre el texto original y su traducción.

Alone in the night On a dark hill With pines around me Spicy and still, And a heaven full of stars Over my head, White and topaz And misty red; Myriads with beating Hearts of fire That aeons Cannot vex or tire; Up the dome of heaven Like a great hill, I watch them marching Stately and still, And I know that I Am honored to be Witness Of so much majesty.	Solo en la noche En una colina oscura Con pinos alrededor de mí Picantes y quietos, Y un cielo lleno de estrellas Sobre mi cabeza, Blancas y topacio Y rojo brumoso; Miriadas con latientes Corazones de fuego Que los eones No pueden molestar ni cansar; Arriba, la bóveda del cielo Como una gran colina, Las veo marchar Majestuosas y quietas, Y sé que yo Estoy honrado de ser Testigo De tanta majestad.
--	--

3.3. Análisis de la obra

La obra se encuentra escrita para SSAATTBB (doble soprano, alto, tenor y bajo) con un acompañamiento de copas de agua afinadas. Este acompañamiento no solo es innovador, sino que también añade una dimensión narrativa y performativa al trabajo, que refleja perfectamente la temática de la letra del poema "Stars" de Sara Teasdale, escrito en 1920.

La pieza comienza con las copas de agua tocando una secuencia de acordes en clusters, los cuales se mantienen a lo largo de toda la composición. El efecto de las copas de agua es sumamente evocador, creando una atmósfera que transporta al oyente a un estado de contemplación de lo celestial que hace referencia Teasdale en su propio texto. (Ver Ejemplo 3.1)



The image shows a musical score for the piece "Stars" by Sara Teasdale. It consists of three staves: Tenor (T), Bass (B), and Glasses. The Tenor and Bass parts have lyrics: "Mm Ah Mm Ah Oh". The Glasses part consists of clusters of notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The score is in G major and 4/4 time.

Ejemplo 3.1. Uso de clusters

El poema de Teasdale describe una experiencia solitaria y reverencial bajo un cielo estrellado y es por ello que la elección de Ešenvalds de utilizar copas de agua, no es aleatoria, si no que busca acompañar esta imagen "espacial" que retrata el texto.

La obra comienza con las copas de agua, creando un paisaje narrativo y performático desde el primer momento. Los acordes en cluster establecidos por las copas son repetitivos pero varían ligeramente, manteniendo un flujo continuo.

Ešenvalds en lugar de resolver los acordes de manera tradicional, Ešenvalds a menudo deja que las tensiones armónicas persistan, lo que contribuye a la atmósfera de la obra. La falta de resolución inmediata mantiene al oyente en un estado de anticipación. Por otro lado, la utilización constante de *clusters*¹, busca construir una masa sonora continua, generando un efecto de suspensión y ambigüedad armónica.

Es interesante observar los registros vocales predominantes en la obra. Es muy posible que el compositor haya decidido mantener a las voces femeninas, que tienen el papel melódico protagonista, en un registro medio. Este registro, aunque poco común y proyectado en voces femeninas, podría tener como objetivo mantener un volumen sobrio que no opaque el escenario sonoro generado por las copas.

4. Lacrimosa - Calixto Álvarez

4.1. Sobre el compositor

Calixto Álvarez es un compositor cubano contemporáneo conocido por su contribución significativa a la música coral y su fusión de elementos tradicionales cubanos con técnicas modernas. Nacido el 24 de septiembre de 1944, Álvarez ha desarrollado una carrera multifacética como compositor, director coral y pedagogo. Estudió en el Conservatorio Amadeo Roldán y posteriormente en el Instituto Superior de Arte en La Habana, donde se formó en composición y dirección coral. Sus primeros trabajos

¹ Un clúster armónico se forma tocando simultáneamente tres o más notas contiguas en una escala. Esto puede incluir tonos enteros, semitonos o microtonos.

reflejan una fuerte influencia de la música tradicional cubana, integrando elementos del son, la guaracha y otros géneros populares en sus composiciones. Álvarez es conocido por su habilidad para fusionar lo tradicional de las culturas autóctonas de Cuba con lenguajes compositivos modernos. Su obra abarca una amplia gama de géneros, incluyendo música coral, sinfónica y de cámara. Entre sus composiciones más destacadas se encuentran "Cimarrón", una cantata que explora la historia de la esclavitud en Cuba, y diversas obras corales que han sido interpretadas por coros tanto en Cuba como internacionalmente.

4.2. El origen del texto

El texto de "Lacrimosa" proviene de la secuencia litúrgica del "Dies Irae" del Réquiem de la misa católica. Esta sección es una de las más conocidas y conmovedoras de dicha secuencia, y su contenido se centra en el día del juicio final y el llanto de los pecadores ante el juicio divino.

En el Lacrimosa, Alvarez fusiona dos emociones: la esperanza de la vida eterna, expresada por el coro masculino en latín, y el dolor convertido en lamento por aquellos que nos dejan, interpretado por la solista y las voces femeninas en un rezo Yoruba. La partitura "Lacrimosa" es un movimiento que pertenece al Osun Requiem, obra compuesta en 1988 para acompañar la representación de la obra de teatro "Requiem por Yarini". Esta obra tiene una naturaleza espiritual, específicamente relacionada con los Yoruba que llegaron de África y se asentaron en la región caribeña, en el contexto de la esclavitud.

En la obra teatral para la cual se compuso el Réquiem, podemos distinguir numerosas alusiones a las deidades de la religión Yoruba. Por esta razón, la letra del

Osun Requiem combina el texto de la misa de Réquiem en latín con textos escritos en dialecto lucumí, que es el utilizado en las ceremonias de santería en Cuba.

4.3. Traducción del texto

A continuación, se presenta una tabla de traducción que facilita la comparación directa entre el texto original desde el latín y posibles aproximaciones del dialecto lucumí, al español:

<p>Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla, iudicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus. Pie lesu Domine, dona eis requiem. Amen</p> <p>Baba aremú Oddua ago ma arelé ago lona. Aremú awarisá awó ma arelé. Okuo ago lona.</p>	<p>Día de lágrimas será aquel renombrado en que resucitará del polvo para el juicio, el hombre culpable. A ese, pues, perdónalo, oh Dios. Señor de piedad, Jesús, concédeles el descanso. Amén.</p> <p>Padre Oduduá, el principal, sacerdote sagrado, permítenos entrar en tu morada, el principal, sacerdote sagrado, te saludamos.</p>
---	--

Tabla 4. Traducción de Lacrimosa

4.4. Análisis musical

Tal como se menciona previamente, este movimiento pertenece a la obra teatral "Requiem por Yarini". La obra se destaca por su rica intersección entre la tradición litúrgica católica y la espiritualidad yoruba, reflejando un sincretismo cultural profundo. Este sincretismo es producto del encuentro forzado de la cultura yoruba, traída a las

Américas a través del comercio de esclavos, y la religión católica impuesta por los colonizadores.

La obra presenta un notable manejo de texturas y timbres que contribuyen a su carácter performático. Está escrita en Do menor y su estructura se basa en dos texturas polarizadas: Por un lado, un grupo conformado por contraltos, tenores y bajos, que presenta una textura homofónica que recuerda las técnicas compositivas occidentales de la iglesia católica. Esta sección evoca la esperanza de la vida eterna, utilizando el latín, el idioma tradicional de la liturgia cristiana. Por otro lado, interpretado por una solista y voces femeninas, esta parte incluye un rezo en Yoruba. Aquí, Álvarez utiliza técnicas vocales extendidas, con sonidos incisivos y metálicos, para expresar el dolor y el lamento por los muertos y el sonido autóctono de los cantos yorubas.

Para comprender plenamente la obra, es crucial analizar tanto el significado de las palabras como la sonoridad inherente a las expresiones yorubas. La herencia cultural africana en Cuba se ha transmitido predominantemente de manera oral, y esto se refleja en la música de Álvarez.

Las melodías se construyen sobre textos que en algunos casos quedan en segundo plano, permitiendo que el solo Yoruba cobre protagonismo, haciendo simulación de las culturas autóctonas cubanas buscando la emancipación frente a la cristianidad occidental.

Expresiones como la “o” o la ululación con “m” son empleadas para saludar a los muertos. Zumbidos guturales sirven como mensajes encriptados, mientras que los sonidos prolongados con “o” y el golpe en los labios (“bo-bo-bo”) representan una comunicación espiritual con los fallecidos. (Ver Ejemplo 3.1)

7

Od-du-a a-guo-ma - re - le, a - guo - lo - na.

8

Hu - ic er - go par - ce, De - us. Hu - ic er - go par - ce, De - us. Pi - e Je - su Do - mi - ne,

Hu - ic er - go par - ce, De - us. Hu - ic er - go par - ce, De - us. Pi - e Je - su Do - mi - ne,

Hu - ic er - go par - ce, De - us. Hu - ic er - go par - ce, De - us. Pi - e Je - su Do - mi - ne,

Ejemplo 3.1. Contraposición textural

La obra está estructurada en el siguiente formato:

1. Sección 1: (Compases 1-14)
2. Sección 2: (Compases 14-18)
3. Recapitulación de la Sección 1: (Compases 20-26)
4. Recapitulación de la Sección 2: (Compases 27-38)

La forma es articulada por el motivo melódico y rítmico de la voz yoruba. En la primera sección, este motivo se caracteriza por un tresillo de negras (Ver Ejemplo 3.2), mientras que en la segunda sección se incrementa la densidad rítmica, con una figuración de corcheas (Ver Ejemplo 3.3)

***f* Tutte** (reforzar con 8ª baja)

Bab-ba re - bu - o Od-du - a

Detailed description: This musical notation is for a vocal line. It starts with a dynamic marking of *f* (forte) and the instruction 'Tutte (reforzar con 8ª baja)'. The melody consists of two measures. The first measure contains a triplet of eighth notes (B4, B4, B4) followed by a quarter note (A4). The second measure contains a triplet of eighth notes (D5, D5, D5) followed by a quarter note (C5). The lyrics 'Bab-ba re - bu - o Od-du - a' are written below the notes.

Ejemplo 3. 2. Motivo rítmico N.1

29 *mp*

A - re-mu - a gua-ri - cha

Detailed description: This musical notation is for a vocal line. It starts with a measure rest of 7 measures, followed by a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note (A4), an eighth note (B4), and a quarter note (A4). The second measure contains a quarter note (G4) and a quarter note (F4). The lyrics 'A - re-mu - a gua-ri - cha' are written below the notes.

Ejemplo 3.2. Motivo rítmico N.2

5. Let my love be heard- Jake Runestad

5.1. Sobre el compositor

Jake Runestad es un compositor estadounidense contemporáneo, nacido el 20 de mayo de 1986. Es conocido por su trabajo en música coral, orquestal y de cámara, destacándose por su habilidad para combinar textos de orientación social con música emotiva y técnicamente desafiante.

Runestad estudió en la Universidad de Concordia en Moorhead, Minnesota, y más tarde completó su Maestría en Música en Composición en la Universidad de Peabody del Instituto de Música de la Universidad Johns Hopkins. Ha recibido numerosos premios y reconocimientos, incluyendo el ASCAP Morton Gould Young

Composer Award y el Raymond W. Brock Commission Award de la American Choral Directors Association.

Entre sus obras más destacadas se encuentran "The Hope of Loving," una colección de piezas corales, y "Dreams of the Fallen," una obra para piano, coro y orquesta que aborda el impacto emocional de la guerra en los veteranos.

5.2. El origen del texto

El texto de "Let My Love Be Heard" de Jake Runestad proviene de un poema de Alfred Noyes, un poeta inglés que vivió entre 1880 y 1958. El poema de Noyes, que habla de una plegaria por amor y consuelo, ha sido interpretado en numerosos contextos, a menudo como un tributo o un homenaje en momentos de duelo y recuerdo.

Refleja una búsqueda universal de conexión y la esperanza de que los sentimientos más profundos del ser humano puedan ser reconocidos y valorados. Son destacables la sencillez del lenguaje, junto a sus poderosas imágenes y figuras retóricas. La invocación a un ángel y el contexto celestial sugieren un deseo de trascendencia, de que el amor trascienda las barreras físicas y temporales.

La obra fue comisionada por el coro de Cal State Long Beach y su director, Jonathan Talberg, después de los trágicos eventos en París y Beirut, en memoria de Nohemi Gonzalez, una estudiante de Long Beach, víctima de los atentados en París.

5.3. Traducción del texto

Para una comprensión más completa del contenido, se presenta una tabla que muestra el texto en su idioma original junto con su traducción correspondiente, lo que facilitará la interpretación y el análisis detallado:

Angels, where you soar	Ángeles, donde ustedes vuelan
Up to God's own light	Hacia la propia luz de Dios
Take my own lost bird	Lleven a mi propio pájaro perdido
On your hearts tonight	En sus corazones esta noche
And as grief once more	Y como el dolor una vez más
Mounts to Heaven and sings	Se eleva al Cielo y canta
Let my love be heard	Dejen que mi amor sea escuchado
Angels, where you soar	Ángeles, donde ustedes vuelan
Up to God's own light	Hacia la propia luz de Dios
Take my own lost bird	Lleven a mi propio pájaro perdido
On your hearts tonight	En sus corazones esta noche
And as grief once more	Y como el dolor una vez más
Mounts to Heaven and sings	Se eleva al Cielo y canta
Let my love be heard	estribillo
Let my love be heard	Dejen que mi amor sea escuchado
Whispering in your wings	Dejen que mi amor sea escuchado
hook	Susurrando en sus alas
Let my love be heard	Dejen que mi amor sea escuchado
Angels, where you soar up to God	Ángeles, donde ustedes vuelan hacia
Let my love be heard	Dios
	Dejen que mi amor sea escuchado

Tabla 5. Traducción de Let my love be heard

5.3. Análisis musical

La obra está estructurada en una forma ternaria (ABA), que se desglosa de la siguiente manera:

1. Sección A: Introducción y Presentación Temática

- Compases 1-30: La obra inicia con una suave y tranquila introducción, donde las voces entran de manera homofónica, estableciendo el tema principal.

2. Sección B: Desarrollo y Clímax

- Compases 30-45: La música se intensifica en esta sección, tanto en dinámica como en textura. La línea melódica se desarrolla y se presenta en un contrapunto más complejo, llevando a un clímax textural y de rango vocal. Esta sección coincide con el contexto textual que hace referencia a la ascunción del mensaje a través de los ángeles.

Esa idea poética se transfiere a través de ideas musicales, en las voces femeninas, las cuales son ascendentes, en términos melódicos y dinámicos. (Ver Ejemplo 5.1)

Slowly emerging $\text{♩} = 40$ poco accel.

The musical score consists of four staves, labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). Each staff begins with the lyrics 'wings...' followed by 'Ah...'. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Slowly emerging' with a quarter note equal to 40 beats, and it becomes 'poco accel.' (slightly accelerating). The dynamics are 'pp' (pianissimo). The music features triplets and slurs.

Ejemplo 5.1. Motivos melódicos de la Sección B

3. Sección A': Recapitulación y Coda

- Compases 46-52: La obra retorna al material temático inicial, aunque con variaciones que reflejan el desarrollo emocional experimentado en la sección B. La recapitulación se cierra con una coda que da una resolución sutil.

6. Kasar mie la gaji - Alberto Grau

6.1. Sobre el compositor

Alberto Grau es un destacado compositor y director coral venezolano, nacido en 1937 en Barcelona, España, y radicado en Venezuela desde muy joven. Es conocido por su significativa contribución a la música coral en América Latina, especialmente en

Venezuela. Como fundador y director del "Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela" y del "Schola Cantorum de Venezuela," ha sido un influyente promotor del canto coral. Su obra es diversa y abarca composiciones que reflejan la riqueza cultural de Venezuela y sus raíces hispánicas, incorporando elementos de la música popular y folclórica.

Grau fue estudiante de la generación nacionalista de compositores venezolanos, incluyendo a Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza, y Antonio Estévez, quienes promovieron la incorporación de elementos tradicionales y folclóricos en la música académica. Esta influencia es evidente en el uso de melodías modales, ritmos sincopados, y elementos percusivos en sus obras. Además, Grau utiliza un enfoque coreográfico en muchas de sus composiciones, proporcionando instrucciones específicas para movimientos y expresiones vocales, lo que añade una dimensión visual a sus interpretaciones.

6.2. Sobre el origen del texto

El título y el texto de la obra se inspiran en la expresión utilizada por los habitantes del Sahel africano: "Kasar mie la gaji", que se traduce como "cansada está la tierra".

Aunque el idioma y el dialecto específicos no han sido detallados por el compositor, se reconoce que la región del Sahel es una zona de confluencia multicultural en África, donde convergen influencias del francés y el árabe. Esta diversidad cultural se refleja en la obra a través de la utilización de técnicas vocales innovadoras, incluyendo susurros y expresiones vocales que evocan el habla de

manera inquietante, así como el empleo de pisadas, aplausos y ritmos sincopados repetitivos.

La estructura rítmica de la pieza se intensifica progresivamente, asemejándose cada vez más a una danza que persiste. Este crescendo rítmico simboliza la urgencia y la desesperación de la tierra y de sus habitantes, destacando el agotamiento del planeta y la necesidad imperiosa de justicia y recimiento sostenible.

6.3. Análisis musical

"Kasar mie la gaji" utiliza líneas melódicas modales que evocan una sensación de folclore. Las melodías son fluidas y expresivas, con una armonía rica que incluye acordes disonantes que se resuelven de maneras inesperadas. La obra se caracteriza por el uso de ritmos sincopados y polirrítmicos, elementos comunes en las composiciones de Grau. (Ver Ejemplo 6.1)

50

la ga - ji, kasarmielagaji ka - sar mie kasarmielagaji

la ga - ji, kasar ka - sar mie kasar

kas ar oh

i - e oh

mf

sempre legato col portamento

mf

sempre legato col portamento

mf

Ejemplo 6.1. Recursos rítmicos

La pieza incorpora patrones rítmicos que aportan vitalidad y movimiento, y la aceleración progresiva del ritmo simula una danza ritual que persiste.

Grau captura la aridez del desierto africano a través de los sonidos siseantes del texto, el cansancio de la tierra mediante glissandos , y la frustración del mundo mediante la intensificación de la dinámica, la textura y la disonancia (Ver Ejemplo 6.2) .

The image shows a musical score for a vocal piece, labeled 'Ejemplo 6.2'. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'uh' and 'uh' under it. The second staff is another vocal line with lyrics 'la ga - ji,' under it. The third and fourth staves are piano accompaniment. The lyrics 'Ka - sar_ mie la ga - ji,' are written below the piano staves. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mf* with hairpins, and various musical notations including glissandos and dissonances.

Ejemplo 6.2. Glissandos descendentes y disonancias dominantes.

Grau sugiere el uso de percusión corporal, como pisadas y aplausos, y la inclusión de instrumentos adicionales en las interpretaciones, enriqueciendo la textura sonora. Este enfoque percutivo y corporal añade una dimensión física a la interpretación musical. (Ver Ejemplo 6.3) .

forte crescendo

27

simile *ff* (hands)

ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji,

ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji,

ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji,

ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji, ka-sar_mie la ga-ji,

Ejemplo 6.3 Percusión Corporal

Grau incorpora diversas técnicas vocales, como susurros y expresiones vocales gritadas, y a menudo proporciona instrucciones coreográficas detalladas. Estas técnicas y movimientos no solo añaden color a la pieza, sino que también intensifican el mensaje emocional de la obra. La cuidadosa fusión de texto y música es un rasgo distintivo del estilo de Grau.

La repetición es un elemento común en las composiciones de Grau. Él comenta: "Creo que otros aspectos que son parte de mi estilo de composición son el uso de fórmulas que se repiten, de cierta manera inspiradas en la técnica minimalista" Yu (2007). Esto se puede observar en un motivo melódico recurrente, ritmo o motivo textual que sirve como la base de una obra, como lo es en este caso. Un recurso musical común presente en las composiciones de Grau es el uso del intervalo de una segunda (o la novena o decimosexta). Esto se utiliza como un efecto de clúster que se encuentra a menudo al final de sus obras. Grau explica que las estructuras armónicas

suelen ser el resultado "del uso de disonancias que se construyen a partir de las líneas melódicas".

7. Kruhay - Benny Castillon

7.1. Sobre el autor

Beny Fruto Castillon es una figura prominente en el ámbito de la música coral filipina contemporánea, conocido por su habilidad para integrar elementos tradicionales filipinos dentro de un marco compositivo moderno. Graduado del Conservatorio de Música de la Universidad de Filipinas, Castillon ha sido influenciado tanto por la tradición musical occidental como por las ricas tradiciones folclóricas de su país. Su obra se caracteriza por una exploración meticulosa de la textura vocal y rítmica, así como por una dedicación a la preservación y evolución de la música coral filipina. Castillon ha compuesto una amplia gama de obras corales, desde piezas a cappella hasta obras acompañadas por conjuntos instrumentales. Una característica distintiva de su estilo es el uso del ritmo como elemento estructural y expresivo central.

7.2. Sobre el origen del texto

La obra está basada en un relato folclórico, narra la llegada de diez datus borneanos (tribu filipina) exiliados por su gobernante, el Sultan Makatunaw. Estos líderes llegaron a las costas de Antique, una provincia en Panay, a bordo de balangays, embarcaciones tradicionales filipinas hechas de madera y diseñadas para la

navegación a larga distancia. Los balangays, también conocidos como "barangays", son un testimonio de la habilidad marítima y el ingenio tecnológico de los antiguos filipinos, permitiendo viajes entre islas y facilitando el comercio y la migración.

A su llegada, los datus trajeron consigo objetos culturales significativos como el saduk, un sombrero de ala ancha utilizado tanto para protección contra el sol como para ceremonias rituales, y el kulintas, un collar elaborado que simboliza estatus y belleza en muchas culturas del sudeste asiático. Estos objetos no solo eran valiosos en términos de bienes materiales, sino que también representaban símbolos culturales profundamente arraigados en las tradiciones de los migrantes.

El intercambio con los indígenas Ati, los habitantes originales de Panay, representó un acto de diplomacia y respeto mutuo. Los Ati, un grupo étnico con una cultura y lengua propias, aceptaron los saduk y kulintas en un trueque que fue más allá de lo meramente económico. Este intercambio simbolizó una transferencia de conocimiento, tradición y valores entre los recién llegados y los habitantes nativos.

Este evento histórico y cultural, encapsulado en "Kruhay", marcó el inicio de una convivencia pacífica y enriquecedora entre los inmigrantes borneanos y los Ati. La aceptación mutua y la integración de sus respectivas culturas condujeron a la creación de una sociedad más diversa y rica en Panay.

7.3.Traducción del texto

Para facilitar una comprensión detallada y precisa del contenido, hemos preparado una tabla que presenta el texto original junto a su traducción.

<p>Bu hay ron ngamanga dinagon</p> <p>Sa isara ka baybayon</p> <p>Sa lawud maynagapanong</p> <p>baroto kang manga du mu lu ong,</p> <p>Nag dungka angtaga Bornay,</p> <p>Nagkinasadya angmanga a ti,</p> <p>Anda nga ginhaladan,</p> <p>Kang bahul nga kasadyahan.</p> <p>Ginbaylon kangmang ati,</p> <p>ang andanga puluyan,</p> <p>And Panay, sa sang kasadok,</p> <p>kagkulintasnga bulawan</p> <p>Kagsanda nagsararaka</p> <p>sa manga kabukidan</p> <p>kag ang manga dumuluong,</p> <p>sakapatagan sanda nagpu yo</p>	<p>Había una vez una gran sequía</p> <p>En una orilla</p> <p>En el mar hay un barco que se acerca</p> <p>botes que están llegando,</p> <p>Desembarcaron los de Borneo,</p> <p>Los Ati estaban felices,</p> <p>Ellos ofrecieron,</p> <p>Con gran alegría.</p> <p>Los Ati intercambiaron,</p> <p>su morada,</p> <p>Panay, por un sombrero,</p> <p>y un collar de oro.</p> <p>Ellos se trasladaron</p> <p>a las montañas</p> <p>y los recién llegados,</p> <p>se asentaron en las llanuras.</p>
--	--

Tabla 6. Traducción de Kasar mie la gaji

7.4. Análisis musical

Esta obra puede ser una clara representación del estilo coral filipino del siglo XXI, caracterizada por su sofisticada utilización del ritmo y la percusión vocal. En esta composición, Castillon emplea un estilo rítmico acumulativo que se manifiesta a través de patrones rítmicos que se superponen y se entrelazan progresivamente, creando una complejidad rítmica que impulsa la pieza hacia adelante. Este enfoque rítmico no solo estructura la obra, sino que también imita la naturaleza acumulativa de las formas musicales tradicionales filipinas, donde la repetición y la variación son fundamentales. (Ver Ejemplo 7.1)

KRUHAY 7

(note: all "x" notes have to be shouted in a high pitch in all voice parts)

52 **♩** *Più mosso*

S
Kru hay kru hay kru-hay kru-hay Kru hay

A
Kru - hay kru hay kru-hay

T

B

Ejemplo 7.1. Tratamiento rítmico

La simulación de percusión a través del texto es otro aspecto destacado de "Kruhay". Castillon utiliza consonantes fricativas y oclusivas, así como sílabas

percutivas, para crear una textura sonora que evoca la presencia de instrumentos de percusión. Esta técnica permite que los cantantes emulen los sonidos de tambores y otros instrumentos de percusión tradicionales, integrando de manera efectiva la dimensión rítmica. El uso de sílabas rítmicamente precisas y repetitivas refuerza la estructura acumulativa de la obra, mientras que los cambios dinámicos y de acentuación añaden variación y profundidad a la textura vocal.

El uso del *foot stomp*² en "Kruhay" es otro elemento característico que conecta la obra con las prácticas musicales tradicionales filipinas. Los stomps, sincronizados con los patrones rítmicos vocales, añaden una capa adicional de percusión que enriquece la experiencia auditiva y proporciona un ancla rítmica para los cantantes. El foot stomp no solo actúa como un dispositivo rítmico, sino que también aporta una dimensión visual y kinestésica a la interpretación coral, realzando la interacción entre los intérpretes y el público. (Ver Ejemplo 7.2)

² Golpes de pie en el suelo

68 To Coda

S
kru hay kru - hay kru - hay (foot stomp)

A
kru hay kru - hay kru hay kru - hay hay (foot stomp)

T
8 kru - hay kru - hay kru - hay kru - hay kru - hay kru - hay (foot stomp)

B
kru - hay kru - hay kru - hay kru - hay kru - hay (foot stomp)

Ejemplo 7.2 Golpes al suelo

En "Kruhay", Castillon logra una síntesis efectiva de estos elementos, creando una obra que es tanto innovadora como profundamente arraigada en la tradición filipina. La combinación de técnicas rítmicas acumulativas, la simulación de percusión a través del texto y el uso de foot stomps demuestra una comprensión sofisticada de las posibilidades corporales.

8. Ain't no grave - Paul Caldwell & Sean Ivory

8.1. Sobre el autor

Paul Caldwell

Paul Caldwell es un compositor, director y educador con una destacada carrera en la música coral. Su formación musical incluye estudios en la Northwestern University y la Southern Methodist University. Caldwell ha dirigido y colaborado con numerosos coros y organizaciones corales en los Estados Unidos y a nivel internacional.

Caldwell es particularmente reconocido por su trabajo con coros juveniles. Ha servido como director artístico del Chicago Children's Choir y ha trabajado con otros coros juveniles prominentes.

Sean Ivory

Sean Ivory es un destacado compositor, arreglista y educador en el ámbito de la música coral. Su formación académica incluye estudios en la Universidad de Calvin en Grand Rapids, Michigan, donde obtuvo su Maestría en Música. Posteriormente, completó su Maestría en Dirección Coral en la Universidad Estatal de Michigan. Su formación integral en música y educación ha sido fundamental para su carrera tanto como educador como compositor.

8.2. Sobre el origen del texto

"Ain't No Grave" es una obra *spiritual*³ con profundas raíces en la música tradicional estadounidense. Fue re-escrita por Claude Ely en 1934 cuando tenía doce años, mientras se recuperaba de una enfermedad.

Claude Ely nació en 1922 en Virginia y fue un predicador y cantante de góspel conocido por su estilo enérgico y apasionado. La inspiración para "Ain't No Grave" vino durante una enfermedad grave, donde Ely y su familia oraban por su recuperación. Según la historia, mientras estaba enfermo, Ely comenzó a cantar la letra y la melodía de la canción, que se convirtió en una pieza central de su ministerio musical.

La canción ganó notoriedad a lo largo de los años y ha sido interpretada por numerosos artistas, siendo una de las versiones más famosas la de Johnny Cash, que la grabó poco antes de su muerte en 2003.

Las letras de "Ain't No Grave" reflejan temas de desafío contra la muerte y la promesa de la resurrección. La repetición del estribillo "Ain't no grave can hold my body down" ("No hay tumba que pueda retener mi cuerpo") simboliza una declaración desafiante y una fe inquebrantable en la vida después de la muerte.

8.3. Traducción

Para una comprensión más profunda y precisa del material, se presenta una tabla que compara el texto original con su traducción.

³ Género de música religiosa que se originó entre los esclavos africanos en Estados Unidos durante los siglos XVIII y XIX.

Ain't no grave	No hay tumba
Can hold my body down	Que pueda retener mi cuerpo
Ain't no grave	No hay tumba
Can keep a sistuh underground	Que pueda mantener a una hermana bajo
I'll hear the trumpet sound	tierra
Ain't no grave can hold me down	Escucharé el sonido de la trompeta
Ain't no	No hay tumba que pueda retenerme
Ain't no grave can hold my body down	No hay
They ain't no	No hay tumba que pueda retener mi cuerpo
Ain't no grave can keep a sistuh underground	No hay
I'll hear the trumpet sound	No hay tumba que pueda mantener a una
Trumpet sound	hermana bajo tierra
No grave gonna hold me down	Escucharé el sonido de la trompeta
You know they rolled a stone on Jesus	Sonido de la trompeta
And then they tried to bury me	No hay tumba que pueda retenerme
They tried to bury me down	Sabes que rodaron una piedra sobre Jesús
But then the holy ghost it freed us	Y luego intentaron enterrarme
So we could live eternally	Intentaron enterrarme
Sistuh you bettah get your ticket if you wanna	Pero entonces el Espíritu Santo nos liberó
ride	Para que pudiéramos vivir eternamente
In the morning when Jesus call my numbah	Hermana, será mejor que consigas tu boleto
I'll be on the other side	si quieres viajar
Ain't no grave	En la mañana cuando Jesús llame mi
Can hold my body down	número
Ain't no grave	Estaré al otro lado
Can keep a sistuh underground	No hay tumba
I'll hear the trumpet sound	Que pueda retener mi cuerpo
No grave gonna hold me down	No hay tumba
Ain't no grave is gonna	Que pueda mantener a una hermana bajo
Hold me	tierra
Ain't no man is gonna	Escucharé el sonido de la trompeta
Bury me	No hay tumba que pueda retenerme
Ain't no serpent gonna	No hay tumba que
Trick me	Pueda retenerme
No grave gonna hold me down	No hay hombre que

8.4. Análisis musical

Este arreglo revela una profunda interconexión entre elementos estilísticos del espiritual tradicional y técnicas contemporáneas. La estructura armónica de la pieza se fundamenta en progresiones comunes del spiritual, utilizando acordes sencillos de tónica, subdominante y dominante. La tonalidad de la canción se establece en Re menor.

La interacción musical en forma de responsorio, es una de las características más imperantes de este tipo de repertorio. Además, es sumamente destacable la inclusión del lenguaje de señas como un componente significativo en la interpretación musicales dentro de este repertorio . Esta inclusión no solo amplía el alcance de la música a comunidades sordas y con dificultades auditivas, sino que también añade una dimensión visual que intensifica la transmisión del mensaje.

El papel del piano en esta interpretación es crucial, ya que utiliza ritmos sincopados que remiten a los spirituals de trabajo. Estos ritmos tienen raíces históricas importantes. En los campos de trabajo de los esclavos, los spirituals servían para coordinar el movimiento de los trabajadores y asegurar que sus esfuerzos físicos estuvieran sincronizados, evitando accidentes y aumentando la eficiencia del trabajo colectivo. Los ritmos firmes y repetitivos del piano en "Ain't No Grave" evocan esta función histórica, manteniendo un pulso constante que ancla la canción y refuerza la conexión con sus orígenes en los campos de trabajo. (Ver Ejemplo 8.1)

With determination and assurance ♩ = 120 Paul Caldwell

The image shows a musical score for a spiritual. At the top, it says "With determination and assurance" followed by a quarter note and "= 120". The composer's name "Paul Caldwell" is in the top right. The score is arranged in a system with six staves. The top three staves are for voices: S 1 (Soprano 1), S 2 (Soprano 2), and A (Alto). The fourth staff is for Piano (Pno), which has a complex, syncopated accompaniment. The piano part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and then changes to a piano (*p*) dynamic, marked "subito *p*". The bottom two staves are for Clap and Stomp, both showing a simple rhythmic pattern of a quarter note followed by a rest.

Ejemplo 8.1. Acompañamiento pianístico sincopado

La textura coral es austera, permitiendo que los elementos vocales y textuales permanezcan en primer plano. Este enfoque en la producción subraya la importancia del contenido textual en los spirituals, asegurando que las voces estén claramente presentes sin ser eclipsadas por los instrumentos de acompañamiento.

En términos rítmicos, la canción mantiene un compás de 4/4, que es estándar en el spiritual, pero incluye síncopas y acentos fuera del tiempo fuerte que generan una sensación de dinamismo y movimiento. Los arreglos contemporáneos de los spirituals

tradicionales, como los empleados en esta versión, muestran una evolución en la interpretación de estas piezas. Se observa una fusión de elementos de jazz, blues y música popular, que aporta frescura y relevancia al repertorio tradicional.

9. And So I Go On - Jake Runestad

9.1. Sobre el autor

Jake Runestad es un compositor contemporáneo estadounidense, ampliamente reconocido por sus contribuciones a la música coral y orquestal. Nacido en 1986, Runestad ha desarrollado una carrera notable, destacándose por su capacidad para crear obras que combinan profundidad emocional y sofisticación técnica. Su educación formal incluye estudios en el Conservatorio Peabody de la Universidad Johns Hopkins, donde obtuvo su maestría en composición.

Runestad ha sido aclamado por su habilidad para fusionar textos literarios de índole social con música evocadora.

9.2. Sobre el origen del texto

El origen del texto de la obra "And So I Go On" de Jake Runestad tiene una historia profundamente emotiva y significativa. La obra fue comisionada por el director coral Jonathan Talberg del CSU Bob Cole Conservatory Choir, para honrar la memoria de su prometido, Germán, quien falleció inesperadamente. Talberg describe la obra como una encapsulación perfecta de su experiencia de pérdida. Según sus palabras:

"Todd y Jake encapsularon perfectamente mi experiencia de pérdida tras el fallecimiento de Germán. Desde la profunda tristeza, hasta la rabia trágica, pasando por mis primeros atisbos de esperanza, 'And So I Go On' es un tributo profundamente conmovedor al hombre que amé. Es mucho más de lo que había esperado que fuera."

Jake Runestad, conocido por sus colaboraciones innovadoras y emocionalmente resonantes, comisionó a Todd Boss para escribir el texto de esta obra a cappella. Boss creó un texto que refleja el amor y el duelo, diseñado para un coro dividido en dos personajes. En la interpretación, la mitad del coro representa la voz de los vivos y la otra mitad la voz de los fallecidos. Este formato crea un diálogo sobre el luto y la pérdida, desde dos perspectivas diferentes pero mutuamente complementarias.

El texto de "And So I Go On" comenzó como una adaptación de dos poemas de Pablo Neruda. Sin embargo, a medida que el proceso de adaptación avanzó, las modificaciones se hicieron cada vez más libres, hasta que prácticamente no quedó nada de los originales.

9.3. Traducción del texto

A continuación, se muestra una tabla de traducción que permite una comparación directa entre los textos del coro uno y coro dos.

Coro 1	Traducción
My lovely one	Mi amado
Though you are gone	Aunque te has ido
Taken from me	Arrancado de mí
I burn in snow	Ardo en la nieve
And thirst in rain	Y tengo sed en la lluvia
There is no sea, that can drown my pain	No hay mar que pueda ahogar mi dolor
But you would want me to love and love a gain	Pero tú querrías que yo amara y amara de nuevo
And So I Go on, always wherever you are	Y así sigo adelante, siempre dondequiera
My lovely one	que estés Mi amado

Coro 2	Traducción
My lovely one	Mi amado
I cannot leave you	No puedo dejarte Mío
Mine in your suffering, mine in your joy	en tu sufrimiento, mío en tu alegría
Pouring down my love	Derramando mi amor
My lovely one	Mi amado
There is no sea, that can drown your pain	No hay mar que pueda ahogar tu dolor
But I want you to live, and love	Pero quiero que vivas y ames Mi amado
My lovely one	
And so I go on, always wherever you are, my	Y así sigo adelante, siempre dondequiera
lovely one	que
	estés, mi amado

Tabla 8. Traducción de And So I go On

9.4. Análisis musical

La obra que destaca por su compleja estructura imitativa y dialógico, así como por su uso del doble coro. En la pieza, Runestad utiliza una estructura imitativa que permite que los motivos melódicos se repitan y se entrelacen entre las distintas secciones del coro, creando un dialogo textual entre el personaje difunto y el viudo, el cual esta descrito en la obra (Ver Ejemplo 9.1)

The image shows a musical score for four voices: SA 1, TB 1, SA 2, and TB 2. The score is in G major and 4/4 time. It begins at measure 18. The lyrics are: "free, my love-ly one, my love-ly one... I burn in mine in your joy, my love-ly one, my love-ly one...". The score features triplets and a "poco accel." marking. The SA 1 and TB 1 parts have the lyrics "free, my love-ly one, my love-ly one... I burn in". The SA 2 and TB 2 parts have the lyrics "mine in your joy, my love-ly one, my love-ly one...".

Ejemplo 9.1. Estructura dialógica de Coro 1 y Coro 2

Uno de los elementos de mayor interés es el abordaje performático, especialmente por el papel que cumple cada uno de los coros en la narrativa. Aunque ambos coros manejan el mismo texto, lo hacen desde perspectivas diferentes: uno en primera persona, y el otro en tercera persona (usted), respondiendo como el difunto.

El coro 1 actúa como base, cantando notas pedal sostenidas que proporcionan una base armónica estable. Mientras tanto, el segundo coro responde a esta base con líneas melódicas que contrastan y dialogan con las notas pedales. Este intercambio crea una sensación de conversación musical entre las dos partes del coro. En cuanto a la tonalidad, la pieza está escrita en Sol Mayor. Sin embargo, una característica notable es la insistencia en la sensible (Fa#), que aparece de manera recurrente a lo largo de la obra.

Ejemplo 9.2. Insistencia sobre la sensible

Esta constante presencia del Fa# genera una tensión permanente, ya que la sensible nunca se resuelve completamente a la tónica, manteniendo al oyente en un estado de anticipación y falta de reposo. Esta tensión se ve acentuada por la decisión de concluir en un acorde de IV grado (Do Mayor), lo que da una sensación de no resolución.. Esta elección tonal parece estar vinculada al texto de la obra, que sugiere una continuidad y permanencia del duelo, reflejando el concepto de que, aunque la vida continúa, el duelo y el dolor siguen presentes.

10. A Silence Haunts Me - Jake Runestad

10.1. Sobre el origen del texto

La obra es una adaptación libre del famoso Heiligenstadt Testament de Ludwig van Beethoven. Este texto refleja la profunda lucha interna y el dolor de Beethoven debido a su creciente sordera. El proceso de escritura de este poema fue especialmente arduo para el autor, quien recibió la sugerencia del tema por parte de Jake Runestad durante una llamada telefónica mientras viajaba por Europa. La idea lo perturbó profundamente, despertándolo en medio de la noche y obligándolo a escribir frases como "Hear me" y "A silence comes for me" en Londres, entre las 2 y las 4 de la mañana. La obra fue desarrollada a lo largo de un vuelo transatlántico de siete horas y fue revisada múltiples veces antes de ser completada en Viena, donde una visita a Heiligenstadt se convirtió en parte integral de su creación.

De acuerdo al sitio web oficial de Runestad, el texto del poema no es una mera transcripción del documento de Beethoven, sino que incluye numerosas invenciones del autor. La súplica "Take my feeling, take my sight, etc." se introduce como una forma de expresar la terrible ironía de la pérdida de Beethoven, representando una etapa de duelo caracterizada por la negociación y el rechazo de la realidad. Las referencias al Prometeo encadenado, idea de Jake Runestad, aluden a la obra de ballet "Las criaturas de Prometeo", que Beethoven completó un año antes de su estancia en Heiligenstadt. El poema concluye con el sonido de una campana, que puede interpretarse como un sonido real que Beethoven escucha, un síntoma de su tinnitus, o una metáfora de una esperanza recién descubierta.

No se utiliza puntuación alguna, lo que obliga al lector a leer el poema con una interrupción y fragmentación similar a la que se experimenta al leer una escritura muy antigua, intentando reflejar el estado mental fragmentado y doloroso de Beethoven al escribir su carta a sus hermanos. (Ver Ejemplo 10.1)

Hear me brothers I have a confess i on pa i nful to
 make S i x years I have endured a curse that deepens every
 day They say that soon I 'll cease to hear the very
 mus i c of my soul What should be the sense most perfect
 i n me fa i ls me shames me taunts me

A s i lence haunts me They ask me Do you
 hear the shepherd s i ng i ng faroff soft They ask
 me Do you hear a d i stant flut i ng danc i ng
 joyously aloft No I th i nk so No I th i nk so No
 God am I Prometheus ex i led i n cha i ns for g i ft i ng

humank i nd my f i re Take my feel i ng Take my
 s i ght Take my w i ngs m i dfl i ght but let me hear
 the sear i ng roar of a i r before I score the ground Why S i lence
 i s God 's reply and so I beg me take
 my l i fe when lo I hear a grace and feel a r i ng i ng

i n me after all So now as leaves of autumn fall I
 make my mark and s i gn my name and turn aga i n to
 touch my flame of mus i c to the world a broken man as best
 I can As ever Faithfully Yours A bell A bell
 Hear me and be well

Ejemplo 10.1 Texto de Todd Boss basado en el Heiligenstadt Testament

10.2. Traducción del texto

En el estudio de la obra, es esencial comprender tanto el texto original como su traducción para apreciar plenamente las sutilezas del lenguaje y las intenciones del autor y el compositor. A continuación, se presenta una tabla de traducción que facilita la comparación directa entre el texto original y su correspondiente versión en el español

<p>Hear me, brothers I've a confession painful to make. Six years I have endured a curse that deepens every day.</p> <p>They say that soon I'll cease to hear the very music of my soul. What should be the sense most perfect in me fails me, shames me, taunts me. A silence haunts me.</p> <p>They ask me — Do you hear the shepherd singing far-off soft? — Do you hear a distant fluting dancing joyously aloft? — No. — I think so? — No. — I think so? — No.</p> <p>God, am I Prometheus? — exiled in chains for gifting humankind my fire? Take my feeling — take my sight — take my wings midflight but let me hear the searing roar of air before I score the ground! Why? — Silence is God's reply</p>	<p>Escuchen hermanos Tengo una dolorosa confesión que hacer. Durante seis años he soportado una maldición que se profundiza cada día.</p> <p>Dicen que pronto dejaré de escuchar la propia música de mi alma. Lo que debería ser el sentido más perfecto en mí me falla, me avergüenza, me atormenta. Un silencio me atormenta.</p> <p>Me preguntan — ¿Escuchas al pastor cantando suavemente a lo lejos? — ¿Escuchas una flauta distante bailando alegremente en lo alto? — No. — ¿Creo que sí? — No. — ¿Creo que sí? — No.</p> <p>Dios, ¿soy yo Prometeo? — exiliado en cadenas por regalar a la humanidad mi fuego? Toma mi sentimiento — toma mi vista — toma mis alas en pleno vuelo, pero déjame escuchar el rugido ardiente del aire antes de golpear el suelo. ¿Por qué? — El silencio es la respuesta de Dios-</p>
---	---

Tabla 9. Traducción de Silence haunts me

10.3. Análisis musical

La obra es mayoritariamente homofónica, lo que retrata la importancia que le brinda el compositor al entendimiento del texto. Es sumamente interesante el abordaje que le da a la estructuración rítmica, ya que es evidente la intención de Runestad de simular una textura hablada. (Ver Ejemplo 10.1)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a single melodic line for all voices, with lyrics: "Hear me brothers I have a confession". Dynamics are marked as *mp*, *p*, and *mf*. A triplet of eighth notes is used for "a con-fes-sion".

Ejemplo 10.1. Estructura monofónica

Esto se observa claramente en la introducción, donde se mantiene una misma nota, evitando que las estructuras acordicas distraigan al público del entendimiento y la claridad del texto.

Las indicaciones agógicas del compositor son sumamente claras, brindando la suficiente información tanto al coro como al pianista para dibujar un entorno performático a través del carácter y la articulación musical. Cada detalle está

meticulosamente indicado, lo que permite a los intérpretes expresar con precisión las emociones y dinámicas que Runestad quiere transmitir. (Ver Ejemplo 10.2)

11

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system (measures 78-81) is for Soprano (SA) and Tenor/Bass (TB) voices. It includes the instruction "Freely ♩=66" and "All Singers (at written octave)". Performance markings include "mf sotto voce, trembling", "mp sim.", and "fade to a trembling whisper". The lyrics are "Why Why Why Si-lence is God's re- ply". The second system (measures 82-85) continues the vocal line with "and so I beg me take my life". It includes the instruction "mf intense, crazed (still sotto voce)" and "continue intensity over rest - don't let down". The third system (measures 86-88) includes a piano accompaniment part starting at measure 86. It features the instruction "Pianist begin without conductor" and "Basses & Tenors Only pp sotto voce, softly emerging". Performance markings include "a sobbing, trembling half-whisper (unpitched)", "dim. to a whispered sob", and "Lunga". The tempo marking "Freely ♩=52" is repeated. The lyrics "take my life Lunga Freely ♩=52 when" are shown.

Ejemplo 10.2 Acotaciones textuales

Otro elemento recurrente que es de interés es el uso de la técnica de parodia, utilizando múltiples fragmentos de la misma obra de Beethoven. Estos fragmentos están retratados tanto en elementos melódicos como en el acompañamiento, creando una conexión intertextual que enriquece la obra. (Ver Ejemplo 10.3)

The image shows a piano accompaniment score for the piece "Claro de Luna". It features two staves: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The music is in 3/4 time and consists of two measures. The first measure contains a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The second measure contains a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The dynamic marking "f" is present in the first measure, and "mf" is present in the second measure. The page number "22" is visible in the bottom left corner.

Ejemplo 10.3 Acompañamiento basado en Claro de Luna

El compositor es sumamente específico, creando una especie de monólogo musical. A lo largo de la obra, se pueden observar indicaciones teatrales como "titubeando", "derrotadamente", "dolorosamente con una contención no deseada" o "suplicando". Estas acotaciones reflejan la importancia que Runestad le brinda a la performatividad durante la obra, permitiendo que los intérpretes se sumergen completamente en el carácter dramático de la música.

Es interesante que, a pesar de ser una obra de lenguaje contemporáneo, mantiene muchos de los recursos de la armonía tonal funcional. Sin embargo, utiliza la disonancia como elemento recurrente para delinear emociones de dolor y desesperanza.

De igual forma, Runestad replica figuras que refieren a formas de la música occidental antigua, como las fugas. La forma de la obra se va descomponiendo lentamente a través del uso de clusters, lo que resulta en una mezcla de lenguajes sumamente interesante. (Ver Ejemplo 10.4)

8

51

S
kind my fire ab my

A
Ex - iled in chains for gift - ing hu - man - kind my

T
- kind my fire for gift - ing hu - man-kind

B

Pno.
mf

51

Ejemplo 10.4. Fuga

La estructura de la obra está articulada además por el texto y las transiciones armónicas. Comienza en Do# menor en la introducción, con especial énfasis en un pedal de Sol#, lo cual sugiere una tensión inherente por el choque de dominante-tónica. Posteriormente, en la parte B de la obra, hay una modulación cromática hacia Do menor, y finaliza en Re mayor, evidenciando un movimiento de modulación cromática. Ese Re mayor refleja una ligera esperanza; sin embargo, el acorde no queda definido por mucho tiempo. Pocos compases después de la modulación, se hace uso de la cuarta y sexta dentro del acorde, lo que refleja una esperanza incierta.

Uno de los recursos performáticos de mayor interés e innovación en la obra es el uso de la mímica al final. Mientras el coro canta un ostinato, el sonido del coro va disminuyendo lentamente hasta desaparecer por completo, mientras el coro y el pianista simulan seguir tocando. Este recurso tiene el objetivo de representar que, finalmente, Beethoven pierde la audición, creando un momento de profunda introspección y emoción en la audiencia (Ver Ejemplo 10.5)

109

Slowly, signing off ♩=52

All singers gradually lower heads, arriving fully lowered at "Yours" (while still able to see the conductor peripherally for the cue at 112)

S
nn

A
nn

T
p sotto voce as ev - er Faith - ful - ly Yours
stretch 3

B
p sotto voce as ev - er Faith - ful - ly Yours
stretch 3

Pno.

109

On the downbeat, all singers suddenly look up with a sharp motion, eager to see a bell they thought they heard in the distance. Each singer's gaze should look to the upper reaches of the space behind the audience - as if looking at the top of a bell tower. The conductor should make this gesture small and hidden so not to alert the audience to this moment.

Pregnant pause: filled with hopeful anticipation - as if he might actually hear a bell tolling, and then succumbing to the reality of deafness. Faces slowly return to conductor on cue for measure 115.

112

Faster ♩=80

S

A

T
p sotto voce, with sudden, intense, uncertain hope, mostly whispered a bell
softer, breathier a bell

B
p sotto voce, with sudden, intense, uncertain hope, mostly whispered a bell
softer, breathier a bell

Pno.

112

Ejemplo 10.5. Acotaciones performáticas.

Conclusiones

El documento investigativo proporciona una comprensión profunda de la evolución interdisciplinaria en la música coral contemporánea, destacando la importancia de la integración de diversos elementos artísticos para enriquecer la expresión y la comunicación en el arte coral. Esta investigación no solo amplía el conocimiento existente sobre la música coral del siglo XXI, sino que también establece una base para futuras investigaciones en este campo dinámico y en constante evolución.

Para alcanzar los objetivos propuestos, se realizó un estudio detallado que abarca desde la antigüedad hasta la actualidad. En primer lugar, se estudió la música coral y su relación con la teatralidad y la espacialidad desde la Antigua Grecia hasta el siglo XXI, mediante una revisión histórica que destacó la evolución del rol del coro en diferentes épocas, incluyendo el Barroco y el Renacimiento inglés, hasta llegar al siglo XXI, donde se exploran las innovaciones contemporáneas en la música coral.

Además, se profundizó en las nuevas corrientes corales del siglo XXI que incorporan el movimiento y la espacialidad, analizando cómo estas tendencias contemporáneas enriquecen la práctica coral y añaden nuevas dimensiones estéticas y expresivas. Se investigó la incorporación de la corporalidad, la percusión corporal y la creación de atmósferas sonoras en la música coral contemporánea, identificando las técnicas y recursos utilizados por los compositores modernos para integrar estos elementos en sus obras.

Finalmente, se realizó un análisis musical detallado de las obras propuestas, incluyendo la dimensión teatral y del movimiento, proporcionando ejemplos concretos de cómo los compositores contemporáneos utilizan la teatralidad y el movimiento para mejorar la interpretación coral. Esta metodología no solo permitió una comprensión más profunda de las técnicas compositivas y performativas modernas, sino que también destacó la importancia de una aproximación interdisciplinaria en la música coral del siglo XXI.

La importancia de esta investigación radica en su capacidad para llenar un vacío en la literatura académica sobre la música coral contemporánea, especialmente en cuanto a la integración de elementos teatrales y corporales. Al abordar la evolución interdisciplinaria en la música coral, esta tesis aporta una nueva perspectiva que enriquece la comprensión de cómo las artes pueden converger para crear experiencias más completas y envolventes. Además, al documentar y analizar estas tendencias, la investigación proporciona herramientas valiosas tanto para directores corales como para intérpretes, facilitando la conexión entre los diferentes lenguajes artísticos y fomentando la colaboración y la creatividad en el ámbito coral.

En términos de aportes a la investigación académica interdisciplinaria, esta tesis establece un puente metodológico para futuras investigaciones que busquen explorar la intersección de diversas disciplinas artísticas. Al demostrar cómo la música coral puede beneficiarse de la incorporación de la dramaturgia, el movimiento y otros elementos teatrales, se sientan las bases para un enfoque más holístico y enriquecedor del estudio y la práctica de la música coral. Esto no solo amplía el horizonte académico en

el campo de la música, sino que también abre nuevas vías para la exploración creativa y la innovación en las artes escénicas en general.

Referencias bibliográficas

- Baart, M., & Vroomen, J. (2010). Do you see what you are hearing? Cross-modal effects of speech sounds on lipreading. *Neuroscience Letters*, 471, 100–103.
- Brown, B. A. (1992). *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Clarendon Press.
- Cain, M. (1932). *The Proper Arrangement of Troops in a Field*. Publisher.
- Contee, A. (2016). From unified knowledge to specialization: The evolution of academic disciplines. *History of Education Quarterly*, 52(4), 409-428.
- Conway, C., Hibbard, S., & Rawlings, J. (2014). Laban Movement Analysis in Music Education. *Music Educators Journal*, 101(2), 50-56.
- Cornago, O. (2005). Qué es la teatralidad. Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Colombia.
- Daugherty, J. F. (2003). Spacing, formation, and choral sound: Preferences and perceptions of auditors and choristers. *International Journal of Research in Choral Singing*, 1(1), 23-34.
- Davidson, J. W. (1993-2012). The Role of the Body in the Production and Perception of Solo Vocal Performance: A Case Study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae*, 5(2), 235-256.

- Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. Minton, Balch & Company.
- Dewey, J., Juntunen, M.-L., & Westerlund, H. (2001). *Philosophical Perspectives on Music Education*. Continuum.
- Hepokoski, J. (2001). *Giuseppe Verdi and the Twilight of Italian Opera*. Cambridge University Press.
- Hunt, F. V. (1970). *Origins in Acoustics: The Science of Sound from Antiquity to the Age of Newton*. Yale University Press.
- Jammer, M. (1969). *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*. Harvard University Press.
- Jaques-Dalcroze, E. (1912). *Rhythm, Music, and Education*. The Dalcroze Society.
- Johnson, M. (2021). Exploring the complexity of 21st century choral music. *Journal of Choral Studies*, 12(2), 97-114.
- Killian, J. N. (1985). The effects of seating arrangement on choral blend and overall choral sound. *Journal of Research in Music Education*, 33(2), 103-115.
- Klein, J. T. (1990). *Interdisciplinarity – History, Theory and Practice*. Wayne State University Press.
- Kohut, D., & Grant, J. (1990). *Learning to Conduct and Rehearse*. Prentice Hall.
- Lambson, A. R. (1961). An evaluation of various seating plans used in choral singing. *Journal of Research in Music Education*, 9(1), 47-54.

- Lottermoser, W. (1969). *The Acoustics of Choirs and Choir Singing*. Springer.
- Lottermoser, W., & Meyer, J. (1960). Acoustical investigations on the sound of choirs. *Acustica*, 10(1), 40-44.
- Martínez, I. C. (2012). ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la "performance" de frases de música y de movimiento. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(2), 65-82.
- Martínez, L. (2019). Theatrical elements in contemporary choral music: Expanding artistic expression. *Journal of Music and Performance*, 34(1), 45-60.
- Morgan, R. (1980). *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*. Indiana University Press.
- Nichols, A. (2007). *Thomas Aquinas: Selected Writings*. Penguin Classics.
- Preston, P. (2005). Nonverbal communication: Do you really say what you mean? *Journal of Healthcare Management*, 50(2), 65-72.
- Rice, J. A. (2003). *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792-1807*. Cambridge University Press.
- Sarewitz, D. (2010). Interdisciplinary research: Arbitrary or essential?. *Research Policy*, 39(5), 569-576.
- Smith, J. (2020). The evolution of contemporary choral music: Interdisciplinary and theatrical elements. *Music Research Journal*, 45(3), 215-230.

Ternström, S. (1989). Preferred self-to-other ratios in choral performance. *Journal of the Acoustical Society of America*, 86(5), 1737-1743.

Ternström, S. (1994). Hearing myself with others: Sound levels in choral performance measured with separation of one's own voice from the rest of the choir. *Journal of Voice*, 8(4), 293-302.

Ternström, S. (1995). Long-term average spectrum characteristics of different choirs in different rooms. *Voice Research and Technology*, 19(4), 73-79.

Tocheff, S. (1990). Acoustical placement and its effects on choral sound. *The Choral Journal*, 30(7), 19-23.