Escocia en el Punto de Mira

Graham Lack, compositor y redactor asesor del ICB

Hasta donde yo sé, el BCI nunca se había ocupado de la música escocesa. Existe una gran riqueza musical aún por descubrir, y espero que este breve recorrido por el país resulte útil a los directores de coros deseosos de trabajar con obras procedentes de las tierras del «norte de la frontera», como acostumbramos a llamarlas los ingleses. Agradecemos a Alan Tavener, Katy Cooper y Megan Monteith por su valiosa información general y su contribución, así como a Christopher Glasgow del Scottish Music Centre por su desinteresada ayuda, consejos y contactos.

El protagonista del primer artículo es Robert Carver, un monje escocés que trabajaba en la Abadía de Scone a principios del siglo XVI, cuyos motetes y misas suponen un inusitado vínculo con el repertorio del Libro Coral de Eton, esa espectacular compilación de música renacentista inglesa. El *O bone Jesu* de Carver, escrito hacia 1546 para al menos diecinueve voces, manifiesta ya un extraordinario virtuosismo aunque pudiésemos pensar que, de una tradición posiblemente recusante, no se hubieran conservado demasiadas obras.

Por razones históricas complejas y ciertos problemas de acogida, no queda demasiada buena música que rescatar de las islas británicas entre los siglos XVIII y XIX. El centro neurálgico de la creación musical se hallaba desde hacía ya mucho tiempo en la Europa continental. Llega entonces una sequía de obras corales significativas entre los compositores escoceses, y lo mismo es aplicable a Gales, Inglaterra –a excepción de Henry Purcell (1659-1695) – y la Isla Esmeralda. Por ello, en un segundo artículo se analizarán las armonizaciones de canciones del folclore escocés, piezas que gozaron de una enorme popularidad durante buena parte del

siglo XX entre coros procedentes de todo el territorio británico. Cabe destacar a Hugh S. Roberton y a Cedric Thorpe Davie, cuyo trabajo resultó esencial en este campo.

Ni la música coral ni los movimientos de vanguardia pasaron desapercibidos en la Escocia de la posguerra, y es de mención obligada el nombre de Peter Maxwell Davies, uno de los fundadores del Manchester New Music Group, y cuyo Festival de St. Magnus en el archipiélago de las Orcadas ha ido ganando en importancia desde finales de los años 70.

Por último, la tercera contribución se centra en la música coral de la compositora contemporánea escocesa Judith Weir. Figura de reconocido prestigio en la actualidad, Weir ha añadido un gran número de importantes obras al repertorio a capela (cabe señalar en este apartado *Two Human Hymns* para coro y órgano), además de haber compuesto varias obras corales con instrumentos. Sus obras más destacadas siguen siendo las operísticas, entre las que se incluye *A Night at the Chinese Opera* y, más recientemente, *Miss Fortune*.

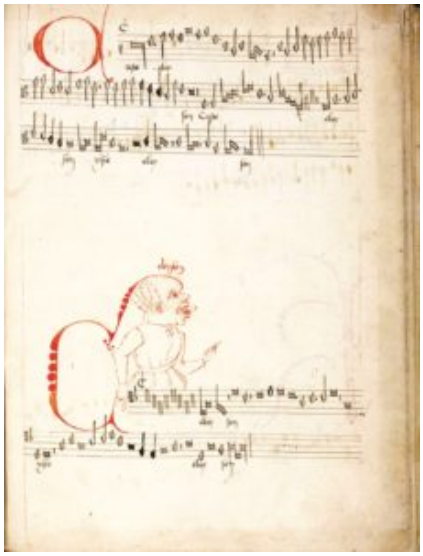
Robert Carver: El Maestro Escocés de la Polifonía

Alan Tavener, director y organista

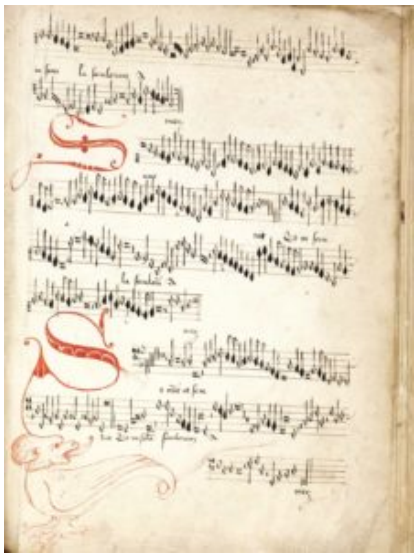
La música exuberante, adornada y de un estilo medieval tardío de Robert Carver se sitúa a la cabeza del escaso pero atractivo repertorio musical renacentista escocés que sobrevivió a la Reforma. Poco se sabe del músico en cuestión, y las inscripciones de los manuscritos de su música aún existentes crearon más debates que conclusiones entre los musicólogos Kenneth Elliot (cuyas investigaciones sobre la música de Carver datan de la década de 1950) y, posteriormente, en la década de 1980, Isobel Woods Preece. Sin embargo, el Dr. James Ross ubicó el nombre de Carver más recientemente, junto con el título de Canónigo de Scone en el Registro Municipal de Aberdeen de 1505 a partir de cierta

información sobre su tío materno, Sir Andrew Gray, que en 1484 fue identificado en el Registro como capellán de la iglesia de St. Nicholas y del que hay constancia de que otorgó dinero a la celebración de una Misa en el nombre de Jesús. Esta información aporta argumentos convincentes sobre el nacimiento de Carver y la educación musical que se impartía en dicha ciudad. Compilada dicha información y emparejada con las observaciones de Roger Bower en relación al calendario juliano y gregoriano, podemos estar razonablemente seguros de que Carver vivió entre 1487 o 1478 y 1568.

Bajo la dinastía de los Estuardo, la clase alta escocesa experimentó un auténtico renacimiento que fue generosamente financiado durante los siglos XV y XVI, pese a ser una época accidentada debido a los desastres militares que Escocia sufrió a mano de los ingleses. Jacobo IV no escatimaba recursos en la Capilla Real del Castillo de Stirling, y ciertos documentos de la época muestran que la Capilla contaba con un grupo coral virtuoso y tres órganos, así como una magnífica biblioteca musical que, en 1505, incluía cuatro cantorales con caracteres dorados. Sin embargo, ninguno de los libros musicales o manuscritos sobrevivió al saqueo protestante de la Capilla Real en 1559 ni a las subsiguientes décadas de abandono resultado de la prohibición de celebrar la Misa. Carver tuvo que vivir y trabajar en estas circunstancias.



Carver Choirbook Adv.MS.5.1.15, fol.28 recto



Carver Choirbook Adv.MS.5.1.15, fol.135 recto Acknowledgement is made to the Trustees of the National Library of Scotland

En cualquier caso, tenemos la fortuna de que un cantoral, probablemente añadido a la biblioteca poco después de que se efectuase el inventario de 1505, se salvó milagrosamente –y

casi sin daños– de las garras de los fanáticos anti-católicos, sobreviviendo al abandono de los siglos subsiguientes y apareciendo sorprendentemente en la Advocates' Library en Edimburgo. En él se encuentran todas las obras autentificadas que se le conocen a Carver, que se autoadjudicó el título de «Canónigo de Scone» (abadía agustina situada a unos 48 kilómetros al noreste de Stirling), aunque la elaborada calidad de la música sugiere que el monje escribía para la Capilla Real, de la cual posiblemente se ausentaba durante largos períodos. Conocido originalmente como *el Antifonario de Scone*, se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de Escocia, en Edimburgo, bajo el título *The Carver Choirbook* en agradecimiento al compositor que proporcionó la mayoría de sus contenidos: cinco versiones de la misa y dos de los motetes que ahí aparecen llevan la firma de Carver, pudiendo atribuírsele también una misa para tres sopranos. Asimismo, *The Carver Choirbook* contiene misas anónimas, magnificats y motetes, música del maestro franco-flamenco Guillaume Dufay (lo cual refuerza la tesis de que Carver pudo haber estudiado en los Países Bajos), y motetes atribuibles a William Cornysh y Robert Fayrfax (debido a su presencia en el semicontemporáneo cantoral de Eton, esa rica fuente de música polifónica del medievo tardío y de principios del Renacimiento en Inglaterra). Probablemente aparecieran en Escocia cuando Jacobo IV consolidó el Tratado de Paz Perpetua con Inglaterra al casarse con Margarita Tudor, hermana del futuro Enrique VIII. Puede encontrarse una Misa anónima para seis voces junto con materiales de Inglaterra, Francia y los Países Bajos en el *Douglas-Fisher Partbooks,* en la biblioteca de la Universidad de Edimburgo.

La primera de las obras de Carver, la misa *Dum sacrum Mysterium,* tiene fechas contradictorias de composición que oscilan entre 1506, 1508, 1511 y 1513. Tal vez se hace referencia a la fecha de la creación y a otras fechas subsiguientes en las que la obra se representó. Escrita para diez voces (que, en términos actuales, se compone de 2S, 2A,

2T, 2Bar, 2B), al igual que tres de las otras misas se trata de un *cantus firmus*, siendo la melodía preexistente la antífona Magnificat para el día de San Miguel Arcángel. Carver presenta los cánticos en notas largas, que desembocan en una frecuencia de cambio de acorde extremadamente lenta, causando de esta forma que los acordes adyacentes aparezcan con una alternancia igual y regular. Esto puede deberse a la influencia del mismo fenómeno que aún pervive en gran parte de la música folclórica escocesa en la forma de las llamadas «dobles tónicas». Ante todo, la misa se concibe según la arraigada práctica de alternar secciones que se incorporan del *cantus firmus* en pequeños grupos de voces, con secciones para el coro completo elaboradas a partir del *cantus firmus*. Isobel Woods Preece ha señalado la posiblidad de que la improvisación vocal a gran escala en al menos diez voces al mismo tiempo pudo haber sido práctica habitual en Escocia. Se trata de una explicación convincente de la inclinación de Carver por la música a muchas voces (uno de los dos motetes fue escrito para diecinueve voces), que también explicaría la notable tolerancia de Carver ante la disonancia pasajera. La última fecha que se asignó a esta versión de la misa podría deberse a su reutilización en la coronación de Jacobo V cuando éste era un niño. Dicha coronación se produjo de forma repentina (como consecuencia del catastrófico fallecimiento de su padre en la Batalla de Flodden Field) el 29 de septiembre de 1513, el día de San Miguel Arcángel (la Casa Real de Escocia guardaba devoción a San Miguel, su santo patrón): la naturaleza suntuosa de la misa, además de la propensión al *cantus firmus,* refuerza la plausibilidad de esta línea de pensamiento.

El hecho de que Carver ya emplease un estilo maduro al escribir, permite intuir importantes y desconocidas influencias. Si bien es evidente (aunque sólo sea por el contenido de *The Carver Choirbook*) que el compositor se mantenía al día en los avances de la música de la época tanto de Inglaterra como de la Europa continental, sólo podemos especular con su legado musical local: por una parte,

basándonos en la fuerza de su propia obra; por otra, basándonos en cualquier música precedente que haya sobrevivido. Sin embargo, las pruebas a nuestro alcance para conocer en qué estilo de música religiosa escocesa se crió Carver resultan escasas: un manuscrito de polifonía a dos voces del siglo XIII relacionado con la catedral de St. Andrews pudo sobrevivir, catalogado como *Wolfenbüttel 2*. Éste se distinguía por su extraordinario virtuosismo, sus amplias tesituras vocales y una considerable exigencia de flexibilidad vocal. Posiblemente se tratase de un intento por conciliar las técnicas francesas de composición más recientes de la época, como demuestran los casos ejemplificados por Léonin y Perotin, con su corriente autóctona basada en improvisaciones vocales profusamente adornadas. Esto podría arrojar pistas sobre el carácter estético de la música de Carver, unos tres siglos posterior, y en el mismo caso se encuentra la música improvisada de los trovadores celtas, de quienes consta que acudían a la corte de Escocia bajo el auspicio de Jacobo IV. Él mismo tocaba el arpa celta o *clarsach* , lo que contrasta con el hecho de que su hijo, Jacobo V, como muchos de sus homólogos europeos de la época, tocara el laúd. Cabe destacar la importancia de lo mencionado a la luz de los siguientes acontecimientos, que no sólo supusieron la destrucción de la colección de piezas escritas, sino que ocasionaron la desaparición del legado musical práctico.

¿Qué hace diferente a la música de Carver? Las opiniones divergen enormemente entre sí, abarcando desde aquellas que afirman identificar un estilo autóctono escocés hasta las que lo consideran esencialmente europeo. Personalmente, encuentro un parecido en los detalles estéticos en particular con la obra de Antoine Brumel, aunque Carver parece adoptar la suave técnica imitativa de Josquin des Près en su Misa para cinco voces, una obra posterior. La aguda escritura para soprano, tan característica del Cantoral de Eton, es evidente en sus piezas tempranas a gran escala, mientras que en las demás la línea soprano es relativamente sobria. El prolongado

tratamiento de la frase «in nomine Domine» (en el nombre de Dios) en los cantos del Benedictus de su Misa es característico y quizás reflejase afecto por la devoción que su tío sentía por el Nombre de Jesús, lo cual se concreta seguramente en los vastos «pilares» de 19 voces en las que resuena "Jesu" a lo largo del motete *O bone Jesu*.

¿Qué hay de la música de Carver en la actualidad? Originalmente fue ideada para coros profesionales de alto nivel, y el hecho de haber superado muchas de las dificultades que presenta, supone hoy un mérito para los reputados coros de cámara que se especializan en música antigua. Sin embargo, es innegable que las reducidas texturas son complejas e intrincadas, lo que sugiere que el tratamiento de los solos requiera, además de un dominio absoluto por parte de los instrumentistas, una técnica vocal sin fisura alguna. Entre los ejemplos actuales de influencia de Carver se incluye a James MacMillan con su *Tenebrae Responsories* de tres movimientos, que bebe del estilo virtuoso de Carver (en posible homenaje a Capella Nova, los intérpretes), mientras que Ronald Stevenson ha musicalizado el poema de James Reid-Baxter *In Memoriam Robert Carver* para coro a 12 voces.

En los libros de texto se tiende a considerar a Robert Carver como el único compositor británico en adoptar tanto la canción francesa de la época de las Cruzadas *L'Homme armé* como *cantus firmus* para la Misa. Sin duda inspirado en el tratamiento de Dufay de dicha melodía, que se copió en *The Carver Choirbook* hacia 1506, se trata de un tributo a las perspectivas internacionales de las que gozaba Escocia en aquella época. Como ejercicio de técnica musical es el más certero de Carver, y encontramos el *cantus firmus* en compás ternario «con» las otras voces en compás binario; en compás binario «con» pero medio pulso por delante de las otras voces en compás binario; en ritmo cruzado ternario «con» las otras voces en compás binario; y finalmente se convierte en otro ritmo cruzado ternario «en oposición» a las otras voces. Este asombroso

ejemplo de destreza técnica y compositiva sólo puede hacer que nos preguntemos qué más logró Carver como compositor, pregunta que esperamos resolver en algún momento si se producen más descubrimientos sobre su obra.

Las obras de Carver han sido publicadas por Musica Scotica (*Volume I: "The Complete Works of Robert Carver & two anonymous Masses"* editado por Kenneth Elliott, ISBN 0 9528212 0 6) y grabadas por Cappella Nova: *www.cappella-nova.com.*

Alan Tavener es cofundador y director del conjunto vocal profesional Cappella Nova, radicado en Escocia, que ha grabado 12 discos y da conciertos a nivel internacional. Se ha especializado en dirigir obras de Robert Carver, así como unos 60 estrenos mundiales de obras para coro, abarcando desde piezas de 3 minutos a capela hasta obras de mayor calado, entre las que se incluye *Resurrection* de John Tavener, con la Orquesta de Cámara de Escocia, emitida posteriormente en Radio 3 de la BBC, y *Seven Last Words from the Cross,* de James MacMillan con el BT Scottish Ensemble, emitida en siete episodios en la BBC2. Recientemente ha estado involucrado en proyectos como el dictado de una clase magistral para estudiantes de dirección coral en el Conservatorio de Moscú, con la presentación de sesiones para la convención de 2010 de la Association of British Choral Directors, o con la ponencia *Health and Wellbeing through Song* para la Making Music Conference 2012. Instalado en Glasgow desde 1980, Alan es además organista y director de coro de la Jordanhill Parish Church, donde ha formado una colectividad coral y un coro litúrgico. También dirige el Coro de Cámara de la Universidad de Strathclyde, para el que James MacMillan compuso 11 de sus 14 Strathclyde Motets. Email: alan.cappella-nova@strath.ac.uk

El Uso del Folclore en la Música Coral Escocesa

Katy Cooper: directora de coros, arregladora, profesora y musicóloga

La música tradicional escocesa ha despertado siempre gran atracción en todo el mundo. En el presente artículo intentaré hacer hincapié en las obras influenciadas por arreglos y canciones populares de compositores escoceses o establecidos en Escocia, empezando por los primeros entusiastas del resurgimiento del folclore.

Se dice que la música folclórica británica atraviesa en la actualidad un proceso de resurgimiento. Grupos y artistas de influencia folclórica, como Mumford and Sons, que suelen aparecer en las listas, y el establecimiento de una enseñanza universitaria sobre la música tradicional, están dando a los músicos británicos la oportunidad de volver la vista hacia este género en este nivel. La popularidad de los arreglos corales de canciones folclóricas tiene su origen en un resurgimiento anterior del folclore, un momento en el que algunos compositores, como Vaughan Williams, no se limitaron a arreglar canciones (música escocesa incluida) sino que, además, compilaron material en calidad de miembros activos de la Folk Song Society (fundada en 1898).

En su artículo de 1948 para el diario que acabó conociéndose como el *English Folk Dance and Song Society*, Frederick Keel señala que la mencionada organización, en un principio, «resistió toda tentativa de reducir su campo o de incluir en su nombre Inglaterra o Gran Bretaña». Más bien, se fundó como una “sociedad para la canción folclórica situada en Inglaterra, y no necesariamente limitada a preservar la canción folclórica inglesa”. De hecho, Sir Alexander MacKenzie, compositor escocés reputado e influyente, fue uno de los primeros miembros de la organización. MacKenzie fue el

responsable de varias recopilaciones de canciones tradicionales escocesas adaptadas para piano aunque, aparentemente, sus obras para coro no incluyen versiones de canciones escocesas. Asimismo, las obras para coro de Hamish MacCunn, conocido por su evocador *Land of the Mountain and the Flood*, incluyen *Four Scottish Traditional Border Ballads* para coro y orquesta, pero pocos arreglos a menor escala. Gran parte de la música coral escocesa de este período se encuentra actualmente sin editar y goza de escasa repercusión entre los coros modernos, pero merece la pena investigar en algunas bibliotecas y archivos como el del Scottish Music Centre, así como en varios catálogos online.

MacKenzie no fue el único músico escocés implicado en las actividades de la Folk Song Society. En las décadas siguientes, los coleccionistas escoceses George Barnet Gardiner y Francis Collinson se dedicaron a compilar material en Escocia e Inglaterra. Francis Collinson, posteriormente el primer investigador musical en la Escuela de Estudios Escoceses de Edimburgo, compuso muchos arreglos para canciones escocesas, incluidas versiones de *The Flowers of the Forest*, *Bonny Dundee* y *The Bonnie Lass of Albany*. Algunos de estos trabajos se publicaron, pero muchos de ellos permanecen únicamente como manuscrito autógrafo.

Collison compiló también canciones gaélicas para las que escribió arreglos corales, reflejando el aumento de la popularidad de los coros gaélicos, que podían encontrarse por toda Escocia en la década de 1930. El primero fue el Glasgow's St Columba Choir, fundado en 1874. El movimiento recibió impulso de la fundación (en 1891) y la constante popularidad del festival «National Mod», inspirado en el festival Eistedfodd en Gales, de gran reputación en el ámbito coral. El siglo posterior vio nacer un vasto y variado repertorio de música coral gaélica, poco conocida fuera del entorno musical de Gales. Pueden encontrarse enlaces para recursos online, partituras incluidas, en la página web de la Comunn nan

Còisirean Gàidhlig (Asociación de Coros Gaélicos): www.gaelicchoirs.org.uk).

El comienzo del siglo XX no sólo trajo el éxito para los coros gaélicos: el mundialmente famoso Glasgow Orpheus Choir, bajo el liderazgo de su fundador Hugh S. Roberton, atrajo a millones de entusiastas al mundo de la canción folclórica escocesa, muchas de las cuales (la mayoría, de hecho) eran arreglos del mismo Roberton. También las giras internacionales y las grabaciones desempeñaron un papel importante. Roberton escribió además la letra para canciones tan conocidas como *Westering Home* y la versión en inglés de *Mhairi's Wedding*, basada en la original gaélica. El sonido elegante y (actualmente) nostálgico del coro, junto con los arreglos sencillos y declamatorios de Roberton, resultan muy cantables y evocadores de su tiempo.

Los arreglos de canciones folclóricas siguieron siendo una opción popular para muchos coros a lo largo del siglo XX, con compositores que escribían tanto versiones de antiguas canciones como nuevas creaciones basadas en el material tradicional o influenciadas por él. Las alegres tonalidades de Cedric Thorpe Davie produjeron gran cantidad de arreglos populares, incluidas piezas destinadas a competir en el National Mod y obras corales de mayor escala que incorporaban canciones folclóricas. La siguiente generación de compositores de raigambre escocesa, incluidos Ronald Stevenson, Thomas Wilson y más tarde Peter Maxwell Davies, se vio fuertemente influenciada por el material escocés y produjo —y aún produce— piezas corales excepcionales, si bien es cierto que algunas son simples arreglos. La música coral de Stevenson, por ejemplo, incluye un motete en memoria del compositor escocés del Renacimiento Robert Carver, el anguloso *A Medieval Scottish Triptych* y una pieza de gran escala para coro y orquesta de inspiración folclórica, *In praise of Ben Dorain.*

Así como los coros del pasado daban pie a muchos arreglos corales, actualmente los coros escoceses y las asociaciones

corales continúan encargando y produciendo nuevas versiones, destacando quizás como ejemplo la sección editorial de NYCOS (National Youth Choir of Scotland). Sus publicaciones para jóvenes cantantes incluyen los volúmenes *SingSilver* y *SingGold* que ofrecen arreglos y nuevas obras corales escritas por compositores como Sally Beamish, William Sweeney, Eddie McGuire, John Maxwell Geddes y Ken Johnston. La estrecha relación de Johnston con NYCOS ha desembocado también en arreglos populares entre los que se incluye una enérgica versión del *Westering Home* y el *Air Falalalo* de Roberton.

Posiblemente hoy en día el compositor escocés de música coral más destacado sea James MacMillan, cuyo característico estilo coral está impregnado de influencias de su herencia escocesa. Esta influencia se aprecia en *So Deep*, una insólita versión de *My Love is like a red, red rose* y *The Gallant Weaver* de Robert Burns.

Como apasionado de la música folclórica y cantante de coro, siento en mí la atracción de dos mundos. El canto de armonías, desordenado y espontáneo, es mi característica favorita de las sesiones de canto tradicional en Escocia y en el resto del Reino Unido, y muchas colectividades corales incorporan parte de este material en su repertorio. Creo que también hay un lugar para los arreglos corales de principios del siglo XX que ofrecen esmeradas versiones de las letras, al igual que las recreaciones de los textos de Burns por parte de MacMillan, más actuales. Esto se basa realmente en el material folclórico, utilizando el coro de forma imaginativa para acompañar las líneas melódicas. Para mí, la práctica de componer arreglos corales para canciones folclóricas es una tradición en sí misma, con una extensa historia y, teniendo en cuenta el resurgimiento actual, también con un prometedor futuro.

Katy Cooper es directora de coros, arreglista, profesora y musicóloga. Ha impartido clases en las universidades de Aberdeen, Strathclyde y Glasgow, donde cursa su doctorado. Katy se formó como directora de coros con Sing for Pleasure y en la actualidad ejerce como profesora de dirección y como directora de su boletín informativo. Katy dirige también el coro Glasgow Madrigirls (madrigirls.org.uk), Cathures (cathures.org.uk), el coro infantil Happy Voices, y coros de empresa como el de Glasgow Life o el de John Lewis en Edimburgo. Canta además en el Sine Nomine International Touring Choir, en el Coro de la Capilla de la Universidad de Glasgow, en el grupo vocal Sang Scule (sangscule.org.uk), y en los grupos de armonía folclórica Muldoon's Picnic (muldoonspicnic.org.uk) y The Crying Lion. Sing for Pleasure publicó en 2011 una recopilación de los arreglos que Katy había compuesto para coros.

Email: katylaviniacooper@googlemail.com

Intimidad a Cierta Distancia

La Música Coral de Judith Weir

Graham Lack, compositor y redactor asesor del BCI

La música de Judith Weir forma parte de un mundo peculiar. Su estilo es intimista, pero se mantiene de alguna forma en la sombra, incluso cuando los oyentes sienten que han logrado conocerlo y entenderlo. Sus obras para coro ofrecen ciertas texturas llamativas que originan sonidos bastante

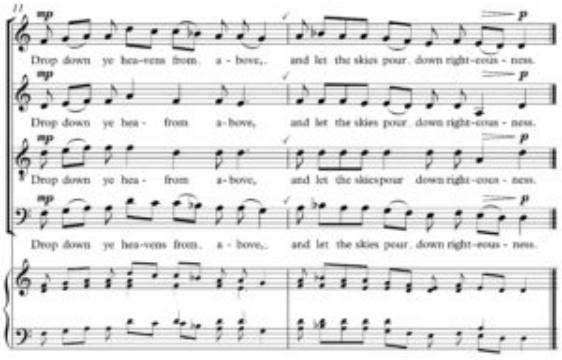
gratificantes, atemperados por más de un compás de silencio. En cualquier caso, escriba lo que escriba, la música acompaña al contenido emocional del texto con el que esté trabajando.

El uso del órgano en *Ascending into Heaven* revela la influencia de su profesor, Olivier Messiaen. Completó la obra en 1983 y utiliza un texto en latín de Hildeberto de Lavardin (1056-1133). El papel del órgano resulta inesperado –en todas sus obras se la nota dispuesta a dar sorpresas – y se asemeja al de una orquesta más que a nada. Por supuesto, no se limita en absoluto al mero comentario, ni Weir lo emplea tampoco como mero enlace entre un pasaje y otro de la obra. Los coros agradecerán el carácter directo de su escritura coral, evidentemente moderno aunque no por ello menos accesible.

Su *Drop down ye heavens* lo compuso para el coro de la capilla del Trinity College de Cambridge y se estrenó en 1983. Empleó algunos textos del cántico de Adviento *Rorate Caeli*, brindándonos un himno que es como una piedra preciosa. Es Weir en su lado más elegíaco.

Judith Weir: *Drop down ye heavens*, del compás 11 al final

(Click on the image to download the full score)



Drop Down Ye Heavens From Above Traditional Words – Music by Judith Weir ©

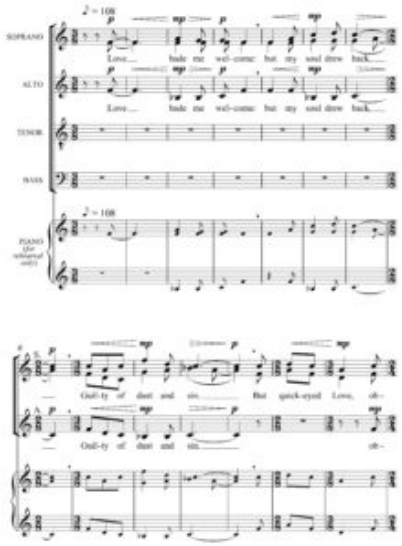
Copyright 1984 Chester Music Limited. All Rights Reserved. International Copyright Secured. Used by permission

Otro encargo para Cambridge fue *Illuminare, Jerusalem*, interpretada por el reputado coro del King's College, que lo estrenó en 1985, en el famoso oficio del festival Nine Lessons and Carols. El texto está escrito en idioma gaélico y Weir consigue introducir densos pasajes armónicos entre los vivaces ritmos.

Quizá hasta la fecha sus obras corales más atractivas y populares, en el mejor sentido de la palabra, sean los *Two Human Hymns*, un encargo de la Universidad de Aberdeen por su quinto centenario en 1995. Weir emplea textos de George Herbet así como de Henry King, otro poeta del siglo XVII. La escritura coral es de un puro lirismo, en total contraste con una parte de órgano que interrumpe constantemente la progresión armónica. El resultado es una notable sensación de tensión. Los pasajes de órgano en el segundo de los dos himnos son manifiestamente toccatas. Dos años después la compositora realizó un arreglo a capela para el primero de estos himnos, *Love Bade Me Welcome*,.

Judith Weir: Love Bade Me Welcome (versión a capela), compases 1 a 14

(Click on the image to download the full score)



Love Bade Me Welcome Words by George Herbert – Music by Judith Weir *© Copyright 1997 Chester Music Limited. All Rights Reserved. International Copyright Secured. Used by permission*

Respecto a *My Guardian Angel*, compuesta en 1997 para el Spitalfields Festival, podría parecer una pieza simple. Sin embargo, en el caso de Judith Weir, la simplicidad esconde una complejidad bastante sutil, y cualquier coro que se enfrente a la pieza notará con seguridad la profundidad del pensamiento armónico ensayo tras ensayo.

Vertue también se escribió para el Spitalfields Festival de Londres, estrenándose allí en 2005. La compositora toma tres poemas de George Herbert, demostrando una capacidad compositiva bastante austera por su sonido directo y por usar un lenguaje armónico muy escueto. Se trata de la música más pensativa de Weir, y un público comprometido podrá oír su voz

musical de forma clara.

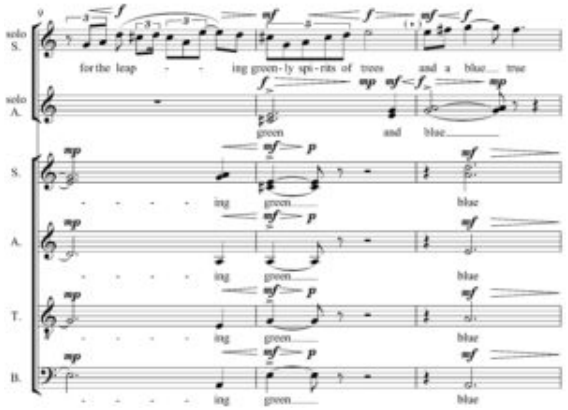
Su versión del Salmo 148 la escribió por encargo en 2009, con ocasión de los 800 **años de la Universidad de Cambridge.** Los elementos que incluye son en cierto modo insólitos: coro y trombón. En cualquier caso, no se limita a asignar una línea de graves al instrumento, sino que lo convierte en un contundente contrapunto para el coro. De algún modo, consigue crear una versión abiertamente hímnica y a la vez particularmente introvertida. Los sonidos son sobrios, parte de un mundo de sonidos separados perdido en su propio ensueño. Con solamente una concesión ocasional al sentimentalismo del texto, Weir traza un recorrido por aguas armónicas peligrosas, permitiendo al trabajo motívico musical en la superficie de la composición llevar al oyente de una tonalidad a la siguiente.

Un poeta que Weir encuentra obviamente interesante es E.E. Cummings, y su versión del poema *Little Tree*, de 2003, combina a la perfección con el texto. Planteado como tres imágenes independientes, la pieza es para coro y marimba. En esta ocasión fue el Young's People Chorus of New York quien realizó el encargo. En oposición a las tres voces superiores, la marimba actúa como un continuo, expandiendo la textura musical. Como ocurre con Cummings, lo que uno ve no es necesariamente lo que experimenta, o, en el caso de Weir, lo que uno oye…

En una segunda versión de Cummings, también terminada en 2003, *A blue true dream of sky*, encontramos una obra apasionada que nos hace darnos cuenta en el acto de la fijación de Weir con la religiosa mística Hildegard von Bingen. La pieza se escribió por encargo del director de coros y organista Philip Brunelle, interpretándola por primera vez su coro, el Plymouth Church Choir, en Minneapolis. La destacada parte de soprano solista fue escrita para Maria Jette. Los dos solos de contralto llenan el fondo y permiten que la línea del solo, el coro y su propia música se vayan alineando gradualmente a sí mismos.

Judith Weir: *A blue true dream of sky*, compases 9 a 11.

(Click on the image to download the full score)



A Blue True Dream Of Sky Words by e.e. cummings – Music by Judith Weir © Copyright 2003 Chester Music Limited. All Rights Reserved. International Copyright Secured. Used by permission

Las obras de Judith Weir están publicadas en Chester-Novello, que forma parte del Music Sales Group. Esperamos que esta breve reseña haya suscitado el interés de los directores de coros.

La afición de **Judith Weir** por la narrativa, el folclore y el teatro han repercutido en un amplio abanico de creación musical. Ella es la compositora y libretista de varias operas de gran repercusión que beben de diversas fuentes, incluyendo las sagas de los islandeses, el teatro de la época de la

dinastía Yuan en China y el romanticismo alemán. La música folclórica de las Islas Británicas y más allá han influido en un gran número de composiciones para piano e instrumentos de cuerda. Durante muchos años ha trabajado, tanto en Inglaterra como en la India, con el narrador Vayu Naidu, y ha colaborado en proyectos musicales y cinematográficos con la directora Margaret Williams. Pasó un tiempo como compositora residente con la City of Birmingham Symphony Orchestra y ha compuesto igualmente música para la Boston Symphony Orchestra, la BBC Symphony Orchestra y la Minnesota Orchestra.

Graham Lack estudió composición y musicología en el Goldsmiths' College y en el King's College, en la Universidad de Londres (BMU Hons, MMus), pedagogía musical en la Universidad de Chichester (certificado estatal) y se trasladó a Alemania en 1982 (Universidad Técnica de Berlín, tesis doctoral). Ocupó un cargo de Música en la Universidad de Maryland, presidió el Simposio de Música Contemporánea de Finlandia (Universidad de Oxford, 1999) y el Primer Simposio Internacional de Institutos de Compositores (Instituto Goethe, 2000), y contribuye con el Diccionario Groves y Tempo. Sus obras a cappella incluyen *Sanctus* (Queens' College Cambridge), *Two Madrigals for High Summer*, *Hermes of the Ways* (Akademiska Damkören Lyran), y un ciclo para los King's Singers, *Estraines*, grabado por Signum. El Coro de la Filarmónica de Munich le ha encargado *Petersiliensommer*, y el Coro Bach de Munich, *Gloria* (coro, órgano, arpa). *The Legend of Saint Wite* (SSA, cuarteto de cuerdas) fue ganadora en una competencia de la BBC en 2008. *Refugium* (coro, órgano, percusión) fue estrenada por el Trinity Boys Choir en Londres en 2009. Sus trabajos recientes incluyen *Wondrous Machine* para el multipercusionista Martin Grubinger, *Five Inscapes* para

orquesta de cámara y *Nine Moons Dark* para gran orquesta. Los estrenos de la temporada 2010-11 incluyen el trío de cuerdas *The Pencil of Nature* (música viva, Munich), *A Sphere of Ether* (para el coro Young Voices of Colorado) y el cántico *The Angel of the East*. Sus futuros proyectos siguen siendo un Primer Concierto para Piano de Dejan Lazić, y *The Windhover* (violín solista y orquesta) de Benjamin Schmid. Es miembro correspondiente del Instituto de Estudios Musicales Superiores del King' College de Londres, y asistente regular de las conferencias de la ACDA. Sus editores: Hayo Musikverlag, Cantus Quercus Press, Schott Music, Josef Preissler, Tomi Berg. Correo electrónico: graham.lack@t-online.de

Traducción: Carmen Torrijos, Spain

Revisado por Juan Casasbellas, Argentina