

Departamento  
de Música

 FACULTAD  
**DE ARTES**



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Proyecto de Trabajo de Graduación de la  
**Licenciatura en Música con orientación en Dirección Coral**

Título tentativo:

***“¿Qué es esta palabra? ¿Cuál es tu alegría?”***

Temas:

La música coral como arte mixto. Valoración del texto en la composición musical coral y su imbricación con otros parámetros de cara a una interpretación posible.

2024

TESISTA:

Federico Trillo

DNI: 39.372.721

Legajo: 71778/7

Teléfono: 11 69131463

Correo electrónico: fdtrillo@hotmail.com

Director: Mariano Moruja

Martes 10 de diciembre de 2024

## RESUMEN

Este concierto de graduación se basa en el concierto de fin de año del Coro del Instituto Cultural Argentino-Británico, organismo que dirigió desde el año 2021. El repertorio seleccionado se compone de obras en idioma inglés y en latín, pertenecientes a compositores británicos y estadounidenses. Los textos que estos compositores han seleccionado para sus obras provienen de diferentes fuentes: poetas como Robert Bridges, Robert Herrick o John Clare, textos litúrgicos católicos (muchas veces modificados previa incorporación a la obra), una canción popular inglesa y hasta una poesía escrita para la escena final de un videojuego. A tanta variedad de fuentes se corresponden también diversos estilos y texturas musicales, así como diferentes formas de relación con las palabras utilizadas.

Por un lado, este trabajo investiga de qué manera les compositores de música coral se relacionan con los textos, sean poesías, textos de la liturgia o canciones populares, y cómo éstos son tratados en sus obras. Se analiza el contexto histórico de cada texto y de cada compositor/a así como la manera en la que la música compuesta se relaciona con el texto escogido dando lugar a un **arte mixto**.

Asimismo, en estas páginas se explora el rol del director coral en la doble figura de intérprete que diseña una versión de una obra y, por otro lado, de productor de una didáctica que sostenga la recepción de la obra por parte del público. Se mencionan, en pos de reflejar el trabajo de ensayo, decisiones puntuales, subjetivas y no evidentes que sustentan en cada caso el diseño de versión.

Palabras clave: *arte mixto, composición musical coral, texto, interpretación, decisiones de versión.*

## FUNDAMENTACIÓN

### **My Spirit Sang All Day** (Gerald Finzi - Robert Bridges):

Gerald Finzi (1901-1956) fue un compositor musicalmente tradicionalista, continuando la línea de Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, Hubert Parry y Edward Elgar; este aspecto fue criticado en su época en comparación a sus contemporáneos más “arriesgados” con respecto al lenguaje musical. Robert Bridges también era tradicionalista en sus poesías de carácter romántico, y Finzi puso música a muchos textos de él (como también habían hecho Holst y Parry). En relación a su tratamiento de los textos, Andrew Jensen observa:

*“Es (...) imposible analizar su música de una manera clara y sistematizada sin antes considerar el contenido poético en sí mismo. Elementos musicales como melodía, ritmo, armonía, textura y forma derivan del texto y, por lo tanto, no pueden ser fácilmente separados. (...) Finzi expresa su profunda comprensión del texto a través de la amalgama de técnicas compositivas variadas y distintivas.”* (Jensen, 2008).

A diferencia de la mayoría de sus obras, Finzi no utiliza en “*My Spirit...*” la polifonía imitativa, sino una homofonía quebrada excepcionalmente al comienzo o hacia el final de las secciones. Ante la repetición del verso “*Oh my joy*”, como un refrán, Finzi decide enmarcarla siempre en un compás de 5/4, respetando la cadencia natural de la frase. Por otra parte, las sucesivas modulaciones tonales dentro de la obra permiten establecer una diferencia clara en el carácter de cada estrofa. Para reforzar estos cambios de carácter he pedido al coro, además de los cambios de intensidad ya escritos, diferentes articulaciones y cambios tímbricos. Como ejemplo, en “*my jealous ears grew whist*” (“mis oídos celosos guardaron silencio”) aprovechamos la recurrencia del sonido de la “s” para dar mayor énfasis a las consonantes y, al mismo tiempo, lograr un sonido como si se dijera en secreto (por el “silencio” que guardan, y porque *los celos se ocultan*). Muy diferente es “*What, said she, is this word?*” (“Qué, dijo ella, es esta palabra?”): aquí la inocencia de quien no sabe todo lo que se ha dicho antes queda representada por una separación del fragmento entre comas (hay un silencio escrito antes del “*said she*”, pero también separamos esas palabras del “*is this word?*” siguiente) y un sonido tónico pero liviano.

**To Daffodils** (Benjamin Britten - Robert Herrick)  
**The Evening Primrose** (Benjamin Britten - John Clare)

Benjamin Britten (1913-1976), a diferencia de Gerald Finzi, tuvo éxito como compositor profesional en relativamente poco tiempo, obteniendo premios en concursos de composición y un contrato de publicación de sus obras. En la música inglesa representó un “nuevo concepto” de profesionalismo, tanto por su estilo compositivo, que generaba una ruptura con el estilo nacionalista de Elgar, Vaughan Williams y Finzi y representaba un vínculo entre aquella tradición y la experimentación del siglo XX, como por su forma de trabajo.

El ciclo *Five Flower Songs* (“Cinco canciones sobre flores”) fue escrito para celebrar las Bodas de Plata de Leonard y Dorothy Elmhirst, una pareja amiga y benefactora de Britten, y su temática se debe a que ambos eran botanistas. Las poesías seleccionadas por el compositor hablan de una flor en específico o de varias, pero también utilizan a las flores para representar diferentes mensajes, como la efimeridad de la vida humana o un panorama marchito y hostil. En este concierto, se presentarán “*To Daffodils*” (“A los narcisos”) y “*The Evening Primrose*” (“La onagra”), la primera y la cuarta obra del ciclo respectivamente.

La poesía de Robert Herrick presente en “*To Daffodils*” se organiza en dos estrofas, y Britten respeta esa división diferenciando con su tratamiento de las voces una y otra sección. En la primera estrofa/sección de “*To Daffodils*”, Britten agrupa las voces de a pares (soprano-bajo y tenor-alto), interactuando entre ellas en un contrapunto imitativo. A esta característica se le añade la derivación de cada línea de un motivo de cuatro notas, el cual continúa sonando casi literalmente en la línea de bajos cuando las otras voces ya se han alejado melódicamente de él. En esta sección, para aportar claridad métrica donde no hay tanta claridad armónica, he pedido reforzar la pronunciación de consonantes, sobre todo en las que suelen ser articuladas de manera suave en el español (la “d” y la “t”, que además he pedido con una pronunciación ligeramente explosiva, y la “g”).

En la segunda sección de la obra, la textura varía: las tres voces superiores (sopranos, altos y tenores) cantan homorrítmicamente, mientras la voz del bajo se mantiene repitiendo como un eco variaciones del mencionado motivo. Este agrupamiento de las voces superiores no es casual, dado que es en esta segunda estrofa donde la temática pasa a ser, comparándola con el tiempo de vida del

narciso, la brevedad de la vida humana. Además de cumplir con la indicación *pp* he pedido un carácter misterioso, casi "en secreto", con el objetivo de generar una atención mayor sobre el texto dicho y de motivar a que el "*We die*" (con indicación *f* y con acento) suene realmente como un exabrupto rápidamente contenido.

En la cuarta obra del ciclo, "*The Evening Primrose*", Britten opta, en cada sección, por una homofonía a cuatro voces seguida por un pasaje imitativo o, en los compases 9 a 11, por un solo de cuerda de tenores seguido de las tres voces restantes como un eco. La obra utiliza en gran medida el figuralismo, describiendo a un ermitaño con acordes disonantes, el florecimiento de la onagra con una serie de acordes que, muy gradualmente, desembocan en un acorde mayor (compases 13 a 15) y su marchitación, muerte y desvanecimiento con un acorde sin tercera (en el último compás suenan Fa# y Do#, pero no están presentes La ni La#). En esta obra hemos trabajado mucho desde el texto, resaltando la pronunciación de ciertas consonantes ("*blossoms*", c. 10, o "*bashed*", c. 24) y agregando "microdinámicas" para mayor inteligibilidad de la poesía (en "*Who, blindfold...*" de compás 16 he pedido *cresc.* y *dim.* sobre la nota del "*Who*", además de una pequeña separación antes del "*blindfold*").

### **The Light We Cast** (Jessica Curry - Dan Pinchbeck)

Jessica Curry se describe a sí misma como "*una atea que ama absolutamente la música de iglesia*" (Smal, 2006). No solamente ha compuesto obras a partir de textos religiosos, sino también con textos por fuera de la liturgia pero con inspiración religiosa. Por otra parte, Curry ha declarado padecer una enfermedad degenerativa, y, según la opinión de Pieter Smal, "*la elección de textos religiosos por parte de la compositora representa su reconocimiento de la mortalidad: la lucha con su propio bienestar físico.*" (Smal, 2016). Entre sus obras se destacan la banda de sonido del videojuego *Dear Esther*, la de *Amnesia: A Machine For Pigs* y la de *Everybody's Gone to the Rapture*, videojuego al cual pertenece la obra presentada en este concierto.

La música de *Everybody's Gone To The Rapture*, según su compositora, "se inserta en la Englishness de Elgar y Vaughan Williams" (Stuart, 2015). "*The Light We Cast*", la obra de este concierto y la que suena en los créditos finales del videojuego, inicia con una monodía sin acompañamiento a cargo de la cuerda de contraltos, y este aspecto junto con la indicación *rubato* sugieren que este comienzo evoca un

canto llano. En las frases siguientes se incorpora, de a una, el resto de las cuerdas. Solamente luego de presentar las 4 voces (con eventuales *dívisi*) se rompe la homorritmia de las primeras frases, dando lugar incluso a un solo de la cuerda de altos acompañado, esta vez, por acordes en las otras cuerdas y una frase, “*I love you*” (“te amo”) repetida como eco del solo mencionado.

Si bien las melodías de las primeras frases tienen un ritmo puntual escrito en la partitura, he solicitado al coro que las piense como líneas de un canto llano. En la repetición de la primera melodía, pero ya en el *fortissimo* de cifra C, he pedido respetar igualmente esta indicación, con el objetivo de que la intensidad indicada no lleve a una ruptura del significado principal de la obra; la repetición del texto en cifra C no es con carácter “combativo”, sino aseverativo.

### **Alleluia** (Jake Runestad - palabra/canto litúrgico cristiano)

En un artículo del *Minnesota Star Tribune*, se describe a Jake Runestad como poseedor de “*un don particular para unir música poderosa a textos que hablan sobre los temas más urgentes y movilizantes de nuestro tiempo*” (Tillotson, 2015). En el mismo artículo, Runestad describe su proceso compositivo de esta manera: “*En primer lugar quiero entender cómo se sienten las palabras cuando son dichas, y luego improviso cantando con la misma cadencia. En lugar de forzar la música a las palabras, dejo que las palabras dicten cómo va a ser la música.*” (Tillotson, 2015).

En el caso de la obra presentada en este trabajo de graduación, el texto se compone de una sola palabra: “Alleluia”. En base a ella hay una composición coral cuya motivación puede ser encontrada en la página oficial del compositor:

*“A través de la historia, el canto de ‘Alleluia’ ha servido como una celebración hacia el exterior así como una expresión introspectiva de adoración. La obra comienza con una declaración rítmica de alegría (...). Este animado júbilo pronto da paso a una meditación reverente (...). [Finalmente,] Los ritmos de danza del comienzo retornan con un aumento gradual en intensidad mientras que las propias plegarias ascienden al cielo.”* Alleluia [página de compra de la partitura] (s.f.)

En línea con lo que propone el propio compositor, en las primeras páginas la palabra “*Alleluia*” es pronunciada de manera *non legato*, utilizando las “l’s y la semivocal de la sílaba “ia” para generar una leve separación entre las sílabas.

Además de un énfasis en las consonantes, esta decisión posibilita un carácter más rítmico y una sensación de urgencia hacia la mitad de la obra. Las páginas 9 y 10, el momento de la “meditación reverente”, son interpretadas con una cierta libertad entre eventos; en esta sección el pulso no está medido estrictamente, sino que es interpretada con un ligero *rubato* respetando igualmente los *molto rit.* y *a tempo* de página 10. A partir de la página 12 he pedido un mayor protagonismo a las voces interiores de cada cuarteto (barítonos y tenores 2 o mezzosopranos y sopranos 2, según el compás), resaltando que, si bien esta última sección representa un regreso a los ritmos del comienzo, la escala que utiliza en este caso es fundamentalmente diferente (lidia, mientras que al comienzo es dórica).

### **and the swallow** (Caroline Shaw - Salmo 84, Libro de los Salmos)

Caroline Shaw es una compositora ecléctica. Productora, cantante y violinista, además de componer obras académicas ha colaborado con artistas pop y compuesto para multimedia. Ella describe su rol como compositora como “*intentando imaginar un mundo sonoro que nunca se ha escuchado antes pero siempre ha existido*” (Shaw, s.f.), y para ello se nutre de diversas influencias musicales y literarias, como se evidencia en las notas de programa de sus obras.<sup>1</sup>

El trabajo que realiza Caroline Shaw con el texto de “*and the swallow*” es análogo al realizado por Britten en “*To Daffodils*”: una repetición del texto desfasada con la enunciación original, la que a su vez complejiza la textura rítmica y armónica de la obra. La superposición de patrones desfasados genera una ilusión de clústeres en los momentos de la obra más complejos texturalmente, pero también una urgencia por una resolución que aúne las voces. El texto se dispone de una manera fragmentada, sólo completando la frase general en el momento final de cada sección de la obra, y es curioso que, además de utilizar solamente algunos fragmentos del Salmo 84, en la obra se omitan las secciones que hacen referencia directa a la religión particular. Esto se ve, por ejemplo, en la frase “*mi alma anhela [y aun ardientemente desea los atrios de Jehová]; Mi corazón y mi carne cantan [al Dios vivo]*”<sup>2</sup>: en la obra solamente se enuncia “*mi alma anhela; mi corazón y mi carne cantan*” y se omite todo lo expresado entre corchetes.

---

<sup>1</sup> Menciono como ejemplo las notas de su obra “*Its Motion Keeps*”, en las que habla de Benjamin Britten, Henry Purcell e himnos con notación de *shape notes* del siglo XIX en Estados Unidos: <https://caroline-shaw-editions.myshopify.com/collections/frontpage/products/its-motion-keeps>

<sup>2</sup> Los corchetes son propios.

He pedido al coro mucha precisión rítmica para lograr la superposición 2:3 (corcheas comunes sobre corcheas de tresillo), y a su vez cortar las consonantes antes del silencio para no interrumpir la entrada de los motivos siguientes. Hemos agregado también una especie de *en dehors* en las primeras notas de cada entrada, resaltando el desfase del texto y destacando los momentos en los que varias voces coinciden rítmicamente.

### **Caritas et Amor** (Zane Randall Stroope - antifona cristiana del S. X)

En las notas de programa de esta obra, que aparecen como presentación en la edición de la partitura de Alliance Music Publications, se aclara que el compositor toma el texto de la antifona *Ubi Caritas* y también su melodía, pero, en lugar de tomar el *cantus firmus* literalmente, hace breves referencias a él y elabora un material nuevo en base a ello. El texto es tratado de manera similar: se conserva el estribillo ("*Ubi caritas et amor Deus ibi est*") y una de las secciones finales ("*Gaudium quod est immensum*", versionado como "*Gaudium quod immensum est*"), pero agrega también las palabras "*Alleluia Domine*" e intercambia palabras del estribillo ("*Deus... Ubi caritas... ibi est*").

Indudablemente, los momentos más emocionantes de esta obra se dan en los "*Gaudium*": tanto registralmente como en el texto utilizado hay una expresión de grandeza, acompañada por un sonido pleno y sin apuro en las cesuras escritas y preparada por los *rit.* marcados de los compases anteriores. Cada cesura marcada en la partitura, así como cada cambio de sección, es tomada de manera que posibilite una inspiración plena para abordar los compases siguientes. Como en otras obras, he pedido también mayor oclusión en las consonantes ("*Deus ibi est*", "*Domine*", "*Gaudium*"), no solamente para lograr mayor claridad del texto (en el español rioplatense solemos "lavar" estas consonantes oclusivas) sino también para evitar que el carácter *legato* comprometa la definición de las notas de cada línea.

### **Rorate Caeli** (*cantus firmus*/canto llano de Adviento - Libro de Isaías)

### **Drop down, ye heavens, from above** (Judith Weir - Libro de Isaías)

*Rorate Caeli* (o *Rorate Coeli*) es un canto de Adviento (el tiempo de preparación espiritual para la celebración del nacimiento de Cristo) utilizado en la liturgia católica y, con menor frecuencia, en la protestante. Lo componen cuatro estrofas, en cuyas primeras tres habla el ser humano devoto y recién en la última responde Dios con un

mensaje consolador (“*Consolaos, consolaos, pueblo mío, que pronto vendrá tu salvación*”<sup>3</sup>).

La obra “*Drop Down, Ye Heavens, From Above*” de Judith Weir se basa en la última estrofa de este canto (de hecho, la melodía original aparece completa, con las adaptaciones necesarias al idioma inglés, en la voz del bajo), y cada frase está representada musicalmente con una disposición diferente de las voces e, interpretativamente, con una intención muy ligada a lo que se está diciendo en cada una. La primera frase de la estrofa (“*Comfort ye...*”) continúa el planteo armónico presentado en el refrán, con bajos y sopranos cantando la melodía principal y contraltos armonizando homorrítmicamente. En la siguiente (“*I have blotted...*”) se agrega al planteo anterior la voz de tenor para consolidar una armonía a cuatro voces. La estrofa siguiente (“*Fear not...*”) es la más enfática, tanto desde el texto como desde el entramado vocal: es el único momento de la obra en el que todas las voces superiores al bajo tienen *divisi* y no hay duplicaciones. En el último verso y la repetición del refrán se da el proceso inverso al realizado hasta este punto, pero manteniendo la voz del tenor.

Interpretativamente, he remarcado la traducción del texto palabra por palabra y el carácter de cada frase, así como su correlato musical (“*Fear not*” en *fortissimo*, como comienzo de la frase de mayor carga dramática, y la palabra “*God*” con el extremo agudo en la voz de soprano 1 y el rango más amplio de toda la obra). A su vez, he pedido respetar la intención de un canto llano, por lo que, si bien el ritmo de cada frase está escrito, hay cierta libertad en el fraseo motivada por mi gesto hacia el coro.

La presentación en este concierto únicamente de “*Drop Down...*” dejaría trunca la narrativa: Dios le dice a su pueblo que *se consuele*, que *la Salvación no tardará*, pero la propia obra no brinda información de la razón de esa congoja. Surge así la idea de hacer en conjunto una estrofa del canto llano original que evidencie narrativamente la angustia del pueblo, en la voz de un tenor solista invitado, y la obra de Judith Weir como respuesta coral de Dios a tales plegarias. “*Drop Down...*” termina con una última plegaria para que *descienda de los cielos la justicia divina*.

---

<sup>3</sup> Traducción de la página Verbum Glorïae. Disponible en <https://www.verbumglorïae.es/project/rorate-caeli/>.

## **Good-will to men, and peace on Earth** (Dobrinka Tabakova -

“Cornish Carol”, anónimo c. 1840)

Dobrinka Tabakova es una compositora búlgara-británica. Influida en su estilo compositivo por Olivier Messiaen, Iannis Xenakis y Arvo Pärt, ha sido ganadora de diversos premios de composición y, por otra parte, siempre ha sido impulsora de la música contemporánea actual, siendo presidente de la *Contemporary Music Society* entre 1999 y 2003.

Su obra “*Good-will to men, and Peace on Earth*” tiene reminiscencias sonoras a la música medieval, y su texto es tomado de un villancico del siglo XIX conocido como “*Cornish Carol*”. Por otro lado, la obra tiene un carácter más desenfadado que lo habitual en su producción, dado que ha sido compuesta para los lectores de la *BBC Music Magazine* imaginando una circunstancia “*más social - una reunión navideña cantando a coro en una casa o, quizás, [para] un grupo ligeramente excéntrico de entusiastas amateurs cantando [leyendo] desde sus celulares en un pub*” (Tabakova, 2018).

Si bien esta obra no está pensada originalmente para ser interpretada en una iglesia, está incluida en este concierto y a continuación de “*Drop Down...*” como contraposición de carácter. El foco de la narrativa, en este sentido, retorna al ser humano, celebrando y deseando paz en la Tierra por la aparición de la estrella que representa a Jesús, el Salvador y enviado divino. La indicación principal que he dado al coro es la de respiración alternada, omitiendo incluso alguna sílaba para poder respirar y no cantar forzando el aire. De esta manera, en una obra casi sin silencios escritos se logra la principal indicación de la partitura: “*cantar con una línea melódica fluida, sin mucho rebote o acento*”. Al mismo tiempo, cada repetición de texto tiene un carácter diferente dentro del mismo clima general de celebración: lo que en primer lugar era misterioso en su repetición es confirmación convincente, o lo que se dijo en alto luego se repite como algo íntimo.

## **Wassail Song** (popular, arr. Ralph Vaughan Williams -

canción popular inglesa)

“*The Gloucestershire Wassail*” es una canción tradicional que en la época victoriana fue reinterpretada (así como tantas otras) como un típico villancico navideño, pero originalmente remitía a una tradición pagana: un paseo de casa en

casa pidiendo bebida y deseando una temporada de buena cosecha. La propia palabra “*wassail*” es a la vez verbo (el acto de ir de puerta en puerta) y sustantivo (designa la bebida alcohólica que se acostumbraba beber: cerveza o vino caliente con especias).

Ralph Vaughan Williams fue un compositor con variadas influencias: canciones populares, himnos litúrgicos ingleses, sus maestros de composición (Charles Stanford, Hubert Parry, Max Bruch y Maurice Ravel), la música coral de la época Tudor e isabelina y la obra de diversos poetas. No solamente era amante de los villancicos, sino que fue uno de los editores del *Oxford Book of Carols* publicado en 1928. No sorprende, entonces, que decidiera culminar su ciclo de obras *Five English Folk Songs* (1913) con un “*arreglo libre*”<sup>4</sup> del villancico antes mencionado, rebautizándolo más genéricamente como “*Wassail Song*”.

Además de seleccionar seis de los ocho versos que componen la canción original, todo el arreglo está pensado con una dinámica creciente desde el *pianissimo* hacia el *fortissimo*, con un descenso bastante abrupto hacia el *pianissimo* en la última página de la obra; por otro lado, la propia disposición de las voces en cada estrofa motiva este continuo *crescendo*. Esta decisión compositiva genera la percepción deseada: el progresivo acercamiento hacia el público de un grupo de personas cantando y festejando, y que, al acabar su cometido en la casa a la que han arribado, continúan su camino hacia la casa siguiente.

El abordaje principal de esta obra ha sido con un carácter casi instrumental: dado que es una obra veloz y con mucho texto a pronunciar, he pedido cada sílaba como si fuera *staccato*, llegando a ensayar cantando cada negra con la sílaba “pam” y cada corchea con la sílaba “pa” para lograrlo. Además, he indicado un carácter pícaro y desenfadado: ya no cantamos sobre el final de una vida ni tampoco somos un coro de villancicos católicos, sino que es un grupo de personas alcoholizadas pidiendo más *wassail* y bendiciendo (o maldiciendo, según el caso) de puerta en puerta.

---

<sup>4</sup> Traducción de la partitura, cuyo texto original enuncia “*freely arranged by Ralph Vaughan Williams*”.

## CONCLUSIONES Y PALABRAS FINALES

Creo que el rol que ejercemos los directores corales como intérpretes y a la vez productores se encuentra en el medio de dos universos: el del análisis (de la obra, de los textos, de la música, de las circunstancias históricas y sociales en las que se produjo la obra etc.) y el del placer musical en sí mismo, el que puede tener un oyente sin conocimientos de teoría musical. “*Ninguno de nosotros podrá jamás recuperar esa inocencia antes de cualquier teoría cuando el arte no necesitaba justificarse*”, afirma Susan Sontag en su ensayo de 1964 “Contra la interpretación”, abogando por un disfrute *sensorial* del arte librado de toda interpretación forzada. También enuncia que “*la tarea de interpretación es virtualmente una de traducción*”... ¿De qué manera, entonces, nuestra tarea como directores representa una *buena traducción* de la obra, entendiendo por este objetivo la toma de decisiones producto del análisis para generar una versión auténtica y fiel al material para el público?

Un camino a seguir es el propuesto por la actriz Roberta Carreri en “Huellas en la Nieve”, documental a modo de “demostración de trabajo” de su técnica. A semeja al producto artístico a una escalera cubierta de nieve, en la cual la escalera representa la técnica y las decisiones conscientes sobre el material y la nieve representa la *interpretación* actuarial. “*El público*”, finaliza diciendo, “*no debe ver la escalera, sino solamente la nieve*”.

Todas las decisiones expuestas en este trabajo son la “escalera” que sustenta cada versión. Así como estas decisiones fueron tomadas en base a mi estudio de diversas fuentes, también lo fueron en base a mi propia subjetividad y mi propia situación y conocimiento actual. Otras interpretaciones y decisiones de versión son igual de válidas que las tomadas para este concierto y expuestas en este trabajo. En última instancia, el público *no debe ver* el pedido de reforzar las consonantes, el de los cambios de carácter ni el del corte de consonantes antes del silencio; todo ello debería estar integrado dentro de un discurso artístico unificador. Es inevitable *interpretar* una obra para poder comunicarla, pero es posible (y necesario) concebir un discurso artístico que genere nuevos interrogantes de cara al público.

## BIBLIOGRAFÍA

### **My Spirit Sang All Day - To Daffodils - The Evening Primrose**

Jackson, C. M. (2013). *Britten's Op. 47, Five Flower Songs: Breaking Trends In Analysis*. Tesis de Doctorado en Artes Musicales por la Universidad de North Texas. Disponible en:

[https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500181/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500181/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf)

Jensen, A. M. (2008). *A Comparative Analysis of Poetic Structure as the Primary Determinant of Musical Form in Selected A Cappella Choral Works of Gerald Finzi and Benjamin Britten*. Dissertations. 1109. Disponible en:

<https://aquila.usm.edu/dissertations/1109>

### **The Light We Cast**

Stuart, K. (2015). *Everybody's Gone to the Rapture: writing a score for the end of the world*. The Guardian. Disponible en:

<https://www.theguardian.com/technology/2015/jul/30/everybodys-gone-to-the-rapture-video-game-sound-music>

### **Alleluia**

Tillotson, K. (2015). *Minneapolis composer Jake Runestad connects with veterans' struggles*. The Star Tribune. Disponible en:

<https://www.startribune.com/minneapolis-composer-jake-runestad-connects-with-veterans-struggles/330465121>

*Alleluia* | Jake Runestad. <https://jakerunestad.com/store/alleluia/>

### **and the swallow**

CAROLINE SHAW - MUSIC. <https://carolineshaw.com/bio/>

## **Rorate caeli**

Del Toro, R. (20/12/2023). Rorate caeli. *Info Católica*.

<https://www.infocatolica.com/blog/conarpa.php/1312200745-rorate-coeli>

## **Drop Down, Ye Heavens, From Above**

*Drop Down, Ye Heavens, From Above* | Judith Weir - Wise Music.

<https://www.wisemusicclassical.com/work/12752/Drop-Down-Ye-Heavens-from-Above--Judith-Weir/>

## **Good-will to men and Peace on Earth**

Tabakova, D. (2018). *Good-will to men, and Peace on Earth*. BBC Music Magazine, N° 13 (Christmas), p. 50.

<https://archive.org/details/BBCMusicNo13Christmas2018/page/50/mode/2up>

Tabakova, D. (2020). *An Evening with: Dobrinka Tabakova*. Episodio N° 6 del *Musical Book Club* organizado por el Scottish Ensemble.

<https://scottishensemble.co.uk/wp-content/uploads/files/MBC06-Listening-Notes.pdf>

*Dobrinka Tabakova - Composer's website*.

<https://www.dobrinka.com/about/index.htm>

Rees, O. (2020). *Good-will to men, and Peace on Earth*. Folleto del disco "A Ceremony of Carols" del Choir of the Queen's College, Oxford. Disponible en:

[https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W22071\\_GBLLH2062719](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W22071_GBLLH2062719)

## **Wassail Song**

*Wassailing*. Definición del *Cambridge Dictionary*. Disponible en:

<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/wassailing>

Meconi, H. (2002-2024). Ralph Vaughan Williams – Choral Music. *The Choral Singer's Companion*.

<https://thechoralsingerscompanion.com/vaughan-williams-choral-music.php#song>

*A Longer Biography* - Ralph Vaughan Williams Society.

<https://rvwsociety.com/comprehensive-biography/>

## **Conclusiones**

Sontag, S. (1964). *Against Interpretation*. Documento alojado en Squarespace.

Disponible en

<https://static1.squarespace.com/static/54889e73e4b0a2c1f9891289/t/564b6702e4b022509140783b/1447782146111/Sontag-Against+Interpretation.pdf>

Wethal, T. (Director). (1994). *Traces in the Snow* [Huellas en la Nieve] [Film].

<https://vimeo.com/ondemand/176316>