

**III Academia Internacional de Verano  
de  
Dirección Coral y Pedagogía Musical (7-2008)**

**CONFERENCIA**

**LENGUAJE Y PROBLEMÁTICA EN LA MÚSICA CORAL DEL S.XX Y SU  
INCIDENCIA EN LA POLIFONÍA CORAL DE CANARIAS**

**Ponente: Juan José Falcón Sanabria**

**PREÁMBULO**

**Nuestro siglo XX, en el que me ha tocado vivir, es a mi entender el siglo más vertiginoso, contradictorio y fascinante de toda la historia de la humanidad. Vertiginoso por la cantidad de ideas que fluyen en cortos espacios de tiempo, contradictorio por el enfrentamiento drástico de nuevas tablas de valores ideológicos y artísticos en todos los órdenes, y fascinante, por la revolución técnica que nos dota de herramientas y tecnologías insospechadas hasta el momento. En él hemos pasado del carro de tiro a la nave espacial en un abrir y cerrar de ojos. Cualquier tema que nos planteemos en el devenir de este siglo será siempre un tema complejo, complicado y atrevido.**

**Desde esta perspectiva vamos a intentar abrir entonces, una ventana**

al mundo coral y observar el fenómeno bajo dos puntos de vista; por una parte, el desarrollo del lenguaje musical desde comienzos de siglo hasta nuestros días, y por otra, la problemática que genera este lenguaje en la ejecución global, incidiendo tanto en los coros como en la realización en sí misma, ya que es preciso adoptar, nuevos planteamientos técnicos que se adapten a las exigencias de los diferentes procesos de lenguaje.

Hablar de un tema como este en una hora es un reto y un atrevimiento por mi parte por lo que me voy a centrar más en los rasgos generales de lenguaje que en un análisis de autores y obras imposible de realizar en tan poco tiempo. No obstante citaré determinadas obras y determinados autores, que bajo mi punto de vista han servido de punto de partida en la aparición de nuevas formas y planteamientos sonoros del lenguaje musical de nuestro siglo. Con ello no quiero decir que en estas obras y autores que voy a citar esté lo mejor de la obra musical de esas nuevas tendencias, los señalo como punto de partida o referencial de los nuevos planteamiento de la música .La reflexión posterior a la aparición de un estilo, aporta siempre la creación de obras geniales sin necesidad de ser pioneros del mismo. No olvidemos por ejemplo, el caso del abuelo Bach, que hizo toda una insospechada síntesis del barroco cuando éste parecía ya agotado, mientras sus hijos y la juventud del momento lo consideraban un

**peluca empolvada pasado de moda.**

**Sin duda alguna, el momento musical en que nos encontramos nos sirve para tener una visión más acertada de la música coral y de toda la música experimentada a lo largo del siglo, y lo digo así, porque en esta última década se va logrando la asimilación de toda la experimentación musical del siglo y por lo tanto los criterios de valoración actuales han superado casi totalmente las exigencias con que la tiranía del procedimiento caracterizó el pensamiento de experimentación musical de mediados de siglo. Por ello creo que tanto en el artista como en el público especializado, estos criterios han ido tomando una sedimentación tanto en la comprensión como en la valoración de la música de nuestro siglo y por esta razón, la percibamos con una visión más integradora dentro del contexto histórico y universal de la música.**

**El momento actual ofrece un abanico de posibilidades donde todo parece encontrarse sin estorbo y donde incluso compositores que fueron drásticos en los estilos de moda del momento, vuelven de pronto su mirada atrás, y aunque nunca se vuelve de la misma forma, o al menos no se debe volver ante el proceso de evolución creativa, tampoco se cierran los ojos a**

**una nueva visión melódica o a un resultado de consonancia sonora en un momento determinado del discurso musical**

## **ESCUELA FRANCESA**

**Independientemente de la evolución del sistema armónico tonal de finales de siglo, se observó un fenómeno, que a mi forma de ver apunta los primeros indicios por los que el discurso musical prepara un nuevo orden musical. Para ello realizaré primero una breve exposición del sistema tonal, para después, centrar la atención en los elementos esenciales de los que parten nuevas formas de lenguaje musical.**

**En el sistema tonal todo está planificado en una jerarquía de valores, que define el sistema, como un conjunto de sonoridades verticales mediante superposiciones de terceras ubicadas en los diferentes grados de la escala tonal, a las que los teóricos del sistema llamaron acordes. Éstos se manifiestan como sonoridades que convergen hacia el centro de gravedad del mismo ubicado en la tónica. Todo este engranaje sonoro está estructurado dentro de la lógica que establece los cánones de la armonía y**

que en este momento no viene al caso ser tratado; no obstante, este procedimiento se manifiesta como un lenguaje del que se deriva un ambiente sonoro totalmente reconocible al que llamamos sistema tonal.

El fenómeno mencionado con anterioridad en el que se observa la apertura hacia un nuevo concepto de ordenación sonora es un fenómeno que aparece a finales del siglo XIX. Los acordes que caracterizaban en el proceso la definición tonal comienzan a desligarse del mismo, y aparecen como entidades independientes con personalidad propia, definidos por la idiosincrasia y la capacidad de relación que van a surgir de su estructura, utilizando la propia fuerza de identidad para establecer una nueva relación totalmente distinta y sorpresiva al procedimiento tonal. Por otra parte, es preciso observar, la aparición del concepto tímbrico como elemento estructural en la tensión de la obra, esto resulta más fácil de percibir en la escritura orquestal. No obstante en la música coral existe igualmente dentro de sus cuatro voces una sutileza tímbrica que en el proceso posterior de mediados de siglo se presenta de una manera sorprendente, como se puede observar en algunos de los procedimientos de Ligeti por ejemplo.

## **DODECAFONISMO**

Así observamos como Poulenc distorsiona el proceso tonal con los acordes

por sorpresa, Milhaud lo hace con la utilización de la politonalidad, Debussy y Ravel utilizando nuevas escalas como la exátona. Por otro lado, el atonalismo de la superposición por cuartas, utilizado en la primera época de Schönberg, experimenta en el campo del expresionismo. La intención hacia la atonalidad es algo que se respira en el ambiente y da pie a este gran teórico del momento a elaborar la teoría del dodecafonismo, que racionaliza el proceso y genera un nuevo orden sonoro. De esta forma, aunque el dodecafonismo de Schönberg es la consecuencia de un período de experimentación queda materializado en un procedimiento que en cierta forma él mismo dogmatiza con unas reglas determinadas. Nace así a partir de esta teoría lo que hoy conocemos como el dodecafonismo de la Escuela de Viena, la cual se fragua a la sombra de los tres grandes pilares de la misma: Schönberg, Alban Berg y Webern, abriendo este último las puertas hacia un serialismo integral que se extiende a todos los parámetros del sonido y que se materializa en Boulez y en toda la revolución del lenguaje que se fragua alrededor de los festivales de Darmstan.

En el sistema dodecafónico, se sustituye el sistema grávido que origina la atracción tonal de la tónica por una nueva sensación sonora de ingravidez, en la que aparecen los doce sonidos del sistema temperado como

entidades independientes que se suceden en un orden establecido por el compositor, conocido con el nombre de serie, sustituyendo así a la conocida escala.

En cuanto a la forma en que se desarrolla el procedimiento dodecafónico, decir que está más ligado a una concepción horizontal de la música, estando inspirados muchos de sus procedimientos en las reglas del contrapunto, como son el canon, las inversiones y el movimiento retrógrado, sin que por ello admita en determinados momentos sonoridades verticales planificadas en la orden serial.

La verdadera importancia del dodecafonismo radica en la alternativa que adquiere la composición frente al procedimiento tonal y ello independientemente de las normas establecidas por Schönberg, ya que las normas pueden tener sus alternativas como de hecho así sucederá en el dodecafonismo libre posterior. Sin embargo, donde realmente radica su importancia histórica es en la visión diferente de un nuevo orden sonoro que abre el procedimiento a otro tipo de sensación acústica y a una nueva estética de percepción artística.

Como ejemplo escucharemos un ejemplo gráfico y acústico de una de

mis obras corales las **Chácaras Blancas** donde se podrá observaremos el modo en que la estructura presenta un enfoque diferente del material dodecafónico; en ella se elaboran unos obstinatos con una sección de la serie, mientras que en la otra sección se desarrolla la textura temática de la obra.

En cuanto al sentido estético de **Chaácaras Blancases** podemos decir que es un dodecafonismo que se encuentra fuera del espíritu de la postguerra que tanto caracterizó al de la primera época, e intentando dar en este caso, una sensación de luz y de vitalidad.

Como caso aparte y por su originalidad citaré a Ligueti en cuyos procedimientos emplea en alguna de sus obras corales como **Lux Eterna**, nuevos caminos en el resultado de las posibilidades tímbricas y del tratamiento estructural de las tensiones en la textura, abriendo con ello unas posibilidades en la composición coral desconocidas hasta el momento.

## **INCIDENCIA DE LA PROBLEMÁTICA CORAL DEL SXX EN LA TÉCNICA CORAL**

Toda la experimentación musical del siglo XX sufrió graves problemas en el mundo de los intérpretes y en especial en el sector de la coralidad.

En primer lugar comienzan a aparecer nuevas combinaciones sonoras



que resultaban totalmente ajenas a los niveles de educación musical de la mayoría de los intérpretes. Esto daba como resultado una interpretación ajena a la estética y a las intenciones del compositor.

Asimismo, muchos de los procedimientos que aparecieron en los nuevos lenguajes requerían el aprendizaje de nuevas técnicas para su solución, apareciendo con frecuencia grafías complicadas que requerían un estudio puntual en cada partitura.

Por otra parte, todos sabemos que la emisión del instrumento vocal se controla directamente desde el cerebro. Ésto puede crear dificultades sobre todo desde que la afinación de las notas se complica por nuevos planteamientos de la interválica. Con la voz no pulsamos notas sino que las emitimos directamente a nuestras propias cuerdas vocales, y este procedimiento necesita una educación previa para una emisión precisa de las mismas.

Por todo ello, es preciso decir, que la evolución del lenguaje musical de este siglo, no se ha desarrollado de forma paralela al desarrollo técnico vocal que este lenguaje requiere, salvo en casos muy aislados de coros muy sofisticados y casi siempre pertenecientes a intérpretes dúctiles y entusiastas

de los nuevos movimientos de expresión. No obstante, en los momentos en que nos encontramos, cualquier coro de un nivel medio alto tiene en su repertorio obras de música contemporánea y es más, las consideran como un elemento de prestigio en su curriculum.

El camino ha sido difícil. La mentalización en los coralistas sobre las concepciones de la música contemporánea como parte de una nueva estética, de un nuevo lenguaje al que hay que llegar a través de un esfuerzo ha sido arduo, ya que, ha sido necesario trabajar en una serie de disciplinas tanto en la técnica vocal, como en la rítmica, y en la afinación de planteamientos complicados de la interválica.

El ser humano aprende a hablar y cantar por imitación. Así, tanto los términos del lenguaje hablado, como los sonidos que forman una idea musical, deben estar estructurados de una forma racional para poderlos entender. Gracias a esta racionalidad podemos decir que un idioma es español o inglés, o bien, que el lenguaje es tonal o dodecafónico. Hasta el momento en nuestro mundo occidental el primer idioma musical con que conecta el ser humano es el lenguaje tonal. Ésto quiere decir que la estructura con que la música se manifiesta a través de la tonalidad tiene una

**lógica en su planificación sonora y rítmica, que el ser humano aprende de forma directa desde los primeros años. Por esta razón, una obra musical escrita en el sistema tonal se percibe como un objeto sonoro comprensible y tiene capacidad por ello, de afectarnos directamente a un determinado estado emocional. Pero si modificamos estas estructuras que ya conocemos, el idioma cambia y tenemos que aprender a familiarizarnos con otro orden de expresión hasta entender el nuevo lenguaje, hasta percibir el objeto sonoro desde una nueva perspectiva. Por ello cuando las sonoridades se escapan a su estructura sonora, no distingue si esos nuevos resultados sonoros son los correctos ya que, aunque lo sean, les suenan igual de extraños. Me estoy refiriendo al fenómeno bajo el punto de vista del coralista y ustedes me pueden decir que para ello está el director, y yo les puedo contestar desde una triste realidad, que muchas veces el director tampoco lo tiene claro, al menos, en los primeros momentos en que acomete un tipo de música que también se escapa a su formulario habitual. A pesar de todo creo que todos los coros deben al menos intentar vivir su época, y al principio tomárselo con mucha calma. Es importante que su director formule una serie de ejercicios basados en las nuevas sonoridades para ir familiarizando al coro con esas otras relaciones sonoras, y conseguir poco a poco, la formación en una conciencia clara de los nuevos**

**contenidos, pudiendo entrar con ello, en esa otra dimensión de la estética musical representativa de nuestro siglo.**

**Hemos hablado de las nuevas sonoridades, pero también en la música contemporánea existen, y de forma muy importante, nuevos planteamientos del concepto rítmico, con especial funcionalidad e incidencia en el campo de las tensiones.**

## **PRIMERA ETAPA DE LA MÚSICA CORAL EN CANARIAS**

### **2. La capilla de música de la catedral de Las Palmas**

**Terminada la conquista se erige en la ciudad de Las Palmas su catedral, y en ella opera desde los primeros momentos una capilla de música cuya actividad sería muy intensa durante los 350 años siguientes. Los maestros de capilla se suceden a lo largo del siglo XVI, cultivando la polifonía de los más afamados compositores flamencos, españoles e italianos de aquel entonces: Josquin des Prés, Morales, Victoria, Palestrina, etc. Sin duda alguna estaban «al día», como se dice ahora. Pero si bien no nos queda ninguna obra de los propios maestros que actuaron en Canarias durante**

aquel siglo -seguramente a causa de la devastadora toma de la ciudad por los holandeses en 1599-, sabemos que algunos de ellos fueron compositores notables, y que incluso un canónigo canario aventajaba con creces la ciencia de los maestros que regían en su tiempo la capilla musical de Las Palmas: don Bartolomé Cairasco de Figueroa.

Es una lástima que las dramáticas circunstancias históricas vividas por la ciudad de Las Palmas en aquel entonces impidieran la conservación hasta nuestros días de su legado. A pesar de ello, las obras de música compuestas o copiadas en los siglos XVII, XVIII y XIX que se conservan en el archivo de la catedral de Las Palmas sobrepasan en número las dos mil, y son en su mayoría piezas de gran calidad artística.

Lo más original reside en la cuantiosa producción de los compositores que actuaron en la catedral de Las Palmas a partir del siglo XVII. Ya el más antiguo del que se conserva música, el maestro Melchor Cabello, figura en las historias de la música hispana como fray Melchor de Montemayor, llamado Diego Durón. Era hermano mayor de Sebastián Durón, el que sería luego famoso maestro en la corte española y en el exilio; pero relegado Diego al ámbito insular, permaneció trabajando silenciosamente en Las Palmas durante cincuenta y cinco años, hasta que murió en 1731. Se trata sin duda de un polifonista y policoralista de primera fila, entre cuya numerosa producción (cerca de medio millar de obras) existen incluso

composiciones de inspiración canaria, en las que los textos encierran un marcadísimo interés folklórico. Tal, por ejemplo, el villancico representado y cantado entre ángeles y pastores en 1691, así como los llamados «Cuatro tratantas de la plaza», «El alcalde de Tejeda», «Los muchachos de Canaria», etc. El sucesor de Durón, el valenciano Joaquín García, trajo a Las Palmas otro estilo de desenfadado sabor dieciochesco, y entre sus quinientas y pico de obras abundan las cantadas a voz sola con acompañamientos instrumentales. Son obras que rezuman una gracia y un españolismo extraordinarios.

Al socaire de toda esta música compuesta en Canarias y para Canarias habrían de salir también en todo tiempo músicos canarios; pero lo cierto es que sólo conservamos producción de compositores insulares a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

### **3. El desarrollo de los movimientos filarmónicos burgueses desde fines del siglo XVIII**

En conexión con la intelectualidad vinculada a la Reales Sociedades Económicas de Amigos del País fundadas en Tenerife y Las Palmas al

**comienzo del último cuarto de siglo de la Ilustración, se inicia en las Islas una actividad musical ciudadana apoyada por ciertos sectores de la burguesía y por los propios músicos de la iglesia de la Concepción de La Laguna y de la catedral de Las Palmas, actividad creciente que culminaría, ya bien entrado el siglo XIX, con la fundación en el Archipiélago de las dos Sociedades Filarmónicas más antiguas de España.**

**Este hecho ocurriría gracias a la ininterrumpida afluencia a Canarias de maestros de gran talla. Huyendo de la invasión napoleónica llega primero a Las Palmas como maestro de capilla, procedente de la corte portuguesa, el compositor madrileño José Palomino, quien, pese a haber fallecido a los dos años de su llegada, dejó una profunda huella musical, tanto a nivel eclesiástico (responsorios de Navidad) como profano .**

**La división del obispado en Canarias en 1828, con la consiguiente merma de rentas para el establecido en Gran Canaria, motivó una crisis definitiva en la capilla de música de la catedral de Las Palmas y precipitó la consolidación extraeclesiástica de los movimientos musicales ciudadanos. La actividad sinfónica de carácter progresista iniciada años antes en ambas islas (en 1818 se tocaban ya en Las Palmas sinfonías de Beethoven, todavía en vida del gran maestro) cristalizaría al cabo de algún tiempo con la organización definitiva de las Sociedades Filarmónicas. La de Las Palmas**

**vio la luz en 1845 bajo el patrocinio del Gabinete Literario, santuario liberal de la intelectualidad insular.**

**Durante la década de los cincuenta del siglo XIX desarrolló Millares Torres una gran labor musical en Las Palmas como compositor y director de orquestas, reorganizando incluso la Sociedad Filarmónica, para la que reestructuró y editó sus estatutos en 1855.**

### **PANORÁMICA CORAL DEL SXX ESPAÑOL**

**En nuestro siglo xx español. la música coral al igual que la sinfónica sufren un descalabro en relación con la evolución que experimenta la Europa Occidental.**

**La dictadura que sufrida por nuestro país durante cuarenta años unido a la masiva fuga de cerebros, no solo nos aislan, sino que anquilosan todas las tendencias ideológicas y de progreso que comenzaban a fraguarse en la Segunda República.**

**En el aspecto coral es curioso observar cómo en el año 34, durante la Segunda República, el Coro de Las Misiones Pedagógicas dirigido por**



Torner efectuó una gira por toda España dando a conocer, entre otras cobras, el Cancionero de Upsala. A partir del 36 desaparece esta labor, cortándose con ello la posibilidad de una iniciativa, que sin duda, hubiese seguido investigando otros aspectos de la música coral.

Durante la época franquista surge un movimiento coral que gira alrededor de la Sección Femenina. Esta organización, de corte falangista, fomentaba el cultivo de diferentes aspectos de la cultura popular, su objetivo principal era resaltar la identidad del país a través fomento del folklore y de la música popular. El movimiento coral que surgió en torno a la Sección Femenina fue una iniciativa, que se dedicó especialmente al fomento de de la música popular española, a través de arreglos y adaptaciones corales de la misma. No obstante también contó con ligeras incursiones a la música renacentista recopilada en el Cancionero de Upsala.

Esta organización estaba planificada a nivel nacional y su labor trascendía a todos los pueblos de la España del momento, disponía de protección estatal y organizaban cursos y concursos anuales de coros y danzas. Estos concursos comenzaban en la provincia, para pasar luego a un nivel regional y, finalmente, a la fase final, con carácter nacional. En esta fase los ganadores de cada región competían por los premios nacionales de cada especialidad.

**En general, todos estamos de acuerdo en la necesidad de apoyo a las manifestaciones de la cultura popular, pero en el caso del tiempo a que me refiero, fue como poco, lamentable que se descuidara casi por completo el fomento de otros aspectos, siendo el sector musical uno de los que peor trato tuvieron. Desde esta perspectiva todas las inquietudes de vanguardia, no solo fueron ignoradas, sino, consideradas casi en un estado de clandestinidad.**

**Durante este periodo de muestra historia, todo pensamiento o tendencia que se saliera del conservadurismo ideológico de las doctrinas imperantes, fue considerado como subversivo y antinatural, ya que solamente, veían lícitas, las posturas que estaban de acuerdo con los llamados Principios del Movimiento.**

**No todas las manifestaciones corales estuvieron sujetas a estas directrices. Citemos por ejemplo la tradición coral de la cuenca minera asturiana, o de Cataluña, organizaciones corales herederas en su idiosincrasia y costumbres, de la época anterior. Por otra parte no dejaron de existir, casos esporádicos que comenzaron a hacer labores más interesantes, como por ejemplo: el coro universitario de Santo Tomás de**

**Aquino creado en el 49. el Orfeón de Valencia en el 48 el Orfeón Donostiarra el Orfeón Burgalés. Pero todos ellos no pasaron de ser brotes aislados que si bien hicieron una labor interesante y distinta, no incidieron en la formación de un ambiente coral organizado y coherente en el resto del país, cosa que si ocurrió en los principales países de la Europa del momento.**

**A mi entender, el primer foco organizado que abre las puertas a la música coral europea fue el llamado Día Internacional del Canto Coral, este festival de coros organizado en Barcelona tomó como ejemplo la filosofía de Europa Canta, celebrándose de esta forma, encuentros corales no competitivos. En ellos, determinados coros nacionales y extranjeros eran invitados durante un largo fin de semana, para vivir unos días el canto coral en plenitud. Algunos de los aspectos más interesantes de estos encuentros fueron: la planificación de obras de canto común dirigidas y ensayadas por maestros de prestigio internacional; el encargo de una obra para su posterior interpretación por todos los asistentes, así como, conciertos que se hacían por toda Barcelona y pueblos colindantes, con intervención en cada uno de ellos de coros nacionales y extranjeros. Se abría en definitiva, una puerta a la realidad cultural de Europa, y a nuestros coros, se les daba la opción, por una parte, de convivir con coros de todo el**

**mundo, y por otra, la de calibrar nuestros niveles con respecto a la realidad circundante del quehacer internacional del momento.**

**Bajo otro punto de vista, estos encuentros, dieron como resultado el intercambio coral, ya que, los coros que nos visitaban, también organizaban en sus respectivos países sus propios festivales y encuentros, y como consecuencia de ello, en el ámbito coral de nuestro país, se comienzan a vivir nuevos planteamientos, y, sobre todo, se abre el repertorio coral hacia nuevas perspectivas en todos los aspectos y estilos de la música, con especial incidencia en las vanguardias del siglo XX.**

**Paralelo al nacimiento de las autonomías, surge en ellas federaciones corales que en un corto espacio de tiempo se confederan en la Coace, y aunque no voy a entrar en esta historia porque es larga y complicada, si quiero resaltar sus aspectos positivos. Quizás el más importante sea el hecho de que los coros comienzan a aglutinarse y a discutir sus planteamientos buscando soluciones nuevas. El problema más acuciante era la carencia de directores profesionales. En los conservatorios no se había planteado la formación de directores de coro, desde esta perspectiva si se quería alcanzar un cierto nivel era necesario consolidar los cimientos.**

**De esta preocupación surgen una serie de cursos, muchos de ellos intensivos y continuos, tanto para la formación de directores, como para la técnica vocal de los coralistas. Sin especificar nombres, unas pocas autonomías se han tomado con autentica seriedad la solución de estos problemas, y en actualidad, podemos decir que ya comienzan a obtenerse resultados altamente positivos, esperemos que el ejemplo trascienda por igual al resto de las autonomías.**

**A comienzo de los años sesenta con la aparición del coro de Radio Televisión Española y después el de Radio Nacional se da un gran paso hacia la profesionalidad coral. Al coralista se le exige ser músico de la voz, y con ello se logra un paso que va a influir en todos los aspectos de nuestra música coral, y no solo por el hecho en sí, sino por todas las consecuencias que de ello se derivaron, como por ejemplo la formación de grupos especializados en diferentes estilos, las grabaciones de obras de alto nivel, etc. y, lo más importante, porque el ejemplo de todo ello, en mayor o menor medida, comenzó a fructificar en otras comunidades.**

**Quiero citar también, la gran importancia que ha tenido y sigue teniendo para la música religiosa española la Semana Santa de Cuenca,**

**tanto en la música coral como en la sinfónico coral, igual que las importantes obras de encargo que se interpretan en ella con tal motivo.**

**También en Cuenca y seguido a la Semana Santa, en la década de los ochenta, el Instituto de la Juventud realizaba una serie de encuentros corales donde intervenían coros invitados con la especial incidencia de los universitarios. En ellos se cuidaba tanto la selección de los conjuntos como la calidad del repertorio. Estos encuentros significaron un gran estímulo en el ambiente coral de la juventud del momento, pero inexplicablemente dejó de hacerse. No olvidemos que en política y desde todas las posturas impera la triste costumbre de hacer desaparecer lo que hizo el anterior, aunque estuviese bien hecho.**

**Hoy, cursos, encuentros y festivales de coros surgen en todas nuestras comunidades, creo que intentando recuperar el tiempo perdido, y en cierta forma se va consiguiendo, no obstante creo que el talón de Aquiles de un coro es el director y que su figura no debe planificarse desde cursillos, sino a partir de unos estudios planteados con todo rigor desde un conservatorio. En la actualidad no veo resuelto este problema de una forma contundente, y mientras no sea así, será imposible entrar de lleno en la reforma eficaz y definitiva de nuestro mundo coral.**

Salvo en casos muy aislados, la composición española del SXX no ha sido paralela a la capacidad de realización de nuestros coros. Por esta razón podemos observar, como las composiciones de este siglo más interpretadas por nuestros coros, no han sido las vanguardistas, sino aquellas en que el lenguaje utilizado estaba dentro de la tonalidad o en sus incursiones más próximas.

En estos momentos podemos decir que en la la música española nos encontramos con obras de todos los estilos y tendencias de este siglo. No obstante, y por las razones aludidas al principio, algunas de estas composiciones han sido realizadas con años de retraso, respecto a los movimientos europeos de donde surgieron.

Uno de los pioneros de la música española de vanguardia con incidencia manifiesta en la música coral es sin duda alguna Cristobal Halffter, sobre todo, en las composiciones escritas desde el 56 a nuestros días. De Halffter podemos decir que, al igual que PENDERCKI es un compositor aglutinador de tendencias en orden a una expresividad de visión muy personal, su lenguaje adquiere interés en la manera de tratar los

ritmos y de plantearse la forma, ya que los parámetros de su contenido, están siempre, supeditados a la fuerza expresiva de la idea. He citado a Cristobal como un pionero porque considero que tiene uno de los lenguajes más originales de la música española de vanguardia.

Aunque todos los compositores han abordado el tema coral en la música española de este siglo, en relación a otros países no es muy abundante. Sin duda, como aludía anteriormente, ha influido el desnivel que existente entre la vanguardia creadora y la capacidad interpretativa de nuestros coros.

Como han podido observar, en esta charla me he centrado, casi exclusivamente, en algunos aspectos de la música coral de nuestro siglo, intentando resaltar las principales ideas vanguardistas de las que derivaron otros planteamientos. Capítulo aparte merecería una incursión en el Nuevo Mundo; quiero decir, en América del Norte y, muy especialmente, en los países Latinoamericanos. En estos últimos se está fraguando una fusión de las nuevas tendencias con el vitalismo de su idiosincrasia. En su forma de concebir la música, Latinoamérica no abandona su sentido innato del ritmo que a su vez estructura a través de luminosas texturas sonoras.



Se me han quedado muchas cosas en el tintero. sin embargo mi intención ha sido la de sacar a la palestra tendencias, lenguajes y problemas de nuestra música coral y de sus intérpretes que puedan servir, al menos, para un futuro replanteamiento de las mismas con el cariño y la profundidad que requireren.

Tengo el presentimiento que nuestro país va a lograr el nivel que le corresponde en la música de vanguardia del siglo XXI, porque los conozco, se que nuestra juventud va a efectuar el relevo. EL tiempo perdido, estoy seguro se va a recuperar. Tengo la esperanza y la creencia que la poderosa imaginación que siempre ha caracterizado el ser de nuestros pueblos, unido en este momento al nivel que hemos alcanzado y al dominio técnico por los que ya caminan nuestras nuevas generaciones de compositores, va a posibilitar un salto cualitativo en los planteamientos del futuro. Desde hace tiempo vengo observando a los compositores jóvenes de todo el mundo y no me cabe la menor duda que será nuestro país el que ponga la pica en Flandes; quiero decir donde debe.

Por otra parte, en cuanto al movimiento coral del futuro, es tal el entusiasmo y el afán de superación que se observan su mayoría, que

**también estoy convencido, que una vez solucionadas las dificultades de orden técnico, no superadas del todo en estos momentos, nuestros coros del futuro, no solamente alcanzarán el nivel logrado en otros países, sino que darán a la interpretación ese calor y esa vida que necesita toda obra de arte, y que solo se alcanza, sintiendo y amando la música como ellos me han demostrado que la sienten y la aman.**