

El Stabat Mater de Giovanni Battista Pergolesi

Un Análisis Logogenético[1]

Oscar Escalada, Compositor, Arreglador, Director de Coros y Musicólogo

La voz *logogénesis*, describe la relación entre los recursos musicales utilizados por los compositores y su correspondencia con el texto. La palabra surge del griego *logos*, “palabra” y *génesis*, “origen”.

En lingüística la *logogénesis* es una de las tres patas de la *semogénesis*, en donde las otras dos son la *ontogénesis* y la *filogénesis*, pero el significado que le daremos a este término en el análisis musical no está relacionado con la lingüística sistémica funcional y por lo tanto, no se debe confundir.

La palabra *logogénesis* en música significará pues, un procedimiento utilizado desde tiempos remotos para relacionar la música con la palabra. En el Siglo XVI, Gioseffo Zarlino lo describía como “*mettere le parole in musica*”.

El Stabat Mater es una secuencia medieval atribuida a varios autores, entre los que se encuentran como más probables Inocencio III (+ 1216) y Jacopone da Todi (1230-1306). La adjudicación a Jacopone se debe a la referencia que hace Georgius Stella, Canciller de Génova en sus “*Annales Genuenses*” sobre un manuscrito del siglo XIV conteniendo poemas de Jacopone adjudicándose la autoría del Stabat.



*Listen to
Pergolesi,
'Stabat
Mater'*

Jacopone es conocido por sus laudas, las que iniciadas por San Francisco de Asís a principios del 1200, eran canciones religiosas que San Francisco cantaba en idioma autóctono para que el Evangelio fuera comprendido por el pueblo que no hablaba Latín. Del mismo modo, Jacopone compuso sus poemas en dialecto Umbrío, siendo esta la razón de la duda en cuanto a su autoría del Stabat Mater, que está en latín.

Esta secuencia fue incorporada al ritual Cristiano en 1727 como la última de las cinco secuencias oficiales de la Iglesia Católica. Las anteriores fueron establecidas durante el Concilio de Trento en 1545-63 y son *Lauda sion* de Wipo, *Victimae Paschali laudes* atribuida a Inocencio III, *Dies Irae* de Sto. Tomás de Aquino y *Veni Sancte Spiritu* de Tomás Celano.

El Stabat Mater tiene dos textos algo diferentes el uno del otro. Ellos son conocidos por el nombre de *Dolorosa* y *Speciosa*. El que está en uso en la actualidad es el *Dolorosa* y sus diferencias se pueden encontrar desde el primer párrafo:

<i>Dolorosa</i>	<i>Speciosa</i>
<i>Stabat Mater dolorosa</i>	<i>Stabat Mater speciosa</i>
<i>Juxta crucem lacrimosa</i>	<i>Juxta foenum gaudiosa</i>
<i>Dum pendebat filius</i>	<i>Dum jacebat filius</i>

Una edición de los poemas italianos de Jacopone publicada en Brescia en 1495 contiene las dos versiones del Stabat Mater pero el *Speciosa* cayó en el olvido hasta que A. F. Ozanam la transcribió del manuscrito hallado en la Biblioteca Nacional de Paris en 1852. Consideró que ambas eran pertenecientes al mismo Jacopone y confesó haber desistido en el intento de traducir el *Speciosa* en verso y concluyó en presentar ambos himnos en prosa debido al intraducible encanto del idioma, su musicalidad y su arcaica belleza.

No obstante ello, hay opiniones encontradas al respecto de la autoría del Stabat Mater. El himnólogo anglicano Dr. J. M. Neale introdujo el *Speciosa* al inglés en 1866 adjudicándole la autoría a Jacopone. Sin embargo Phillipe Schaff en su libro *Literature and Poetry* disiente argumentando que es improbable que un poeta haya escrito una parodia de su propio poema.

Una larga literatura hay al respecto de ambos himnos. Sin embargo tanto Protestantes como Católicos, comparten una admiración profunda por su pathos, su vívida descripción, su devocional dulzura y unción.

A su vez, hay varias versiones del Stabat Mater Dolorosa que han sido recopiladas por Hvander Velden , las cuales difieren en algunos de sus números, como veremos a continuación:

1 Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa dum pendeat
Filius

2 *Cuius animam gementem contristatam et dolentem pertransivit
gladius*

3 *O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater
Unigeniti*

4 a) Quae moerebat et dolebat et tremebat cum videbat nati

poenas incliti

b) Quae moerebat et dolebat Pia Mater dum videbat nati poenas incliti

5 Quis est homo qui non fleret Matri Christi si videret in tanto supplicio?

6 Quis non posset contristari Matrem Christi contemplari dolentem cum filio?

7 Pro peccatis suae gentis vidit Iesum in tormentis et flagellis subditum

8 Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum dum emisit spiritum

9 Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac ut tecum lugeam

10 Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum ut sibi complaceam

11 Sancta Mater, istud agas crucifixi fige plagas cordi meo valide

12 Tui nati vulnerati tam dignati pro me pati poenas mecum divide

13 a) Fac me vere tecum flere crucifixo condolere donec ego vixero

b) Fac me tecum pie flere crucifixo condolere donec ego vixero

14 a) Iuxta crucem tecum stare te libenter sociare in planctu desidero

b) Iuxta crucem tecum stare et me tibi sociare in planctu desidero

15 *Virgo virginum praeclara mihi iam non sis amara fac me tecum plangere*

16 a) *Fac ut portem Christi mortem passionis eius sortem et plagas recolare*

b) *Fac ut portem Christi mortem passionis fac consortem et plagas recolare*

17 a) *Fac me plagis vulnerari cruce hac inebriari ob amorem filii*

b) *Fac me plagis vulnerari fac me cruce inebriari et cruore filii*

18 a) *Inflamatus et accensus, per te, Virgo, sim defensus in die iudicii*

b) *Flammis ne urar succensus, per te, Virgo, sim defensus in die iudicii*

c) *Flammis orci ne succendar, per te, Virgo, fac, defendar in die iudicii*

19 *Fac me cruce custodiri morte Christi praemuniri confoveri gratia*

20 *Quando corpus morietur fac ut animae donetur paradisi gloria. Amen*

El Dolorosa y Giovanni

El Stabat Mater, no puede ser comprendido plenamente examinándolo solamente como una obra de arte sublime de la historia de la música. La fiesta anual del Dolor de la Virgen, el Viernes anterior al Domingo de Ramos, era la ocasión para ejecutar la composición del autor más estimado de la ciudad. La procesión desfilaba lentamente por las calles de Nápoles y es así, al aire libre y con todo el ruido de fondo de la

ciudad, que se puede imaginar la ejecución del Stabat que normalmente hoy se interpreta como obra de concierto en el ámbito cerrado de una sala. Como era típico de las fiestas populares napolitanas, al cantar y tocar de los profesionales se mezclaban normalmente otros cantantes e instrumentistas, danzas rituales (como la *tarantella*, típica de los ritos de exorcismo) y polifonía simple e improvisada sobre la melodía del Stabat.

Pergolesi nació en 1710 y falleció en 1736, en el convento de los capuchinos de Pouzzoles, debido a una tuberculosis fulminante que lo llevó a la muerte a la temprana edad de 26 años,. Originario de Jesi, desde muy joven fue a Nápoles a estudiar violín y composición en el Conservatorio "dei Poveri". Fue Maestro de Capilla suplente en Nápoles (1734) y organista supernumerario de la capilla real en 1735.

La razón por la cual era tan estimado y popular en Nápoles fue precisamente por su interés en componer obras en el idioma comprendido por el común de la gente: el dialecto napolitano. Efectivamente, durante su corta vida compuso varias óperas que hoy han pasado al olvido justamente por haber sido escritas en dialecto. La primera de ellas fue *Salustio*. En 1731 compuso *La Conversione di Guiglielmo d'Aquitania* y al año siguiente *Lo Frate'nnamorato*. Más tarde compone *Adriano in Siria* en 1734 y en 1735 *Il Fluminio*, otra comedia en lengua dialectal.

Pergolesi es considerado junto a Baldassare Galuppi, Giovanni Paisiello y Domenico Cimarosa como uno de los grandes compositores de la "opera buffa" en el siglo XVIII. Su ópera más conocida es sin duda *La serva padrona* compuesta en italiano y estrenada en 1733.

La última obra que compuso fue el Stabat Mater en 1736, poco tiempo antes de morir. Cuando esta secuencia fue incorporada al ritual Cristiano, Giovanni tenía 17 años y fue motivo de gran impacto en la época y en él mismo, ya que por más de 160 años las cuatro secuencias aceptadas en el Cristianismo no

habían sido modificadas. Fue comisionado a componerla por la misma Orden de Nápoles para la cual Alessandro Scarlatti había compuesto su Stabat Mater veinte años antes.

El Stabat de Pergolesi tuvo un gran impacto entre los compositores de la época como Johann Adam Hüler (1728-1804) y Giovanni Paisiello (1740-1860). El propio Juan Sebastián Bach demuestra su admiración en su "Tilge, Höchster, meine Sünden" (Salmo 51).

El Texto y la Música

No cabe duda que en el caso de Pergolesi, como compositor fundamentalmente de ópera en particular, buffa, esta relación se le presenta como inevitable. Es así que no es extraño encontrar ciertos rasgos musicales en su Stabat Mater que permiten reconocer la trascendencia que le dio al texto haciendo uso sutil de la logogénesis.

Hay recursos musicales en toda la obra que coinciden ampliamente con el texto y a veces con cada palabra que hacen pensar que tanta cantidad de coincidencias no pueden ser casuales

En primer término es importante recordar que las laudas de Jacopone fueron los orígenes del Teatro Sacro Italiano y que Pergolesi fue un compositor fundamentalmente de ópera. Si el poema fue escrito por Jacopone, mostraría una similitud entre los dos autores fundada en la tendencia de ambos al desarrollo dramático y teatral en sus obras.

A poco de analizar el *Dolorosa*, encontramos que su estructura general está formada por dos secciones. La primera es descriptiva de los dolores de la Madre de Cristo frente a su hijo crucificado y doliente por los pecados de su pueblo, en tanto que la segunda es una plegaria a la Madre de Dios, para compartir su sufrimiento y que esto agrade a su hijo.

Se evidencia que esta estructura no pasó desapercibida para Pergolesi, ya que su *Stabat Mater* está asimismo dividido en dos secciones concordantes con el texto. Ambas tienen seis partes cada una. La primera abarca desde el primer número (*Stabat Mater dolorosa*), hasta el número seis (*Vidit suum*) y la segunda desde el número 7 (*Eia Mater*) hasta el número 12 (*Quando corpus morietur*).

Para que ello fuera posible, en algunos números Pergolesi tuvo que utilizar más de una estrofa. No olvidemos que el total de éstas es de veinte. Así, en el número cinco utilizó dos, en el nueve utilizó cinco y en el diez y once, dos estrofas en cada uno. En el resto utilizó una estrofa en cada número.

Veamos el texto traducido al español:

Primera sección: descriptiva	
1. <i>Stabat Mater Dolorosa Juxta Crucem lacrimosa Dum pendebat Filius</i>	Estaba la Madre dolorosa junto a la cruz, y lloraba mientras el hijo pendía.
2. <i>Cujus animam gementem Contristatam et dolentem, Pertransivit gladius.</i>	Cuya alma gimiente contrita y doliente una espada traspasó.
3. <i>O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater Unigeniti!</i>	¡Oh, cuán triste y afligida estuvo la bendita Madre del Hijo Unigénito!

4. <i>Quae maerebat, et dolebat</i> Pia Mater, dum videbat Nati penas incliti.	Se compadecía y dolía y temblaba, cuando veía las penas tan reales de su hijo.
5. <i>Quis est homo qui non fleret</i> Matrem Christi si videret In tanto supplicio?	¿Quién no lloraría al ver a la Madre de Cristo en tan gran supplicio?
Pro peccatis suae gentis Vidit Jesum in tormentis, Et flagellis subditum.	Por los pecados de su pueblo vio a Jesús en la tortura, sometido a los azotes.
6. <i>Vidit suum dulcem natum</i> Moriendo desolatum, Dum emisit spiritum.	Vio a su dulce Hijo que moría desolado, entregando su espíritu.

Segunda sección: plegaria

7. <i>Eia Mater, fons amoris,</i> Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam.	Oh, Madre, fuente de amor, hazme sentir tu dolor para que llore contigo.
8. <i>Fac ut ardeat cor meum</i> In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.	Haz que mi corazón arda en el amor del Cristo Dios, y que así le agrade.

<p>9. <i>Sancta Mater,</i> <i>istud agas,</i> Crucifixi fige plagas Cordi meo valide.</p>	<p>Santa Madre, imprime profundamente en mi corazón las llagas del Crucificado.</p>
<p>Tui nati vulnerati Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide.</p>	<p>Y de tu hijo herido hazme compartir las penas que se dignó a padecer por mi.</p>
<p>Fac me tecum pie fiere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero</p>	<p>Hazme llorar contigo, y que compadezca al crucificado todos los días de mi vida.</p>
<p>Juxta crucem tecum stare, Et me tibi sociare In planctu desidero</p>	<p>Deseo estar contigo junto a la cruz, y asociarme a tu duelo.</p>
<p>Virgo virginum praeclara Mihi jam non sis amara Fac me tecum plangere.</p>	<p>Virgen, la más noble de las vírgenes no seas severa para mi: déjame llorar contigo.</p>
<p>10. <i>Fac ut portem</i> <i>Christi mortem,</i> Passionis fac consortem, Et plagas recolere.</p>	<p>Haz que lleve en mi la muerte de Cristo, que me asocie a su Pasión, que recuerde sus llagas.</p>

<p>Fac me plagis vulnerari, Fac me cruce inebriari, Et cruore filii.</p>	<p>Que sus yagas me hieran, que me embriague la cruz y la sangre del Hijo.</p>
<p>11. <i>Inflammatum et accensum,</i> Per te, Virgo, sim defensus, In die iudicii.</p>	<p>Oh Virgen, guárdame de las llamas y defiéndeme el día del Juicio</p>
<p>Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.</p>	<p>Cristo, cuando salga de esta vida, concédeme, por tu Madre, La palma de la victoria.</p>
<p>12. <i>Quando corpus moriatur</i> Fac ut animae donetur Paradisi gloria. Amen.</p>	<p>Y cuando mi cuerpo muera concede a mi alma la gloria del Paraiso. Amen.</p>

Los números indicados son los correspondientes a la división hecha por Pergolesi. Obsérvese que son doce números y doce fueron los Apóstoles. El texto en itálico corresponde al nombre del segmento.

Es inevitable a esta altura del análisis, hablar de la forma general que Pergolesi le imprimió a su obra en relación con el poema. La decisión de haber utilizado tales estrofas en cada número no es caprichosa. Así, por ejemplo, las utilizadas en el número nueve se refieren al mismo tema y todo el trozo encierra en sí mismo su contenido literario.

[Santa Madre, imprime profundamente en mí las llagas del Crucificado][y hazme compartir las penas de tu hijo herido que

se dignó a padecer por mí.] [Hazme llorar contigo y que compadezca al Crucificado todos los días de mi vida.] [Deseo estar contigo en la cruz y asociarme a tu duelo.] [Virgen, la más noble de las vírgenes, no seas severa conmigo y déjame llorar contigo.]

Similar criterio es utilizado para la selección de las dos estrofas del número diez:

[Haz que lleve en mí la muerte de Cristo, que me asocie a su Pasión y que recuerde sus yagas.] [Que sus yagas me hieran, que me embriague la Cruz y la sangre del Hijo.]

Este primer paso es de capital importancia para la comprensión de lo que se está diciendo. En tanto la forma musical coincida con la del texto, su contenido se expresará con mayor claridad y sin distorsiones.

Algunas consideraciones logogenéticas

Sin el ánimo de realizar un pormenorizado estudio de los recursos logogenéticos utilizados por Pergolesi, quisiera describir en este capítulo algunos ejemplos tomados de la primera sección que pueden ser orientadores sobre el tema.

Desde el comienzo de la obra, Pergolesi coloca musicalmente al Stabat Mater en un contexto de profundo dolor expresado con disonancias sucesivas, lo que le ofrece un eficaz modo de describir esta sensación (Fig. 1)

Soprano
Sta - bat ma - ter do etc.

Alto
Sta - bat ma - ter do - lo - ro

(Click on the image to download the full score)

Este recurso ya había sido utilizado por Carlo Gesualdo da Venosa más de un siglo antes sobre las palabras “ásperos martirios” en su madrigal *Itene o miei sospiri*. (Fig. 2)

20

Soprano 1
d'a - spri mar - ti - ri

Soprano 2
d'as - spri mar - ti - ri.

Alto
d'a - spri mar - ti - ri. etc.

Tenor

Bass

(Click on the image to download the full score)

Pergolesi subraya también esta idea de pesadumbre con el agregado en el compás 8 violines I y II, de corcheas separadas por silencios a modo de suspiros también ya utilizado por Gesualdo en el mismo madrigal antes mencionado. (Fig. 3 y 3.1)

The image shows a musical score for Soprano and Violins. The Soprano part is in a single staff with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The lyrics are "so - - - spi - - - ri etc.". The Violin part consists of two staves, both with treble clefs, a key signature of two flats, and a common time signature. The music features a series of eighth notes with rests, creating a sighing effect.

(Click on the image to download the full score)

En el No. 2, las cuerdas anticipan el texto referido a *la espada que atraviesa su alma contrita y doliente*, en los compases 15/18.n (Fig.4)

The image shows a musical score for Violin, Viola, and Cello. The Violin part is in a single staff with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/8 time signature. The Viola part is in a single staff with an alto clef, a key signature of two flats, and a 3/8 time signature. The Cello part is in a single staff with a bass clef, a key signature of two flats, and a 3/8 time signature. The music features a series of eighth notes with rests, creating a sighing effect. The number 15 is written above the first measure of the Violin part. The word "etc." is written below the Viola part.

(Click on the image to download the full score)

Más tarde en los compases 74 y ss. y 99 y ss. sobre el texto *pertransivit gladius* (una espada traspasó), hace uso de los mismos efectos sobre las notas agudas en la soprano, manifestando el dolor de la estocada. (Fig. 5)



Musical score for Soprano, measures 24-27. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. The lyrics are: per - trans - i - vit, etc. The notes 'per', 'trans', 'i', and 'vit' are marked with trills (tr).

(Click on the image to download the full score)

En el No. 3, el único texto que es expresado en blancas es la palabra *Mater* lo que interpretativamente permite destacar la piedad hacia esa mujer doliente y afligida frente a su único hijo, muriendo en la Cruz. (Fig. 6)



Musical score for Soprano and Alto, measures 1-4. The score is in G minor (two flats) and 4/4 time. The lyrics are: fu-it il-la be-ne-di-cta ma-ter u-ni-ge-ni-ti. The word 'Mater' is written in white notes.

(Click on the image to download the full score)

En el No. 4, con el salto de octava en la melodía de *nati poenas* de los compases 43 y ss. y 53 y ss. describe el grito de dolor de “las penas tan reales” de su hijo. (Fig. 7)



(Click on the image to download the full score)

En el No. 5, las palabras *in tanto* y *dolente* son interpretadas con notas largas y la culminación de *in tanto suplicio* es una melodía descendente culminando en la dominante mayor (sol). La siguiente frase *Quis non posset contristari* la desarrolla sobre la misma dominante (sol) pero esta vez en modo menor. La sección concluye con la pregunta *quis? (quién)*, repetida sobre negras y silencios en el primero y tercer tiempo, reiterando una fórmula que ya había utilizado en el primer número, pero utilizada en esta oportunidad para generar mayor tensión con la pregunta. (Fig. 8)

In tan - to sup - pli-ci- o? Quis? Quis?

Do - len - tem cum Fi-li- o? Quis? Quis?

(Click on the image to download the full score)

La palabra sobre la que hace hincapié en la segunda parte de este número es *flagelis* (azotes). (Fig. 9) Obsérvese en el violín el juego de las corcheas en un ritmo acéfalo sobre esta palabra transmitiendo la sensación de los azotes.

Violin

Soprano

et fla - gel - lis sub - di - tum

Alto

et fla - gel - lis sub - di - tum

(Click on the image to download the full score)

En el No. 6, último número de esta primera sección descriptiva (*Vidit suum*), Pergolesi destaca la frase *dum emisit spiritum*

(entregando su espíritu). Aquí vuelve a utilizar el recurso de los silencios intercalados con el que da la imagen del alejamiento del espíritu. (fig. 10)



(Click on the image to download the full score)

Pero la relación texto-música más interesante de esta sección está dada por el contraste de las dos frases *Vidit suum dulcem natum y morientem, desolatatum*. Esta diferenciación se observa entre una melodía que comienza con un salto de cuarta y ritmo con puntillo corto-largo, sobre la primera frase (*vio a su dulce hijo*). A continuación de ella, le opone un segmento más estático, utilizando negras y corcheas en un movimiento melódico descendente sobre el texto *que moría desolado*. (Fig. 11)

Soprano

9

Vi - dit su - um dul - cem

3

na - tum mo - ri - en - tem, de - so - la - tum etc.

(Click on the image to download the full score)

Este artificio, fue utilizado también por Bach.

[1] Este artículo representa un capítulo del libro “Oscar Escalada, *Logogénesis*, Editorial Barry, Buenos Aires, 2012”

Bibliografía

Jack Vincent y Danny Baker, *Bourbon Street Black* , Oxford University Press, New York, 1973

Ferdinand de Saussure

César Evaristo, *100 tangos de oro*, Ediciones Lea Libros, Buenos Aires 2006

L. Ceccarelli, *Prosodia y métrica del latín clásico*, trad. R. Carande, Sevilla 1999

Rodney Williamson, *Reflexiones sobre la compleja relación entre ideología y género discursivo*, Universidad de Ottawa, Canadá

Alfredo A. Camus, *Curso elemental de Retórica y poética*, Madrid, 1847

Paroissien Romain, *La messe et l'office, Chant Gregorien extrit de l'édition Vaticane et transcription musicale des Bénédictins des Solesmes*, Societé Saint Jean L'Évangéliste, Paris, Tournai, Rome, 1948

Encyclopaedia Britannica, 2008.

Glenn Watkins, Prefacio de Igor Stravinsky, *Gesualdo. The man and his music*, Clarendon Press, Oxford University Press, 1977

Cecil Gray, Philip Heseltine, *Carlo Gesualdo, Prince of*

Venosa, Musician and murderer, K.Paul, Trench, Truber & Co., 1926

Albert Sweitzer, *Bach, el músico poeta*, Ed. Ricordi

La Opera – Enciclopedia del arte lírico, Aguilar, Madrid 1979

Arnold Hauser, *Historia del arte y la literatura, Fondo de cultura economica*

Juan Straubinger, Mons. Dr.,, LA SANTA BIBLIA, Traducción *Fundación Santa Ana, La Plata 2001*

(1) Melamed, Daniel R. – *J.S. Bach and the German motet*. Cambridge University Press. UK, 1995

Okon Edet Uya, *Historia de la esclavitud negra en las Américas y el Caribe*, Ed. Claridad, Bs. As., 1989

Flora Davis, *La comunicación no verbal*, Alianza Editorial, España, 1998

Oscar Escalada es docente, compositor, director, escritor, editor de música coral en EE.UU. y Alemania, Vicepresidente de la Asociación Argentina para la Música Coral “America Cantat” (AAMCANT) y Secretario General de la Organización America Cantat. Fundó coros de diversas instituciones Nacionales, Provinciales y Municipales de su ciudad, La Plata en Argentina. Escalada fue invitado a dar conferencias, talleres, seminarios y como jurado en su país (Argentina), EE.UU., Venezuela, Cuba, Ecuador, España, Inglaterra, Grecia, Italia, Francia, México, Alemania y Corea del Sur. Participó como conferencista en el 5to Simposio Mundial de Música Coral de Rotterdam, fue invitado en las Convenciones de la ACDA



(American Choral Directors Association) de Detroit y Chicago y fue Coordinador de las sesiones de compositores en el 9no Simposio Mundial de Música Coral de Puerto Madryn. Su obra "Tangueando" figura como "best seller" en el catálogo de la Warner/Chappell 2000-2001. Es autor de los libros "Un coro en cada aula" y "Logogénesis". En 2012 ha sido invitado como jurado al World Choir Games de Cincinnati, EE.UU. y a dar un taller al Europa Cantat de Torino, Italia. Email: oscarascalada@mac.com

Edited by Gillian Forlivesi Heywood, Italy