

RICARDO RODRÍGUEZ PALACIOS

Catedrático de Dirección de Coro del Conservatorio Superior de Sevilla



DIRECCIÓN DE CORO

La ciencia, la técnica, el arte, las costumbres

RICARDO RODRÍGUEZ PALACIOS

Catedrático de Dirección de Coro del Conservatorio Superior de Sevilla

DIRECCIÓN DE CORO

La ciencia, la técnica, el arte, las costumbres

Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Coordina: Centro de Documentación Musical de Andalucía
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
© Ricardo Rodríguez Palacios
I.S.B.N.: 978-84-9959-137-7
Depósito Legal: SE 1749-2013

DIRECCIÓN DE CORO.

- 1. LA FIGURA Y LA TÉCNICA DEL DIRECTOR DE CORO.**
- 2. LA ORGANIZACIÓN Y EL TRABAJO DEL CORO.**
- 3. LAS FORMAS MUSICALES CORALES.**
- 4. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA CORAL.**

ÍNDICE - PLAN GENERAL DE LA OBRA

INTRODUCCIÓN.	Pág. 1
0.1. Justificación autobiográfica.	1
0.2. El estudio de la Dirección de Coro.	4
El Plan de Estudios de 1966.	
El Plan de Estudios de 1990 (LOGSE).	
0.3. Complementos.	10
Biblioteca. Archivo de partituras. Fonoteca. Conciertos.	
Cursos, cursillos, seminarios. Cantar en Coro. Dirigir un Coro	
0.4. Bibliografía general.	12
Dirección de Coro. Coro o Formación Coral.	
Formación Auditiva. Canto o Técnica Vocal. Historia de la Música.	
Canto Gregoriano. Interpretación.	

1ª Parte: LA FIGURA Y LA TÉCNICA DEL DIRECTOR DE CORO.

Capítulo 1º: EL DIRECTOR DE CORO.	17
1.1. Introducción terminológica e histórica.	17
El director, como intérprete sobre un grupo musical	
Necesidad del director en la música de conjunto.	
Trayectoria histórica de la dirección.	
1.2. Cualidades del Director.	19
Vocación.	
Formación musical perfecta.	
Oído musical fino.	
Buena voz.	
Asimilación de la obra.	
Memoria musical.	
Estudio de la técnica de dirección.	
Práctica.	
Cualidades no musicales (simpatía y autoridad).	
1.3. El Director y el compositor.	26
Director compositor que dirige su propia obra.	
Director compositor que dirige una obra ajena.	
Director no compositor.	
1.4. La fidelidad a la obra.	29
Interpretaciones erróneas.	
La interpretación fiel.	
1.5. La personalidad y responsabilidad del Director.	31
Según el grupo que se dirige.	
Según las obras que se dirigen.	
Según la importancia socio-cultural del concierto.	

Capítulo 2º: LA FORMACIÓN DEL OÍDO MUSICAL..	34
2.1. Necesidad indispensable.	34
2.2. Medios y condiciones.	35
a) Concentración. b) Ejercicio de la memoria musical. c) Escribir y copiar música.	
d) Escribir música al dictado. e) El conocimiento de la armonía.	
f) Práctica instrumental. g) Amplitud y variedad de repertorio. h) Oír música.	
i) Cantar bien.	
2.3. El diapasón.	37
Definición e historia.	
El diapasón del director.	
Otros tipos de diapasón.	
2.4. Ejercicios para la comprobación del oído musical.	40
a) Notas sueltas.	
b) Intervalos.	
c) Escalas.	
d) Acordes tríadas.	
e) Acordes de séptima.	
f) Superposiciones sonoras.	
g) Escalas y series cromáticas.	
Capítulo 3º: EL ESTUDIO DE LA PARTITURA CORAL.	50
3.1. Introducción.	50
El estudio de una partitura coral sin el instrumento.	
Metodología aplicable a una obra coral.	
3.2. La audición interna de la obra.	51
La representación mental como patrón del montaje de la obra.	
3.3. Metodología del estudio sonoro de una partitura..	52
Método <i>reproductivo</i> , por la audición externa.	
Método <i>comprensivo</i> , por el estudio sonoro mental.	
Estudio melódico de las voces.	
Estudio armónico de las voces: secuencia de acordes.	
Estudio armónico de las voces: <i>dúos</i> .	
Estudio armónico de las voces: <i>tríos</i> .	
Estudio armónico del total de las voces.	
Estudio del texto: lectura enfática y lectura rítmica	
Estudio de la música con su texto.	
El marcaje de las respiraciones.	
Aspectos expresivos de la obra.	
Imaginación mental de la obra total.	
Las obras muy complejas.	
3.4. Memorización.	62
Dirección con o sin partitura.	
Capítulo 4º: EL LENGUAJE GESTUAL DEL DIRECTOR.	65
4.1. Introducción: El lenguaje gestual..	65
Parámetros musicales afectados por el gesto.	
Definición de <i>dirección</i> .	
4.2. Infraestructura necesaria: la habitación de estudio.	67
Atril de dirección.	
Espejo frontal.	
4.3. La relajación personal.	69
Relajación pasiva.	
Relajación activa.	

4.4. Actitud corporal general.	72
La cabeza. Los pies.	
La tarima o <i>podium</i> , espacio vital del director.	
Gestos primitivos a evitar.	
Distancia entre el director y el coro.	
4.5. Los brazos y las manos.	74
Los dedos.	
El gesto de las manos (la <i>quironomía</i>).	
Principios generales: de utilidad; de economía; de independencia.	
La batuta.	
4.6. El rostro.	78
Los ojos.	
Los labios.	
4.7. El gesto.	79
Cualidades (claridad, precisión, sobriedad, expresividad y elegancia).	

Capítulo 5º: LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:

I. EL GESTO DE ATAQUE O MOVIMIENTO INICIAL.	81
5.1. Introducción: Los grandes momentos de la obra musical.	81
5.2. Presupuestos previos:	82
1. Coro preparado.	
2. Dar las notas de entrada.	
- Obras sin acompañamiento: Obras homofónicas.	
Obras contrapuntísticas.	
- Obras con acompañamiento: Sin prelude instrumental.	
Con prelude instrumental.	
3. El gesto de atención o silencio marco inicial.	
5.3. El gesto de ataque o movimiento inicial.	94
1. El golpe al aire o <i>arsis</i> .	
2. La caída o <i>thesis</i> .	
5.4. El ataque sobre <i>thesis</i>	96
Diversos supuestos:	
- Comienzo lento y suave.	
- Comienzo lento y fuerte.	
- Comienzo moderado.	
- Comienzo rápido.	
5.5. El ataque sobre anacrusa.	99
1. Anacrusas que abarcan una unidad métrica completa.	
Diversos supuestos:	
- Comienzo fuerte y rápido.	
- Comienzo suave y rápido.	
- Comienzo sincopado.	
2. Anacrusas de unidad métrica completa subdividida.	
3. Anacrusas que abarcan sólo parte de la unidad métrica.	
El antegesto pasivo.	
Anacrusas en compases binarios.	
Anacrusas en compases ternarios.	
Consideraciones finales sobre el ataque.	110
La reiteración de los <i>arsis</i> .	

Capítulo 6º. LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:

II. EL GESTO DE CORTE O MOVIMIENTO TERMINAL.	112
6.1. Introducción: Semejanzas con el momento del ataque.	112
6.2. El corte final sobre nota medida.	113
Presupuestos: La duración total de un sonido.	

Las partes internas de un sonido inmóvil.	
Acordes con sonidos móviles e inmóviles.	
La pulsación de los silencios.	
Paso de la inmovilidad al movimiento.	
1. Final en nota larga con dinámica <i>forte</i> .	
2. Final en nota larga con dinámica en <i>mezzoforte</i> o <i>piano</i> .	
3. Final en nota breve.	
4. Final en nota muy breve.	
5. Finales medidos combinados.	
6.3. El corte parcial sobre nota medida.	122
1. Corte parcial medido con silencio de larga duración.	
2. Corte parcial medido con silencio de corta duración.	
3. Corte parcial sin silencio posterior: la cesura	
La inclusión de unidades métricas en silencio no escritas.	
4. Los cortes parciales en las obras contrapuntísticas.	
6.4. El corte sobre <i>calderón</i> .	135
Sentidos diversos del <i>calderón</i> en la historia.	
El sentido moderno del <i>calderón</i> .	
1. El <i>calderón</i> y el gesto.	
2. <i>Calderón</i> en el final de la obra	
- En cualquier intensidad que deba ser mantenida hasta el fin.	
- En intensidad que debe crecer.	
- En intensidad que debe disminuir.	
3. <i>Calderón</i> en el transcurso de la obra	
- Seguido por silencio de larga duración.	
- Seguido por silencio de corta duración.	
- Seguido de música sin silencio.	
4. <i>Calderón</i> sobre silencio.	
El “silencio marco” final.	147
Capítulo 7º. LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:	
III. LOS GESTOS EN EL TRANSCURSO DEL MOVIMIENTO MUSICAL.	148
7.1. Introducción: Lo que ocurre entre un <i>arsis</i> y un corte.	148
7.2. Gestos para marcar el compás.	148
La unidad métrica de la pulsación.	
La marcación del compás.	
La barra imaginaria de la pulsación.	
Figuras básicas de la marcación: <i>Plomada</i> , <i>Triángulo</i> y <i>Cruz</i> .	
Compases de un tiempo	
Compases de dos tiempos.	
Compases de tres tiempos.	
Compases de cuatro tiempos.	
Compases de más de cuatro tiempos, o compases compuestos.	
Compases de amalgama.	
La simultaneidad de compases.	
Subdivisión de los compases (latente y real).	
7.3. Cambio de compases.	166
Cambio de compases con unidad métrica igual.	
Cambio de compases con unidad métrica proporcional.	
Cambio frecuente de compases.	
El cambio de compás en el Renacimiento.	
7.4. Función de los brazos.	173
El brazo y la mano derecha.	
El brazo y la mano izquierda.	
Los gestos combinados.	

La <i>quironomía</i> o el marcaje del compás.	
7.5. El gesto y la agógica.	175
Términos usuales en la música coral.	
Obras en <i>tempo</i> lento.	
Obras en <i>tempo</i> normal.	
Obras en <i>tempo</i> rápido.	
El <i>accelerando</i> , <i>animando</i> , <i>affrettando</i> , <i>stringendo</i> .	
El <i>ritardando</i> , <i>rallentando</i> , <i>ritenendo</i> , <i>slargando</i> .	
Cambios súbitos de <i>tempo</i> .	
7.6. El gesto y la dinámica.	181
Términos usuales en la música coral.	
Música de intensidad suave.	
Música de intensidad media.	
Música de intensidad fuerte.	
El <i>crescendo</i> .	
El <i>diminuendo</i> .	
El <i>forte</i> súbito y el <i>sforzando</i> .	
El <i>piano</i> súbito.	
7.7. El gesto y el carácter.	187
El <i>legato</i> .	
El <i>picado</i> o <i>staccato</i> .	
El <i>sostenuto</i> o subrayado.	
El <i>marcato</i> o pesante.	
Apéndice:	
Gestos para corregir un mal timbre o una mala articulación.	
Gestos para corregir el desequilibrio coral o hacer destacar una voz.	
Capítulo 8º: LA VIRTUD DEL DIRECTOR.	190
Introducción.	190
8.1. La autoridad del Director.	190
Defectos extremos: La timidez y la audacia.	
Criterios positivos.	
8.2. La expresión y el estilo del Director.	192
La comunicación con el coro.	
¿Cantar con el coro?.	
Las <i>pérdidas</i> en la interpretación musical.	
Dirección diferente en circunstancias diferentes.	
Visión globalizadora de la obra musical.	
Mantener la calma. Los imprevistos y equivocaciones.	
8.3. El Director y el público.	195
El atuendo o traje del director.	
La dirección por detrás, o lo que el público ve.	
La identidad entre lo que se ve y lo que se escucha.	
La estética de la dirección.	
La relación directa director-público: comentarios al concierto.	
8.4. La salud del Director.	198
Aspectos físico-fisiológicos de la dirección.	
Aspectos psíquico-espirituales de la dirección.	

2ª Parte: LA ORGANIZACIÓN Y EL TRABAJO DEL CORO.

Capítulo 9º.- EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CORO.	203
9.1. Introducción: Los orígenes del canto colectivo.	203
9.2. El coro en la Edad Media:	204
Etapa monódica.	
- La música religiosa (Canto gregoriano) y el coro.	
- La música no religiosa o civil.	
- La música popular.	
Nacimiento de la polifonía: El coro del “ <i>Ars antiqua</i> ”.	
- Términos compositivo-vocales.	
El Coro del “ <i>Ars nova</i> ”.	
- Términos compositivo-vocales.	
9.3. El coro en el Renacimiento.	210
La <i>Capilla Musical</i> religiosa y civil	
Términos de las partes vocales y cantores.	
9.4. El coro en el Barroco y Clasicismo.	212
La música sagrada:	
- El <i>bajo continuo</i> .	
- La policoralidad.	
La música profana: nacimiento del coro.	
- Nuevas formas musicales (Ópera y Oratorio) .	
Nuevos nombres para los cantores.	
El declive de la composición coral.	
9.5. El coro desde el Romanticismo hasta nuestros días.	215
El aumento del número de cantores.	
- El coro sinfónico.	
La socialización del arte coral.	
- El coro de aficionados.	
El movimiento coral en España.	
- Las Federaciones Corales españolas.	
Capítulo 10º: EL CORO Y SU VALOR SOCIOCULTURAL.	220
10.1. Introducción sobre el nombre.	220
Coro, Coral, Capilla, <i>Schola Cantorum</i> , Escolanía, Orfeón, Masa Coral.	
Especificaciones al nombre común.	
10.2. Concepto de coro.	221
Explicación de la definición.	
10.3. Beneficios individuales de la actividad coral.	224
La Resolución de Música Coral de Linz del año 2000.	
10.4. Beneficios sociales de la actividad coral.	225
El Coro, microcosmos social.	
Manifiesto de la Federación Internacional para la Música Coral (2000).	
Capítulo 11º: LA FUNDACIÓN Y FORMACIÓN DE UN CORO.	228
11.1. La fundación de un coro nuevo.	228
Necesidades primarias de infraestructura.	
Ideas claras por parte del director: estabilidad y permanencia, tipo de coro, formación del ambiente.	
La convocatoria pública de constitución de un Coro.	
La recepción de aspirantes.	

La sesión constitutiva.	
11.2. Naturaleza y clasificación de las voces corales.	231
Voces blancas, voces graves.	
Extensión, tesitura y timbre.	
Metodología de la clasificación.	
La Soprano.	
La Contralto o Alto.	
El Tenor.	
El Bajo.	
La voz de los niños.	
11.3. Tipos de coro.	239
1. Por razón de la naturaleza de los cantores:	
Coro de voces mixtas.	
Coros de voces iguales.	
- Coro de voces blancas.	
- Coro de voces graves.	
- Coro infantil, Escolanía o Coro de Niños Cantores.	
2. Por razón del número de cantores:	
Grupos vocales solísticos.	
- Cuarteto vocal mixto. Trío y Cuarteto de voces blancas.	
Trío y Cuarteto de voces graves	
El Octeto o doble cuarteto vocal.	
- El Ochote.	
El Coro de Cámara.	
El Gran Coro.	
- El Coro Sinfónico.	
- El Orfeón o Masa Coral.	
El Coro normal o medio.	
3. Variedad vocal del repertorio a voces mixtas:	
Obras a 2 v.m.; a 3 v.m.; a 4 v.m.; a 5 v.m.	
Obras a 6 ó 7 v.m.; a 8 v.m.; a más de 8 v.m.	
Obras policorales.	
11.4. Composición conveniente del coro.	246
El “número base” de un Coro.	
11.5. La prueba de admisión.	247
La ficha-test.	
11.6. El acceso de un Director a un coro ya formado.	250
11.7. La salud musical y moral del coro.	251
1. El director - cabeza del coro.	
El subdirector. El director invitado.	
2. El director - corazón del coro.	
3. Los cantores - miembros del coro.	
Capítulo 12º: LA TÉCNICA DE LA VOZ.	255
12.1. Introducción.	255
La formación del sonido coral.	
El director, preparador vocal del coro.	
12.2. Descripción del aparato vocal.	256
La evolución: El sonido glótico. El lenguaje. El canto.	
1.El aparato respiratorio.	
2.El aparato fonador.	
3.El aparato resonador.	
12.3. Funcionamiento del aparato vocal.	262
12.4. Trabajo práctico con el coro:	263

1. La relajación.	263
1.Relajación pasiva. 2.Relajación activa.	
2. La respiración.	266
1.Inspiración. 2.Bloqueo. 3.Expiración. 4.Ejercicios de respiración.	
3. La emisión.	269
1.Tipos de emisión. 2.Los órganos de la boca en la emisión.	
3.Observaciones sobre los ejercicios. 4.Ejercicios de resonancia.	
5.Ejercicios de vocalización.	
4. La articulación.	277
Consonantes sencillas. Consonantes dobles. Consonantes enclíticas.	
5. Los sonidos largos.	280
6. La agilidad.	281
12.5. La higiene del cantor.	282
Capítulo 13º: LA TÉCNICA DE LA MÚSICA..	285
13.1. La melodía (<i>orden melódico</i>).	285
Consideraciones.	
Defectos contra la pureza melódica.	
13.2. La armonía (<i>orden armónico</i>).	287
Consideraciones.	
La fusión acústica.	
Ruptura de la fusión acústica.	
13.3. El ritmo (<i>orden rítmico</i>).	291
Función del ritmo en la Música.	
La medida y duración de los sonidos.	
La velocidad o <i>tempo</i> de una obra.	
La uniformidad del movimiento.	
13.4. La intensidad (<i>orden intensivo</i>).	294
Consideraciones.	
Trabajo de la expresión dinámica.	
13.5. La búsqueda del gran ritmo de la obra.	296
El arte del <i>fraseo</i> . <i>Prótasis y Apódosis</i>	
13.6. La formación musical de los cantores.	297
Insuficiencia del sólo <i>buen oído</i> .	
Método práctico de lectura coral.	
Los cantores de especial formación musical.	
Capítulo 14º: LA TÉCNICA DEL TEXTO.	302
14.1. Introducción: La música coral, música dramática.	302
14.2. La dicción del texto.	303
1. Ejercicios para el estudio y aplicación del texto de una obra coral.	
2. Problemas concretos que plantea la puesta de un texto.	
- Separación de palabras. Colocación de las consonantes finales.	
- Diptongos y sinalefas.	
- Pasajes adornados y melismas.	
3. Efectos vocales y corales sin texto.	
14.3. Relación entre texto y música.	310
1. La polémica “amo - siervo”.	
2. Tratamiento musical de la palabra.	
- Estilos silábico y adornado - Música hablada - <i>Sprechgesang</i> .	
3. Acentuación.	
4. El acento lógico o patético.	

14.4. Los idiomas extranjeros y las traducciones..	315
1. Los idiomas extranjeros.	
2. Las traducciones.	
Apéndice 1º. La pronunciación del Latín eclesiástico.	318
Apéndice 2º. La pronunciación del Castellano del Renacimiento.	323
Capítulo 15º: LA TÉCNICA DEL ENSAYO.	326
15.1. Introducción: El ensayo, actividad habitual del Coro.	326
15.2. El local de ensayo. Requisitos.	326
Ubicación. Proporciones. Condiciones acústicas. Aislamiento. Ventilación.	
Calefacción y refrigeración. Iluminación. Posición de los cantores.	
15.3. Planificación general del trabajo coral.	330
1. La selección del repertorio.	
2. Frecuencia y duración de los ensayos.	
3. Frecuencia de los conciertos.	
15.4. Psicología del ensayo.	334
1. Algunos presupuestos.	
2. Antes del ensayo.	
3. Comienzo del ensayo.	
4. Curso del ensayo.	
15.5. La disciplina y sus problemas.	338
1. La puntualidad.	
2. La asistencia.	
15.6. La preparación de la obra.	341
1. Trabajo musical.	
2. Trabajo del texto.	
3. Trabajo de la música con su texto.	
4. Trabajo expresivo.	
5. ¿Ensayos por voces separadas o de conjunto?	
6. El piano en los ensayos.	
Capítulo 16º: LA COLOCACIÓN DEL CORO.	346
16.1. Razones del planteamiento.	346
16.2. Colocación general del conjunto.	346
Frontal. En arco de gran radio.	
En semicírculo.	
16.3. Ubicación de las voces dentro del conjunto.	348
Disposiciones habituales: Coros de voces mixtas.	
Coros de voces iguales.	
16.4. Otras disposiciones no habituales.	352
16.5. Colocación en <i>dobles coros</i> .	354
16.6. Disposiciones excepcionales.	356
1. Disposición <i>americana</i> .	
2. Desplazamiento de una voz fuera del escenario.	
3. Colocación desplegada en torno al público.	
4. Entrada o salida procesional cantando.	
Capítulo 17º: EL REPERTORIO DEL CORO Y LA PROGRAMACIÓN DE LOS CONCIERTOS.	360
17.1. Introducción: La búsqueda de repertorio español.	360
17.2. El repertorio de un Coro.	361

1. Para Coros en formación: criterios generales. Antologías Corales.	
2. Para Coros ya formados: criterios generales. Antologías Corales.	
3. Grandes formas corales para Coros de calidad.	
17.3. El transporte y la transcripción de la obra.	374
1. El transporte de una obra coral.	
2. La transcripción coral.	
17.4. El programa de un concierto.	377
Estructura. Información necesaria.	
Lógica interna y criterios de justificación.	
Colaboraciones en actos temáticos e históricos.	
Cantos en la Misa.	
Capítulo 18º: LA ORGANIZACIÓN SOCIAL Y MUSICAL DEL CORO.	384
18.1. Necesidad de organización en el coro.	384
18.2. Organización social del Coro.	385
La Asamblea. La Junta Directiva: El Presidente, el Vicepresidente, el Secretario, el Tesorero, el Archivero, los Vocales.	
18.3. La organización musical del Coro.	387
La Comisión Musical.	
El Ayudante de Dirección, los Jefes de Voz, los Representantes del Coro.	
18.4. La personalidad jurídica del Coro. Los Estatutos.	388
Adquisición y ventajas de la personalidad jurídica.	
Transformación del Coro en Asociación. Pasos.	
Redacción de los Estatutos.	
Asamblea constituyente (modelo de Acta Fundacional).	
Inscripción en el Registro de Asociaciones (modelo de solicitud).	
18.5. Actividades complementarias.	391
1. Actividades de perfeccionamiento musical.	
2. Actividades de integración social.	
Apéndice: Un modelo de Estatutos.	
Estatutos de la Asociación Coro <i>Manuel de Falla</i> del Conservatorio Superior de Sevilla.	393
Capítulo 19º: LA IRRADIACIÓN DEL CORO.	399
19.1. Introducción.	399
19.2. El concierto.	400
A. El programa.	
B. El local.	
C. El escenario.	
D. El público.	
E. Comentario público del programa.	
F. El ensayo general.	
G. La concentración previa al concierto.	
H. El protocolo del concierto.	
I. La cadencia final.	
19.3. La participación en actos litúrgicos.	411
19.4. Los Concursos y festivales corales.	413
A. Los concursos.	
B. Los festivales o encuentros corales.	
19.5. La grabación para Radio o Televisión. El disco.	414
A. La grabación para radio o televisión.	
B. La grabación discográfica.	

3ª Parte: LAS FORMAS MUSICALES CORALES.

Capítulo 20º: EL CANTO GREGORIANO.	423
20.1. Introducción: La forma musical.	423
20.2. Naturaleza del Canto Gregoriano. Nombre.	424
20.3. Fuentes clásicas del repertorio.	425
El <i>Graduale Romanum</i> . El <i>Antiphonale Monasticum</i> . El <i>Responsoriale Monasticum</i> . El <i>Liber Usualis</i> .	
20.4. Características.	426
Música vocal. Monódica. Coral. De ritmo libre. Modal. Religiosa. Litúrgica. Texto.	
20.5. Grafía.	428
1. Tetragrama. Líneas adicionales.	
2. Claves. Utilización. Cambio de claves.	
3. Notación (neumática, cuadrada, negra).	
A. Notas simples (<i>punctum quadratum, virga, punctum inclinatum</i>).	
B. Neumas de dos notas (<i>pes, clivis</i>).	
C. Neumas de tres notas (<i>scandicus, climacus, torculus, porrectus</i>).	
D. Neumas compuestos (<i>flexus, resupinus, praepunctum, subpunctis</i>).	
E. Neumas de conducción (<i>salicus, quilisma</i>).	
F. Neumas que comportan unísono (<i>bivirga, trivirga, distropha, tristropha, oriscus, pressus</i>).	
G. Neumas licuescentes.	
H. Los melismas.	
4. Otros signos gráficos (<i>punctum mora vocis, episemas, custos</i>).	
5. Señales divisorias del fraseo (barras, asterisco).	
20.6. Elementos de teoría musical.	435
1. Las alteraciones.	
2. Los intervalos.	
20.7. Estilos melódicos.	436
Estilo silábico, neumático, melismático.	
20.8. El ritmo.	436
1. Definición de ritmo.	
2. El ritmo libre del C. Gregoriano.	
3. El apoyo rítmico. El <i>ictus</i> rítmico.	
4. Normas para la colocación del <i>ictus</i> rítmico.	
A. Por razón de la melodía.	
B. Por razón del texto.	
5. Los silencios de respiración.	
A. Al principio de la obra.	
B. Entre frases.	
20.9. La dirección del C. Gregoriano.	441
20.10. La modalidad.	441
Modalidad-tonalidad.	
Las escalas gregorianas:	
1. <i>Protus</i> .	
2. <i>Deuterus</i> .	
3. <i>Tritus</i> .	
4. <i>Tetrardus</i> .	
Los 8 modos derivados.	
Notas tónicas. Modos transportados.	

Notas dominantes.	
Notas sensibles y subtónicas.	
Modos mayores y menores.	
El semitono específico o característico.	
Indefinición modal.	
El modo global de una obra gregoriana.	
Modulaciones.	
La altura de las piezas.	
20.11. Las formas musicales gregorianas.	446
1. Formas del Oficio divino (antífona, salmo, himno, responsorio).	
2. Formas de la Misa:	
A. Cantos del <i>común</i> (<i>Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei, Credo</i>).	
B. Cantos del <i>propio</i> (entrada, gradual, aleluya, tracto, secuencia, ofertorio, comunión).	
20.12. Influencia del Canto Gregoriano en la Polifonía.	447
1. En el nacimiento de la polifonía.	
2. La modalidad.	
3. El ritmo melódico de las voces polifónicas.	
4. El fraseo.	
5. La funcionalidad.	
6. Estructuración formal general de ciertas formas polifónicas.	
7. El <i>cantus firmus</i> en las obras polifónicas.	
8. Formas polifónicas con intervención del C. Gregoriano.	
Capítulo 21º: LAS FORMAS POLIFÓNICAS RELIGIOSAS.	453
21.1. Introducción.	453
El principio formal motético.	
21.2. La Imitación.	454
1. Elementos de la imitación.	
2. Particularidades de la imitación.	
3. Clases de imitación.	
21.3. El Canon.	456
Definición. Peculiaridades pedagógicas y auditivas.	
1. Elementos constitutivos.	
2. Tipos de canon.	
3. El canon como recurso compositivo.	
21.4. El motete.	460
1. Definición. Fuentes de los textos. Temas literarios.	
2. Estructura formal.	
3. El mundo expresivo y psicológico del motete.	
4. Motetes con varias partes.	
5. El motete después del Renacimiento.	
6. El motete luterano.	
7. Utilización del motete en la Liturgia.	
21.5. El responsorio.	470
21.6. El Himno.	472
Forma literaria. Temática. Interpretación antifonal.	
Forma musical. Autores.	
21.7. El Salmo.	474
Forma literaria. El salmo en C. Gregoriano.	
Tipos de salmo polifónico:	
1. El <i>fabordón</i> .	
2. El salmo.	
3. Los tonos salmódicos gregorianos.	
Épocas y autores.	

21.8. La Misa.	479
El nombre. Partes de la Misa.	
1. Temas de las misas.	
2. Las partes de la misa:	
- Kyrie.	
- Gloria. Entonaciones.	
- Credo. Entonaciones.	
- Sanctus.	
- Benedictus.	
- Agnus Dei.	
3. La Misa de Difuntos.	
4. La Misa después del Renacimiento.	
5. Criterios interpretativos finales.	
21.9. El Coral.	490
Melodías. Armonizaciones. Formas derivadas.	
Interpretación.	
Capítulo 22º: LAS FORMAS POLIFÓNICAS PROFANAS.	492
22.1. Introducción.	492
Nuevas consideraciones sobre la forma musical en la música coral.	
22.2. El Villancico.	492
El villancico literario.	
El villancico musical.	
1. Los villancicos de los CC. MM. de La Colombina y Palacio.	
2. Los villancicos del C.M. de Uppsala.	
3. Los villancicos de Juan Vásquez.	
4. Los villancicos del C.M. de Medinaceli.	
5. Los villancicos de F. Guerrero.	
6. Interpretación de los villancicos del Renacimiento.	
7. El villancico después del Renacimiento.	
22.3. El Romance.	502
El romance literario.	
El romance musical.	
Fuentes del romance polifónico.	
Interpretación de los romances.	
22.4. La canción renacentista y el Madrigal.	506
El madrigal literario.	
El madrigal musical.	
Fuentes del madrigal español.	
Los madrigales de J. Vásquez.	
Los madrigales del C.M. de Medinaceli.	
Los madrigales de F. Guerrero.	
El madrigal en Italia.	
El madrigal en Inglaterra.	
El madrigal en los Cancioneros Barrocos españoles.	
22.5. La Ensalada polifónica.	510
La ensalada literaria.	
La ensalada musical.	
Las ensaladas de Mateo Flecha.	
22.6. El <i>Lied</i> o Canción romántica.	512
Naturaleza y autores del <i>Lied</i> polifónico.	
Tipos de <i>Lied</i> polifónico.	
Los ciclos de <i>Lieder</i> .	
Interpretación de los <i>Lieder</i> corales.	
Actualidad de la canción coral culta.	

22.7. La canción popular en versión coral.	515
Diversas formas en las versiones corales de la canción popular.	
Capítulo 23º: LAS FORMAS SINFÓNICO-CORALES.	517
23.1. Introducción.	517
La asociación del Coro a la Orquesta.	
23.2. La Cantata.	517
La Cantata mediterránea.	
La Cantata alemana.	
La Cantata moderna.	
23.3. El Oratorio.	519
Orígenes del Oratorio y de la Ópera.	
El Oratorio barroco. La Pasión.	
Evolución posterior del Oratorio.	
La Misa sinfónica. El <i>Requiem</i> .	
Otros Himnos: <i>Stabat Mater</i> , <i>Te Deum</i> , <i>Miserere</i> .	
23.4. La Opera.	524
Elementos.	
Subgéneros de la Ópera.	
23.5. Otras formas sinfónicas con Coro.	526
La Sinfonía. La Música incidental.	
La Suite sinfónica. Otros casos.	
23.6. La preparación del Coro en estas obras.	527
Necesidad del Coro sinfónico profesional.	
Peculiaridades en la preparación de estas obras.	

4ª Parte: LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA CORAL.

Capítulo 24º. LAS FUENTES DE LA INTERPRETACIÓN.	531
24.1. Introducción.	531
La grafía musical.	
Interpretar una obra musical.	
Las primeras fuentes de la interpretación.	
24.2. El género literario.	533
Religioso - profano.	
Lírico - dramático.	
Épico - burlesco.	
Narrativo - dialogado.	
Activo - contemplativo.	
Culto - popular.	
24.3. El género musical.	535
La música religiosa.	
La música profana: a) de danza.	
b) declamatoria.	
24.4. El tipo de escritura coral.	537
A. La homofonía.	
B. El contrapunto.	
24.5. La forma musical.	539
24.6. Los grandes principios de la composición musical.	540
A. Principio de identidad.	
B. Principio de contradicción.	
C. El tema principal de una obra.	
D. La cumbre expresiva de la obra.	
24.7. La escuela étnica.	542
¿Características peculiares de cada escuela?	
24.8. El período histórico.	543
Las grandes etapas de la Historia de la Música.	
24.9. El conocimiento del autor.	543
A. El conocimiento personal.	
B. El conocimiento histórico.	
24.10. Las indicaciones puestas por el autor.	544
Evolución de la anotación gráfica.	
Relatividad de muchas indicaciones.	
24.11. La cultura general y musical del director.	545
La cultura general.	
La cultura musical.	
Capítulo 25º. PRINCIPIOS INTERPRETATIVOS DERIVADOS DE LA ESTRUCTURA DE LA OBRA.	547
25.1. Introducción.	547
Energías subyacentes a la escritura musical.	
25.2. La duración de los sonidos	547
A. El ritmo.	
B. La métrica. Unidad métrica. <i>Tactus</i> . Compás. Unidades mayores: la frase.	
C. El <i>tempo</i> . <i>Macrotempo</i> . Unidad de tiempo. <i>Microtempo</i> .	
25.3. La intensidad.	550

<i>Macrointensidad y microintensidad.</i>	
A. Relación melodía - intensidad.	
B. Relación armonía - intensidad.	
C. Relación contrapunto - intensidad.	
D. Relación aspectos compositivos - intensidad.	
25.4. La altura.	552
Grafía y entonación real.	
Afinación natural y temperada.	
Criterios derivados de la afinación natural de la voz.	
25.5. El timbre.	554
Timbre homogéneo y heterogéneo.	
Texto y timbre.	
<i>Macrotimbre y microtimbre.</i>	
25.6. La articulación.	555
Criterios relacionados con la articulación:	
<i>Legato.</i> Silencios de articulación. Ligaduras de fraseo.	
Melismas y coloraturas. Portamento. <i>Tenuto.</i> Picado ligado.	
Picado o <i>staccato.</i> <i>Sforzando.</i>	
25.7. La respiración.	559
Respiración y fraseo.	
Criterios para anotar las respiraciones.	
25.8. La espacialidad.	561
Obras musicales afectadas por la espacialidad.	
Principios derivados de la espacialidad.	
Espacios en los que se interpreta la música:	
A. El templo.	
B. El <i>auditorium</i> o sala de conciertos	
25.9. Conclusión.	563
Interpretación natural frente a interpretación purista.	
Capítulo 26º. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE LA EDAD MEDIA.	564
26.1. Introducción.	564
Notación musical y convenciones relativas.	
La historia musical de la Edad Media: división.	
26.2. Fuentes y compositores.	565
A. Monodía.	
B. Polifonía:	
1. <i>Ars Antiqua.</i>	
2. <i>Ars Nova.</i>	
26.3. Formas musicales.	567
A.1. De la monodía litúrgica:	
a. de la Misa (comunes, propias, tropos, conductus).	
b. del Oficio monástico.	
A.2. De la monodía cortesana.	
B.1. De la polifonía del <i>Ars Antiqua</i> (<i>organum, diaphonia, discantus gymel, fabordón</i>).	
B.2. De la polifonía del <i>Ars Nova</i> : características (canon, rondó, virelai, madrigal, motete, misa).	
26.4. Problema interpretativo general.	573
Diferencias (gráficas, musicales, de sensibilidad, filosóficas) con la música actual.	
26.5. Criterios para la interpretación.	574
Concepto abierto de la composición.	
1. Interpretación parcial o total.	
2. El <i>tenor.</i>	

3. La altura y el transporte.	
4. Aspectos métricos.	
5. Sonoridad:	
a) La música religiosa o “resonante”.	
b) La música profana o “de salón”.	
c) La música profana “al aire libre”.	
26.6. Conclusiones.	577
Capítulo 27º. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL RENACIMIENTO.	579
27.1. Introducción.	579
La época y el espíritu del Renacimiento.	
Cantidad y calidad de las obras polifónicas.	
La partitura y los libros de partes.	
Problemas ante la reconstrucción de la partitura.	
27.2. Características generales.	581
Dos subperíodos: Altorenacimiento y Renacimiento pleno.	
Liderazgo de la Escuela Flamenca.	
Características.	
27.3. Fuentes y compositores.	582
A. Escuela Española:	
Los Cancioneros Musicales.	
Los polifonistas y sus ediciones.	
B. Escuela Franco-flamenca.	
C. Escuela Italiana.	
D. Escuela Alemana.	
E. Escuela Inglesa.	
27.4. Formas musicales.	588
El Motete.	
La Misa.	
La Pasión.	
El Responsorio, el Salmo y el Himno.	
La <i>Frottola</i> y la <i>Lauda</i> italianas.	
La <i>Villanella</i> y el <i>Balletto</i> .	
La <i>Chanson</i> francesa.	
El <i>Lied</i> alemán.	
El Villancico, el Romance y la Ensalada.	
El Madrigal.	
27.5. Estructura compositiva.	591
De la composición por terrazas al contrapunto integral.	
La improvisación.	
27.6. Características sonoras.	592
La capilla musical eclesiástica y la civil.	
Interpretación mixta vocal-instrumental.	
Las familias instrumentales y el ideal de la sonoridad homogénea.	
Conclusiones interpretativas.	
27.7. La modalidad.	594
La modalidad: modos, tónicas. dominantes y mediantes.	
El modo 1º o <i>protus</i> .	
El modo 2º o <i>deuterus</i> .	
El modo 3º o <i>tritius</i> .	
El modo 4º o <i>tetrardus</i> .	
La altura de la obra.	
27.8. El compás. La métrica. La agógica.	600
A. El <i>tactus</i> o <i>mensura</i> .	
B. La unidad métrica de tiempo.	
C. Las cifras y signos del compás renacentista:	
La <i>proportio imperfecta</i> o binaria.	

La <i>proportio perfecta</i> o ternaria.	
D. El cambio de <i>proportio</i> o de compás.	
27.9. Relación entre texto y música.	604
Poca relación: colocación hipotética del texto.	
Protagonismo del texto: el espíritu madrigalista.	
La pronunciación del castellano del Renacimiento.	
Capítulo 28°. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL BARROCO.	606
28.1. Introducción.	606
El concepto de Barroco y el período barroco	
Mayor cercanía a la práctica musical actual.	
Música instrumental <i>versus</i> música coral.	
La música barroca española.	
28.2. Fuentes y compositores.	607
A. Escuela Española: Cancioneros musicales.	
Los polifonistas y sus ediciones.	
B. Escuela Italiana.	
C. Escuela Alemana.	
D. Escuela Inglesa.	
E. Escuela Francesa.	
28.3. Formas musicales.	613
El Motete. El Responso.	
La Misa.	
El Salmo (<i>Miserere. Magnificat</i>).	
El Himno.	
La Lamentación.	
El Coral. La Fantasía coral.	
El Madrigal.	
El Villancico	
El Romance.	
La Cantata. El <i>Anthem</i> .	
La Ópera. El Oratorio.	
28.4. Características de la música coral barroca.	616
A. Supervivencia de la polifonía “clásica”.	
B. La nueva polifonía.	
C. El <i>estilo moderno</i> .	
D. La melodía.	
E. La armonía.	
28.5. El bajo continuo.	618
Nombres y naturaleza.	
Prescindibilidad en las obras corales.	
28.6. Los instrumentos.	619
Coros instrumentales en la música policoral.	
La orquesta barroca.	
28.7. La policoralidad.	620
A. Origen y naturaleza: Venecia y el estilo “concertado”.	
B. Orígenes de la policoralidad en España.	
C. Extensión de la composición policoral.	
D. Características básicas de la policoralidad:	
a. Diferencia sonora entre los coros.	
b. Colocación de los diversos coros en la iglesia.	
E) Las formas musicales policorales.	
28.8. Relación entre texto y música.	625
28.9. Complementos interpretativos.	626

A. El coro y su sonoridad.	
B. Altura del diapasón.	
C. Aspectos métricos.	
D. Aspectos dinámicos.	
E. Articulación.	
Capítulo 29º. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL CLASICISMO.	631
29.1. Introducción.	631
La época y su correspondencia en las Bellas Artes.	
El Clasicismo musical.	
La música coral.	
29.2. Compositores y obras corales.	632
A. Escuela Austro-Alemana.	
B. Escuela Italiana.	
C. Escuela Rusa.	
D. Escuela Española.	
29.3. Formas musicales.	634
La música sagrada.	
Las formas sinfónico-corales.	
Las pequeñas formas.	
Las innovaciones formales de Beethoven.	
29.4. Características generales de la música del Clasicismo.	635
Socialización y popularización de la Música.	
Melodía acompañada. Nueva fraseología. Contrastes temáticos.	
Reuniones musicales domésticas.	
29.5. Criterios interpretativos.	636
A. Sonoridad.	
El Coro y la Orquesta clásica.	
La intensidad creciente y decreciente. Contrastes expresivos.	
Primacía sonora de la melodía.	
B. <i>Tempo</i> y otros aspectos rítmicos.	
Compases. <i>Tempos</i> . Cambios de <i>tempo</i> .	
Modificación de valores.	
Capítulo 30º. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL ROMANTICISMO.	641
30.1. Introducción.	641
El Romanticismo y lo romántico.	
Características antagónicas: Individualismo - multitud.	
Profesionales - aficionados. Vida urbana - campo y naturaleza.	
Método científico - sueños y mitos. Laicismo - religiosidad.	
Nacionalismo - exotismo. Evolución - tradición.	
Explosión de la música coral.	
Ausencia de problemas de estilo o interpretación.	
30.2. Compositores y obras.	643
A. Escuela Austro-Alemana.	
B. Escuela Francesa.	
C. Escuela Italiana.	
D. Escuela Húngara.	
E. Escuela Checa.	
F. Escuela Noruega.	
G. Escuela Rusa.	
H. Escuela Española.	
30.3. Formas musicales.	648
A. El <i>Lied</i> o Canción (polifónica).	
B. Música litúrgica.	

El movimiento cecilianista.	
C. Obras religiosas sinfónico-corales.	
D. Oratorios y Cantatas.	
30.4. Aspectos interpretativos varios.	651
A. Los textos. El idioma alemán.	
B. Sonoridad. Obras <i>a cappella</i> .	
Obras sinfónico-corales.	
C. <i>Tempo</i> y agógica. El <i>rubato</i> .	
D. Intensidad y dinámica.	
Capítulo 31º. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX.	655
31.1. Introducción.	655
El siglo de los cambios más profundos.	
Reacción a los principios anteriores del arte musical.	
Alejamiento y carácter efímero del arte actual.	
Universalidad geográfica de la música en el siglo XX.	
La música coral del siglo XX.	
31.2. Compositores y obras.	657
A. Escuela Austro-Alemana.	
B. Escuela Francesa.	
C. Escuela Inglesa.	
D. Escuela Italiana.	
E. Escuela Báltica.	
F. Escuela Checa.	
G. Escuela Escandinava.	
H. Escuela Húngara.	
I. Escuela Polaca.	
J. Escuela Rusa.	
K. Escuela Suiza.	
L. Escuela Norteamericana.	
M. Escuela Hispano-Americana.	
N. Escuela Española.	
31.3. Estilos y tendencias musicales.	670
A. Pervivencia del estilo romántico.	
B. Posromanticismo.	
C. Impresionismo.	
D. Expresionismo y atonalismo.	
E. Politonalismo.	
F. Neoclasicismo.	
G. Modalismo.	
H. Diatonalismo.	
I. Folklorismo.	
31.4. Nuevos procedimientos sonoros y vanguardias.	679
A. Aleatoriedad.	
B. Minimalismo.	
C. Polirritmia o polimétrica.	
D. Desintegración del ritmo.	
E. Desintegración de la armonía.	
F. Música hablada.	
Apéndice. Nuevas grafías en la música coral.	687

Índice de autores y obras.	695
Bibliografía.	717
Índice General.	721

TABLA DE ABREVIATURAS:

A. = Alto o <i>Altus</i> .	L.H. = Liber Hymnarius.
Ant. = Antología.	L.U. = Liber Usualis.
B. = Bajo o <i>Bassus</i> .	M. = mayor (tono).
b. = bemol.	m. = menor (tono).
B.c. = bajo continuo.	Ms. = Mezzosoprano.
b.c. = boca cerrada.	O.c. = Obra citada.
Br. = Barítono.	órg. = órgano.
C. = <i>Cantus</i> .	Orq. = Orquesta.
c. = compás.	p. = página / post (después de).
ca. = <i>circa</i> , alrededor de.	p.ej. = por ejemplo.
Canc. Mus. = Cancionero Musical.	pent. = pentagrama.
cc. = compases.	pp. = páginas.
cf. = confer, véase.	S. = Soprano o <i>Superius</i> .
c.f. = cantus firmus.	s. = sostenido.
C.M. = Cancionero Musical.	s/f = sin fecha.
C.M.C. = Cancionero Musical de La Colombina.	sist. = sistema (de pentagramas).
C.M.M. = Cancionero Musical de Medinaceli.	sol. = solo, solista.
C.M.P. = Cancionero Musical de Palacio.	sols. = solistas.
C.M.U. = Cancionero Musical de Uppsala.	ss. = siguientes.
CC. MM. = Cancioneros Musicales.	T. = Tenor.
Cód. = Códice.	Tp. = Tiple.
div. = divisi, divisae, divididos/as.	v.bl. = voces blancas.
ej. = ejemplo.	v.gr. = voces graves.
G.R. = Graduale Romanum.	v.i. = voces iguales.
G.T. = Graduale Triplex.	v.m. = voces mixtas.
instr. = instrumento(s).	Vol. = volumen.
	Vols. = volúmenes.
	4 m. = 4 manos (Piano).

INTRODUCCIÓN

0.1. JUSTIFICACIÓN AUTOBIOGRÁFICA

Mi vida se ha desenvuelto desde la niñez en medio del canto coral.

Cuando ingreso con 10 años en el Seminario Menor de San Cecilio de Granada ya había estudiado el curso 1º de Solfeo con mi tío Juan Rodríguez.

Me presenté a las pruebas que, como todos los años, se hicieron para entrar en el Coro del Seminario y parece que mi voz gustó pues no sólo me puso el Director como tiple 1º, sino que muy pronto me encomendaron algunos "solos" dado que, al parecer, leía muy bien la música.

Así empezó mi contacto con la buena polifonía religiosa del Renacimiento, con los corales de Bach en traducción latina o castellana, con canciones románticas de Schubert, Brahms o Grieg igualmente traducidas, o con obras religiosas de la excelente escuela española de la primera mitad del siglo XX, que después se llamaría Generación del "Motu Proprio"

Pero dentro del Coro yo tuve muy pronto un punto de atención: el Director.

Y tuve la enorme suerte de ser dirigido desde aquellos años infantiles, en las grandes ocasiones, por el Maestro de Capilla de la Catedral de Granada, D. Valentín Ruiz Aznar, del que no hace falta que pondere aquí sus grandes dotes de compositor y director; solo diré que me gustaba su exigencia y perfeccionismo, que su figura, en realidad menuda, se me agigantaba cuando movía sus brazos, que me sentía electrizado cuando miraba su cara transformada por las vivencias de la interpretación. D. Valentín fue el primer espejo en que me vi retratado, y desde entonces quise ser Director.

También comencé muy pronto el estudio del piano; en el curso 3º de Latín y Humanidades (el antiguo Bachillerato), mis profesores musicales me juzgaron apto para acompañar con el órgano los cantos normales de la Liturgia, hecho que, a la vez que suscita la natural satisfacción de un niño de trece años, me obliga a estudiar las armonizaciones de decenas de obras de toda especie, y, a veces, a hacer yo mismo las armonizaciones, pues de muchas obras sólo existían las melodías.

Y en el 4º curso y con catorce años de edad tuvieron lugar mis primeros pinitos en la dirección de coro (naturalmente con minúscula): no fueron a la vista del público, sino entre bastidores, tras las bambalinas de los escenarios donde se representaban los monumentales autos sacramentales de Calderón de la Barca y Lope de Vega, en los que el coro tenía un papel importante, con la música compuesta para cada obra nada menos que por el mismo D. Valentín Ruiz Aznar o por su joven discípulo Juan Alfonso García (que poco tiempo después empezaría a ser mi maestro, y más tarde amigo).

Yo dirigía al coro, que estaba constituido por los mismos compañeros míos cantores, con la mayor naturalidad del mundo; nunca pensé que aquello era algo difícil o sujeto a normas: simplemente tomaba mi diapasón, daba las notas de entrada, alzaba las manos, dirigía, y la

música iba para adelante.

Este tipo de representaciones teatrales tenía lugar varias veces en el curso y alguna vez incluso fuimos de gira por algunos pueblos de la provincia de Granada. La preparación de todo ello era siempre excitante, no solo por lo que toca al aspecto de la exhibición personal, sino por la liberación de la disciplina monótona del internado que disfrutábamos todos los protagonistas.

Siempre agradeceré a los sacerdotes encargados de la música en el Seminario Menor, D. Manuel Pérez y D. Jesús Blanco, la confianza que depositaron en mi ingenuidad al encargarme estos honrosos menesteres.

Por esta época conozco al músico que sería definitivo en mi formación: Juan-Alfonso García, que se me ofrece como profesor de Armonía. El estudio de la Armonía es un pretexto: realmente comienza una relación de maestro-discípulo que me va adentrando en el conocimiento profundo de la música, adquiero criterios de discernimiento por el análisis musical y, sobre todo, asisto con admiración a la génesis y evolución compositiva de sus obras corales y de órgano.

Mi gratitud y respeto por él es permanente, y casa perfectamente con la profunda amistad espiritual y humana que posteriormente surgió, y a la que permanecemos fieles.

Cuando ingreso en el Seminario Mayor Diocesano de Granada, enseguida formo parte del Coro Polifónico que prepara y dirige Juan-Alfonso García, y de la Schola Gregoriana que dirige un seminarista teólogo formado en la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid.

A esta Escuela Superior soy enviado durante tres veranos para hacer los cursos de Canto Gregoriano, Polifonía Sagrada y Dirección Coral, sin duda por la indicación del mismo Juan Alfonso.

Allí conozco y tengo como Profesores a los eximios musicólogos Carmelo Solís, Samuel Rubio, Vicente Pérez Jorge, José López Calo y Tomás de Manzárraga, Director de la Escuela; cada uno aportó su generosa sabiduría en los campos citados que asentaron mis intuiciones por una parte, y completaron mis carencias por la otra.

Cuando estudiaba el tercer curso de Filosofía, a mis 18 años, Juan Alfonso García me encomienda la dirección del Coro Polifónico del Seminario para los actos internos y diversas ocasiones públicas en las que él no podía hacerlo. Desde entonces soy Director de Coro en activo.

Cuando terminé mis estudios, ejercí mi trabajo, que no era musical, en diversas localidades de la provincia de Granada, en las que siempre hice un coro de acuerdo con las posibilidades musicales y culturales del lugar, escasas desde luego, pero siempre enseñé a mis cantores lo más imprescindible de la lectura musical para poder entender lo que cantábamos.

Así nacieron el *Coro del Centro Parroquial* de Pinos Puente y los *Niños Cantores* de Torre Cardela. No fueron coros convencionales "de pueblo": se nos llamaba a otros lugares de las respectivas comarcas para dar conciertos, e incluso ambos cantaron en "la capital", Granada.

Muy pronto fui trasladado a Granada, ciudad en la que se me abrían puertas importantes para la actividad coral, pues podía elegir a cantores con formación musical, salidos del Conservatorio. Así formé el *Coro de Cámara de la Iglesia Universitaria* de Granada.

Fue trascendental para mí el encuentro en estos años con otro gran maestro de la dirección: Oriol Martorell, Profesor de Dirección de Coro en los Cursos *Manuel de Falla* del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Su magisterio y carisma han sido trascendentales para dar solidez y técnica definitiva a mi vocación y práctica directorial. También él me ha distinguido con especial amistad y me ha proporcionado ocasiones importantes para mi carrera de Director a nivel internacional; desde aquí también mi agradecimiento y la constancia de mi dolor por su ausencia definitiva.

Ante la buena calidad y proyección nacional del *Coro de Cámara de la Iglesia Universitaria* de Granada, el Rector de la Universidad me propuso que este Coro pasase a ser el Coro de la Universidad, llamándose desde entonces *Coro "Manuel de Falla" de la Universidad de Granada*. Con este Coro he interpretado centenares de obras de entre lo más importante de todas las épocas, incluidas obras sinfónico-corales, he dado conciertos en muchas ciudades españolas (incluido el Teatro Real de Madrid) y varias ciudades europeas, y grabado varios discos. Años después, y para trabajar e interpretar el Canto Gregoriano -que se nos perdía ante nuestra pasividad- fundé la *Schola Gregoriana Illiberis*.

Una decisión trascendente orienta mi actividad profesional de una manera diferente, y me hace opositar y ganar la Cátedra de Dirección de Coro y Conjunto Coral del Conservatorio Superior de Sevilla. Esta cátedra es de nueva creación y se oferta por primera vez en España. En Sevilla inicio, por tanto, una nueva actividad musical-coral docente y práctica, pues tras conocer y pulsar su vida coral, fundo el *Coro "Manuel de Falla" del Conservatorio Superior de Sevilla* como extensión artística y pública de la Cátedra de Dirección de Coro con el afán de investigar e interpretar música coral menos frecuente, dedicando un interés especial a la música policoral barroca española y al siglo XX español, aunque con él he interpretado música de todas las épocas en programas que intentan ser normalmente monográficos.

Para completar la paleta interpretativa he fundado otros grupos corales que tocan campos mas concretos de la literatura coral: La *Schola Gregoriana Hispalensis*, para el estudio y la interpretación del Canto Gregoriano; el *Coro de Cámara "Santa Cecilia" de Sevilla* de sólo voces blancas (12 Cantoras), y el *Cuarteto Vocal "Medinaceli" de Sevilla* de voces graves.

Todos estos grupos son estables y realizan su vida artística y su programación independiente.

He escrito todo lo que antecede para hacer una somera autoevaluación del inmenso caudal de obras programadas y trabajadas en tantos años, con los grupos propios y en los muchos cursillos de Dirección y Canto Coral impartidos por España (obras que se cuentan por millares, y desde luego entre ellas están las más importantes de la historia de la música), y de la experiencia interpretativa acumulada en tantos conciertos (que se cuentan por muchos centenares). Si a esto añadido un elemento, una función, que los demás directores no tienen que hacer, ni yo mismo lo hice hasta que fui profesor de Dirección de Coro: la reflexión y el razonamiento de lo que el director hace para dirigir, de toda la amplia función musical y humana del Director de Coro, para sistematizarlo y explicarlo a mis alumnos, creo que estoy en condiciones de abordar y dar forma a esta obra sobre la Dirección de Coro, con la esperanza de que pueda aportar luz y utilidad, en primer lugar a los estudiantes de Dirección de Coro de los Conservatorios, y después a todos los directores aspirantes a serlo que no tengan la oportunidad de hacer estos estudios reglados.

Como los libros sobre la especialidad no son demasiados, también espero hacer una aportación personal en este campo.

En resumen, el tratado sobre la **DIRECCIÓN DE CORO** que me propongo abordar es el resumen de una larguísima experiencia, de una reflexión, y de un diálogo con compañeros directores y con mis alumnos de Dirección a través de las clases, pues éstos ya tienen una alta formación musical y algunos ya son buenos directores cuando comienzan sus estudios.

0.2. EL ESTUDIO DE LA DIRECCIÓN DE CORO

Hasta no hace muchos años, el Director de Coro ha sido una persona vocacional con una gran entrega a su labor, pero sin una formación específica. Normalmente se había formado en un Coro y seguía la tradición de su maestro: cantaba el mismo repertorio e imitaba la misma interpretación. A veces se añadía a esto una buena formación musical teórica e instrumental que garantizaba un progreso en calidad y repertorio, sobre todo si se añadía la asistencia a cursillos de dirección o seminarios sobre aspectos concretos. Por desgracia, a veces, el menos capacitado, el que no servía para aprender o interpretar bien ningún instrumento, pero tenía el don de convocar y reunir a cantores y hacer unos gestos de brazos cuanto más extraños mejor, era el director, dándose el caso curioso de dirigir a personas más capacitadas musicalmente que él.

A pesar del anterior juicio algo peyorativo, es mucha la música que se ha comunicado, las aficiones musicales que se han visto satisfechas, las vocaciones a la Música en general y al canto en particular que han nacido, y los goces personales y colectivos que se han vivido en el seno de los Coros; de ello hablaremos más adelante.

El Plan de Estudios de 1966 (Decreto 2618/1966 de 10 de Septiembre) creó, dentro de los Conservatorios Superiores, la asignatura de grado superior DIRECCIÓN DE CORO, que daba lugar a la obtención del Título Superior de Dirección de Coro. Dicha asignatura tardó muchos años en llegar a ser impartida: si mis noticias no son erróneas, fue el Conservatorio Superior de Sevilla el primero que sacó a Oposición la Cátedra de dicha disciplina en el año 1984. De hecho, cuando se extinguió este llamado "Plan 66", eran pocos los Conservatorios Superiores que ofertaban esta asignatura (en Andalucía, solamente Sevilla).

Para acceder a cursar Dirección de Coro se requería cualquier Título de Grado Medio más los tres cursos de Contrapunto y Fuga. Sin embargo, sólo podían obtener el Título Superior de Dirección de Coro los que accedían a la carrera con el Título Medio de Profesor de Solfeo.

La carrera estaba constituida por una única asignatura, vertebrada en tres cursos, con un profesor único. Esto implicaba que este único profesor, en una sola clase semanal, se constituía en maestro de todo: técnica de la dirección, técnica vocal, estructuración coral, análisis musical, estilos interpretativos, idiomas aplicados, paleografía musical, práctica de dirección con coro, etc. Con ser un principio de formación en la compleja ciencia de la Dirección de Coro, el juicio sobre esta carrera-asignatura tenía que ser necesariamente negativo por insatisfactorio: No se podía formar un director de Coro en solamente tres años, con esa mínima dedicación académica, sobre todo si el estudiante no tenía amplia experiencia coral anterior al menos como cantor en un Coro de buena calidad, de tal manera que conociera suficientemente repertorio, metodologías de trabajo, experiencias, etc. de las cuales partir para la comprensión de la asignatura.

Tampoco estaba prevista una prueba de acceso a la asignatura, que eliminara de antemano a los candidatos sin cualidades mínimas para la Dirección de Coro.

La Ley Orgánica 1/1990 de 3 de octubre de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) estableció el currículum del Grado Superior de los estudios musicales en sus aspectos básicos en Real Decreto 617/1995 de 21 de Abril. Este Real Decreto es desarrollado para el ámbito de gestión del Ministerio de Educación y Ciencia por la Orden 14767/1999 de 25 de junio, por la que se establece el currículo del Grado Superior de las enseñanzas de Música.

Entre los aspectos que conciernen y perfilan nuestra disciplina, la Dirección de Coro, cabe destacar:

- Se trata de una auténtica carrera de amplio contenido, propio de unos estudios de nivel superior, con diferentes asignaturas, unas troncales y otras secundarias, unas obligatorias, otras optativas y otras de libre configuración.
- Comprende un único ciclo de cinco cursos. Es una de las carreras musicales superiores con más carga lectiva: 250 créditos mínimos (1 crédito = 10 horas lectivas). Las carreras instrumentales tienen algo más de 200 créditos y las de carácter teórico, como Musicología, Pedagogía, etc., 230 créditos.
- Está incluida en el ámbito de la interpretación musical, junto con el estudio de los diferentes instrumentos, el Canto y la Dirección de Orquesta.
- El Título Superior de Música, Especialidad Dirección de Coro es oficial y equivalente a la Licenciatura Universitaria para todos los efectos (como el resto de las especialidades superiores de Música).
- El currículum está integrado por: materias que atañen a la especialización en el aspecto intrínsecamente técnico; materias teórico-humanísticas que garantizan una formación integral musical y en aspectos más generales del conocimiento; y materias referidas a la formación de coros o conjuntos vocales o camerísticos de naturaleza estable, en los que participen de forma activa todos los alumnos que cursan estudios superiores de cualquier tipo (en cuyo currículum figura siempre la asignatura 'Coro', 'Música de Cámara' u 'Orquesta'), y con los que se proyecte una actividad artística hacia la sociedad.
- Para acceder a cursar la carrera se requiere el título de Bachiller, haber aprobado los estudios correspondientes al tercer ciclo del Grado Medio de Música y superar una prueba específica para comprobar las cualidades necesarias para cursar con aprovechamiento esta carrera.

La Ley contempla la posibilidad de acceso al Grado Superior de Música -y, por tanto, a la Dirección de Coro- sin poseer los requisitos de titulación citados, solamente superando la prueba específica de acceso. En este caso, precederán a la dicha prueba específica de acceso las dos siguientes pruebas, o una de las dos, según falte la titulación de Bachiller o la de Grado Medio de Música:

- a) La realización de un ejercicio escrito de carácter humanístico, que permita evaluar la madurez intelectual y humana del aspirante, a través de la utilización del lenguaje, la comprensión de conceptos y la capacidad para relacionar y sintetizar.
- b) La realización de un ejercicio de carácter teórico-práctico que permita evaluar la formación musical general del aspirante en lo relativo al desarrollo de su capacidad auditiva, así como a sus conocimientos sobre la teoría y la historia de la Música, y su grado de comprensión y utilización de los diferentes recursos y procedimientos armónicos.

Es interesante la alternativa que plantea esta posibilidad de acceso sin títulos previos para muchos directores de coro en ejercicio que, teniendo suficientes conocimientos y formación musicales, pero no oficializados en el Conservatorio, no podrían acceder a una carrera que les sería enormemente útil para desempeñar más profesionalmente su actividad coral.

- La prueba de acceso consta de los cuatro ejercicios siguientes:
 - a) Interpretación en el instrumento principal (o voz, en el caso de Canto) durante aproximadamente quince minutos, de las obras que determine el tribunal de una relación presentada previamente por el candidato.
 - b) Realización de un trabajo armónico-contrapuntístico.
 - c) Prueba auditiva.
 - d) Lectura a primera vista al Piano.

El Decreto no contempla la comprobación de otras cualidades o aptitudes básicas para la práctica del trabajo coral, como son la experiencia anterior, al menos como cantor de Coro, una voz adecuadamente clara e impostada para la enseñanza y corrección en el ensayo, una gran agilidad en la lectura y entonación musical, o movimientos gestuales primarios y espontáneos que reflejen la adecuación con la música que se interpreta.

Por todo ello creo necesario añadir a esta prueba de acceso ejercicios como los siguientes:

- e) Cantar con su texto la voz correspondiente al aspirante de una obra coral de su elección.
- f) Solfear a primera vista la voz correspondiente al aspirante de una obra coral propuesta por el tribunal.
- g) Enseñar a un grupo de Cantores una melodía o un canon sencillo, elegida/o por el aspirante.

- Las asignaturas, su distribución por cursos y créditos de la carrera de Dirección de Coro, según la Orden referida del Ministerio de Educación y Ciencia de 1999, son las siguientes:

Asignaturas y nº de cursos	Curso					Créditos
I. OBLIGATORIAS:	1º	2º	3º	4º	5º	204
A. Conocimientos centrales de la especialidad:						57
Dirección de Coro (I-V)	I	II	III	IV	V	45
Piano (I-IV)	I	II	III	IV		12
B. Conocimientos teórico-humanísticos:						84
Acústica musical (I-II)	I	II				9
Análisis (I-II)		I	II			12
Análisis de la Música Contemporánea (I)				I		4,5
Armonía (I-II)	I	II				12
Contrapunto (I-II)			I	II		12
Educación auditiva (I-III)	I	II	III			13,5
Estética musical (I)			I			4,5
Historia de la Música (I-II)	I	II				12
Psicología de la percepción musical (I)					I	4,5
C. Conjunto:						12
Coro (I-II)						12

INTRODUCCIÓN

D. Otras asignaturas:						51
Alemán (I-II)	I	II				6
Canto (I-IV)	I	II	III	IV		12
Técnica de la Composición (I)					I	6
Correpetición (I-II)			I	II		6
Instrumentación y Orquestación (I)				I		6
Italiano (I-II)			I	II		6
Reducción de partituras (I-III)			I	II	III	9
2. OPTATIVAS						28
3. DE LIBRE ELECCIÓN						18
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD DIRECCIÓN DE CORO						250

En España la mayoría de las Comunidades Autónomas tiene competencias plenas en Educación, por lo que el plan de estudios concreto puede tener importantes diferencias de asignaturas y asignación de créditos al comparar el de una u otra Comunidad Autónoma.

En Andalucía la Prueba auditiva, por ejemplo, consta de las siguientes partes:

- a) Dictado musical a dos voces.
- b) Dar notas o acordes diversos a partir del diapason.
- c) Solfear a primera vista, marcando el compás con la mano, la voz correspondiente al aspirante de una obra coral de mediana dificultad propuesta por el tribunal.

- Las asignaturas, su distribución por cursos y créditos de la carrera de Dirección de Coro, para Andalucía se han comprimido en cuatro cursos, y son las siguientes:

Asignaturas y nº de cursos	Curso				Créditos
I. OBLIGATORIAS (Materias troncales)	1º	2º	3º	4º	198
A. Conocimientos centrales de la especialidad:					52,5
Técnica de la dirección coral (I-IV)	4,5	4,5	4,5	4,5	18
Repertorio con coro (=práctica de dirección) (I-IV)	6	6	6	6	24
Expresión corporal (I)	4,5				4,5
Arreglos y adaptaciones para coro (I)				6	6
B. Conocimientos teórico-humanísticos:					102
Análisis musical (I-II)	4,5	4,5			9
Teoría de las formas (I)	4,5				4,5
Sociología y estética de la Música (I)				4,5	4,5
Armonía (I)	6				6
Canto (I-II)		4,5	4,5		9
Técnica de la composición para Coro (I-II)	4,5	4,5			9
Contrapunto (I-II)		6	6		12
Educación auditiva (I-II)	4,5	4,5			9
Fonética e idiomas aplicados al canto (I-II)			4,5	4,5	9
Historia de la Música (I-II)	4,5	4,5			9
Improvisación y acompañamiento (I)			4,5		4,5
Reducción de partituras (I)				4,5	4,5
Instrumentación y orquestación (I)			6		6
Piano complementario (I-II)	3	3			6

C. Conjunto:					24
Coro (I-III)	4,5	4,5	4,5		13,5
Coro de cámara (I)			6		6
Coro de Ópera y Oratorio (I)				4,5	4,5
D. Otras asignaturas:					19,5
Acústica (I)	4,5				4,5
Historia del pensamiento musical (I)		6			6
Latín medieval y renacentista (I)				4,5	4,5
Instituciones litúrgico-musicales (I)				4,5	4,5
Paleografía y codicología (I)				4,5	4,5
2. OPTATIVAS (I-III)		4,5	4,5	4,5	13,5
3. DE LIBRE CONFIGURACIÓN			12	12	24
4. ACTIVIDAD ACADÉMICA DIRIGIDA				10	10
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD DIRECCIÓN DE CORO					250

Para ser lo más generales posible, y no ceñirnos sólo a Andalucía, queremos extraer unas conclusiones basándonos en el diseño curricular del Decreto Ministerial de 1999:

En primer lugar, podemos concluir que estamos ante un plan de estudios muy completo y, por ello, plenamente aceptable, pues mejora la debilidad de los estudios de Dirección de Coro según el Plan 66. Requiere un profesorado abundante y una dedicación bastante importante por parte del alumno.

La reducción de cinco cursos a cuatro hecha en Andalucía, conservando el mismo número de créditos (250) es buena, pues queda igualada con las carreras instrumentales. El caso de una carrera de cinco cursos desanimaría a los pocos alumnos que se sienten inclinados al estudio de la Dirección de Coro.

Tiene una grandísima afinidad con la carrera de DIRECCIÓN DE ORQUESTA, tanto en el número de cursos (5) y créditos (250), como en el número de asignaturas que comparte (14): *Acústica Musical, Análisis, Análisis de la Música Contemporánea, Armonía, Contrapunto, Educación Auditiva, Estética Musical, Historia de la Música, Psicología de la Percepción Musical, Coro, Técnica de la Composición, Correpetición, Reducción de Partituras e Instrumentación y Orquestación* (dos cursos en Dir. de Orquesta, mientras un solo curso en Dir. de Coro).

Le sigue en afinidad la carrera de COMPOSICIÓN, también de 5 cursos y 250 créditos, compartiendo con ella 13 asignaturas: *Acústica Musical, Análisis* (4 cursos en Composición, 2 en Dir. de Coro/Orquesta), *Análisis de la Música Contemporánea* (3 cursos en Compos., 1 en Dir.), *Armonía, Contrapunto, Educación Auditiva* (1 curso en Compos., 3 en Dir.), *Estética Musical, Historia de la Música* (1 curso en Compos., 2 en Dir.), *Psicología de la Percepción Musical, Coro, Técnica de la Composición* (3 cursos en Compos., 1 en Dir.), *Instrumentación y Orquestación* (3 cursos en Compos., 1 en Dir.) y *Reducción de Partituras* (2 cursos en Compos., 3 en Dir.).

Algo menos cercanas le quedan las carreras de MUSICOLOGÍA y ETNOMUSICOLOGÍA, con las que comparte 10 y 8 asignaturas respectivamente: *Acústica Musical, Análisis, Análisis de la Música Contemporánea* (sólo Musicología), *Armonía, Contrapunto, Educación Auditiva* (1 curso

en Music. y Etnomusic., 3 en Dir.), *Estética Musical* (2 cursos en Music, 1 en Dir.), *Historia de la Música* (4 cursos en Music., 2 en Etnomusic. y Dir.), *Psicología de la Percepción Musical* y *Coro*.

Las especialidades o carreras instrumentales quedan más lejanas a la Dirección de Coro en cuanto a asignaturas comunes; la carrera de CANTO es la más cercana entre ellas, como es lógico, coincidiendo en las siguientes asignaturas: *Análisis* (1 curso en Canto, 2 en Dir.), *Educación Auditiva* (2 cursos en Canto, 3 en Dir.), *Historia de la Música*, *Alemán e Italiano* (1 curso en Canto, 2 en Dir., pero los alumnos de Canto ya han tenido estas disciplinas en su Grado Medio) y *Canto* (igual número de cursos para ambas carreras, pero será muy distinto el nivel de los alumnos de Canto, con Grado Medio anterior, de los de Dirección a los que no debe suponerseles este nivel).

El resto de especialidades instrumentales comparten con Dirección de Coro solamente las asignaturas teóricas más fundamentales, como son: *Análisis* (1 curso en éstas, 2 en Dir.), *Educación Auditiva* (1 curso en Instrumentos, 3 en Dir.), *Historia de la Música* y la asignatura de conjunto *Coro* (para los instrumentos no sinfónicos). Alguna asignatura común más hay que añadir con las carreras de PEDAGOGÍA, FLAMENCOLOGÍA, CLAVE y ÓRGANO.

Sin embargo creo que algo sobra y bastante falta en nuestra carrera. Estimo que están de más las asignaturas *Correpetición e Instrumentación y Orquestación*, muy aptas para el director de orquesta, mientras están ausentes otras materias importantes para la formación de un director de Coro. Podrá llenarse esta ausencia acudiendo a los 28 créditos de las ASIGNATURAS OPTATIVAS, que no están especificadas en la Orden de Junio de 1999, y que quedan a la libertad y posibilidad de oferta de los centros en el ejercicio de su autonomía pedagógica y organizativa, y a los 18 créditos de las ASIGNATURAS DE LIBRE ELECCIÓN por el estudiante en orden a la flexible configuración de su currículo. Éste podrá elegir libremente entre la relación de asignaturas de otras especialidades impartidas por el propio centro (con excepción de las instrumentales individuales) o por otros centros superiores de enseñanzas artísticas o universitarias con los que se establezca el convenio oportuno.

Así pues, a manera de orientación para los estudiantes de Dirección de Coro, sugiero algunas otras asignaturas o materias útiles para configurar su currículo, como pueden ser:

- *Canto Gregoriano*.
- *Paleografía Musical y Literaria* (incluida en Andalucía).
- *Fuentes históricas de la interpretación renacentista y barroca*.
- *Continuo*.
- *Latín medieval y renacentista* (incluido en Andalucía)
- *Grafías contemporáneas*.
- *Fonética e idiomas aplicados al Canto* (incluido en Andalucía).
- *Expresión corporal* (incluida en Andalucía).
- *Armonización y Arreglos (Música tradicional y popular)* (incluida en Andalucía).
- *Instituciones litúrgico-musicales* (incluida en Andalucía).

- Las normas de evaluación, siempre según el Decreto Ministerial de 1999, son comunes a todas las carreras y muy resumidamente son:
 - Las asignaturas obligatorias del grupo A (en nuestro caso *Dirección de Coro y Piano*) serán evaluadas por el profesor en todos los cursos en la convocatoria de Junio, y por un Tribunal en la de Septiembre. El último curso requerirán un examen final de carrera ante un Tribunal

compuesto de un mínimo de cinco miembros y que tendrá carácter de concierto público.

- Las asignaturas obligatorias pertenecientes a los grupos B, C y D, así como las asignaturas optativas y las de libre elección, serán evaluadas por el profesor de las mismas.
- Las calificaciones finales se expresarán con los términos de *Suspenso*, *Aprobado*, *Notable* y *Sobresaliente*, excepto en las de *Coro* y *Orquesta* en las que la calificación se consignará en los términos de *No Superada* y *Superada*. (En Andalucía las calificaciones son numéricas.)
- Las convocatorias serán dos por curso: la primera en febrero o junio (según la asignatura sea cuatrimestral o total), y la segunda en la fecha que disponga el profesor (transcurrido un mes desde la primera convocatoria y antes del comienzo del nuevo curso). El máximo de convocatorias para aprobar una asignatura será de cuatro. En la cuarta convocatoria el examen será ante Tribunal.
- Para promocionar al curso siguiente es necesario aprobar las asignaturas obligatorias del grupo A, y un 60 por 100 mínimo de los créditos establecidos para las otras asignaturas del curso de que se trate.
- El límite máximo de permanencia en el centro será de seis cursos académicos en el caso de nuestra carrera de Dirección (algo manifiestamente insuficiente en unos estudios superiores).
- En el último curso de la carrera es obligatorio hacer un *Trabajo de Investigación de Fin de Carrera*, dirigido por el profesor.

A la hora de finalizar este Tratado se está iniciando una nueva ordenación de los estudios musicales superiores para acomodarlos a las directrices de la Unión Europea, según el denominado *Plan Bolonia*. Su planificación es bastante similar, en lo que concierne a los estudios superiores de Música, a la LOGSE, ya comentada.

0.3. COMPLEMENTOS.

El alumno de Dirección de Coro (además de las enseñanzas que reciba y las prácticas que pueda realizar) y todo director en activo deben tener la preocupación permanente de invertir, según las posibilidades económicas de su momento vital (estudiante, profesional, etc.), en unos materiales indispensables para que su formación sea cada vez más perfecta y amplia y su experiencia más segura en el acierto interpretativo.

El director de Coro debe ser una persona de cultura más que normal, por su función de líder de un grupo cultural humano que deberá tener unas relaciones sociales con representantes de entidades públicas y privadas y otros personajes del mundo de la cultura y de las artes. Tiene que dejar de ser el aficionado valiente pero inculto que tanto ha contribuido a que el mundo coral se considere el hermano torpe de la música. Si todo profesional responsable dedica varias horas al día a trabajar con su instrumento, el director debe tener una dedicación importante, si no plena, a su arte, que le haga estudiar diariamente materias y partituras relacionadas con la música en general y con la música coral en particular. Debe ser un científico a la vez que un profesional práctico del Coro.

En este sentido, el director debe:

- Formar una BIBLIOTECA de libros sobre las variadas materias que afectan al Coro, su constitución, formación...; la Dirección y su técnica y concretamente la dirección coral...; el

Canto y la técnica vocal...; las Formas musicales, sobre todo las corales...; la Historia de la Música...; los estilos musicales y su interpretación... El director debe ser un *lector* asiduo de libros técnicos y monografías sobre su amplio campo, con mucha más razón que un intérprete instrumental normal, por su especial responsabilidad interpretativa y de formación de cantores.

- Formar un ARCHIVO DE PARTITURAS CORALES de todas las épocas y estilos para poder elegir el repertorio más adecuado para un Coro determinado, o para una ocasión especial. En este apartado no debe haber especializaciones que excluyan épocas o géneros; aunque es natural que cada director abunde más en el estilo de su predilección y en obras de su entorno más o menos próximo de más fácil accesibilidad... El director debe ser un *estudioso* habitual de partituras variadas que le haga ser un conocedor del repertorio coral general. ¿Puede llamarse director el que se contenta con conocer las decenas de obras que puede interpretar con su coro? El director debe conocer las obras corales por centenares y tenerlas por millares, para encontrar exactamente la obra que precisa en un momento dado.

- Formar una FONOTECA con discos, cintas, videos o cualquier otro soporte, especializada en música coral. Es normal que cualquier músico tenga una amplia fonoteca musical, pero el director de coro debe tener especial preocupación por este campo que, por otra parte, es menos abundante en el comercio por distintas razones. Como en los apartados anteriores, esta fonoteca debe ser universal en cuanto a épocas o estilos, intentando seleccionar las mejores interpretaciones, aunque muchas veces serán interpretaciones únicas... El director debe *escuchar* (¡con atención!, no como fondo) frecuentemente música coral, como una fuente de formación importantísima de los criterios interpretativos y de la amplitud del campo coral en la historia y en la geografía. El director que no escucha música bien interpretada se va conformando con el sonido habitual de su coro, que puede llegar a parecerle perfecto. La escucha de buenos intérpretes plantea siempre metas más altas. Además, la inmensa mayoría de las obras sólo podrán conocerse *sonoramente* por este medio.

- Asistir a CONCIERTOS corales, en los que la música se hace viva e irrepetible con toda su fuerza estética y emotiva y, a la vez, con los defectos inherentes a la obra humana: defectos de interpretación, de calidad, de acústica del local, de ambiente... El concierto no sustituye a la audición doméstica que perfecciona muchos aspectos técnicos, pero a la que falta el impulso creador y emotivo del momento. El director que asiste a un concierto debe fijarse eminentemente en la figura del director y someter a crítica su lenguaje gestual, cotejándolo con los resultados sonoros que obtiene; en la calidad vocal, autenticidad de la interpretación, disposición del coro y todo aquello de lo que pueda sacar conclusiones para su personal aprendizaje. A veces se aprende negativamente: ¡cómo no deben hacerse las cosas! Como es natural, la asistencia a conciertos debe extenderse a cualquier manifestación pública de música llamada *culta*. De especial importancia didáctica es la asistencia a ensayos públicos de coro o de orquesta, en los que se ven las intenciones del director y el trabajo que se realiza para conseguirlas.

- Asistir a CURSOS, CURSILLOS O SEMINARIOS de Dirección, Canto y otras materias relacionadas en los que contrasta y completa su formación y experiencia con otros profesores y compañeros. Estos cursillos, sobre todo veraniegos, han sido hasta hace pocos años el único modo de formación técnica de directores, hasta que se ha implantado la carrera de Dirección de Coro en los Conservatorios. Estimo que el estudio de la carrera lenta, metódica, con su carga científica y práctica abundante de dirección bajo la vigilancia del profesor es insustituible hoy

en un mundo altamente profesionalizado. Pero los cursillos y seminarios añaden, además del contraste, ciertos complementos puntuales, o de especialización en un estilo concreto, abren caminos a nuevos repertorios, se intercambian partituras y, desde luego, siempre se renuevan los ánimos al conocer a compañeros de trabajo que pasan por experiencias y problemas similares.

- Por último, lo más importante: el estudiante de Dirección de Coro debe FORMAR UN CORO, tarea siempre difícil y mucho más para el estudiante que aún no se siente seguro de sí mismo. De hecho hay entidades, como colegios o parroquias, que piden directores para formar coros en su seno. Desde luego, no debe perder cualquier oportunidad que se le presente de dirigir a quien sea, coro, orquesta, banda, grupo de cámara, grupo informal... Si no es posible dirigir, y aunque dirija, debe SER CANTOR DE UN CORO, el coro mejor posible de su entorno, con un buen director, en el que interprete un repertorio importante y abundante al máximo, practique el trabajo de montaje de las obras, trabaje la técnica vocal aplicada al coro, conozca los problemas musicales y humanos que se presentan y juzgue el acierto o desacierto de las soluciones, etc. También es bueno formar parte de un grupo de cámara, cuarteto vocal, etc. en el que practicar algún estilo especializado.

0.4. BIBLIOGRAFÍA.

La bibliografía que propongo es una primera toma de contacto con el amplio mundo de la ciencia y la técnica coral. Toda ella está en castellano, disponible en librerías, salvo alguna obra de difusión privada. Está dividida por materias, algunas de las cuales son comunes con otros campos de la música, como la Historia, el Canto, la Interpretación, el Canto Gregoriano; en estos casos las obras que se indican son especialmente útiles para el director de coro porque tienen en consideración el hecho coral, o tratan con especial interés aquellas épocas antiguas en las que la música coral es protagonista, mientras que otras obras consideran mayoritariamente el campo de la música instrumental o sinfónica, (como ocurre con la generalidad de las historias de la Música). En el caso de las obras de Canto, las propuestas son especialmente claras en el caso de un director con poca formación vocal.

El director o el estudiante de Dirección de Coro no debe abrumarse ante tanta obra, sino considerar el reto que tiene por delante: una formación que es larga, lenta, variada, pero que confluye en el centro de su interés, de su preocupación y de su gozo: el Coro

a) Dirección:

- BUSCH, B.R.: *"El Director de Coro: Gestos y metodología de la dirección"*. Real Musical. Madrid, 1995.
- GALLO, J.A., GRAETZER, G., NARDI, H. y RUSSO, A.: *"El Director de Coro: Manual para la dirección de coros vocacionales"*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1979.
- LÓPEZ GARCÍA, J.L.: *"Técnica de Dirección Coral"*. Rivera Editores / Editorial Música Mundana. Murcia, 1998.
- SCHERCHEN, H.: *"El arte de dirigir la Orquesta"*. Labor. Barcelona, 1988. (Aunque dirigido al director de orquesta, este libro es magnífico para el director de coro en todo lo que atañe a la filosofía de la dirección y la técnica del gesto).

b) Coro o formación coral:

- AIZPURÚA, P.: *"Teoría del Conjunto Coral: Nociones elementales de cultura coral"*. Real Musical. Madrid, 1981.
- BROTO, J.: *"Conjunto Coral: Técnica y Práctica"*. Ed. Mariano Biu. Zaragoza, 1975.
- JARABA, M.A.: *"Teoría y Práctica del Canto Coral"*. Alpuerto. Madrid, 1989.
- LÓPEZ GARCÍA, J.L.: *"Conjunto Coral"*. Ed. del autor. Murcia, 1977.
- RAUGEL, F.: *"El Canto Coral"*. Ed. Universitaria EUDEBA. Buenos Aires, 1968.

c) Formación auditiva:

- KÜHN, C.: *Formación Musical del Oído*. Labor. Barcelona, 1989

d) Canto o técnica vocal:

- MANSION, M.: *"El Estudio del Canto: Técnica de la voz hablada y cantada"*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1974.
- REGIDOR ARRIBAS, R.: *"Temas del canto: La clasificación de la voz"*. Real Musical. Madrid, 1977.
- SEGARRA, I.Mª.: *"La Voz del Niño Cantor" (Curso de canto según el Método de la Escolanía de Montserrat)*. Polyglophone CCC. San Sebastián, s/f.

e) Historia de la Música:

- JACOBS, A.: *"La Música Coral"*. Taurus. Madrid, 1986.
- JAY GROUT, D.: *"Historia de la Música Occidental"* (2 vol.). Alianza Editorial. Madrid, 1986.
- VARIOS AUTORES: *"Historia de la Música Española"* (7 vol.). Alianza Editorial. Madrid, 1983.

f) Canto Gregoriano:

- GAJARD, J.: *"Canto Gregoriano: Nociones sobre el ritmo y el método de Solesmes"*. Liturgia. Burgos, 1963.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *"Ritmo e Interpretación del Canto Gregoriano. Estudio Musicológico"*. Alpuerto. Madrid, 1998
- MARTÍN AVEDILLO, F.: *"Canto Gregoriano: Método breve, claro y completo..."*. Talleres Horna. Zamora, 1962.

g) Interpretación:

- DART, TH.: *"Interpretación de la Música"*. Víctor Lerú. Buenos Aires, 1978.
- QUEROL, M.: *"Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI"*. Comisaría Nacional de la Música. Madrid, 1975.
- RUBIO, S.: *"La Polifonía Clásica"*. Biblioteca "La Ciudad de Dios". Madrid, 1956.

1ª Parte:

**LA FIGURA Y LA TÉCNICA
DEL DIRECTOR DE CORO**

Capítulo 1º. EL DIRECTOR DE CORO.

1.1. INTRODUCCIÓN TERMINOLÓGICA E HISTÓRICA.

El director es, ante todo, un intérprete de la música y, como tal, un medio, un puente entre el compositor y el público. En el arte de la Música el cantante, el pianista o el concertista de cualquier instrumento constituyen un puente directo e inmediato; el director de coro, como el de orquesta, lo son de forma mediata: necesitan de la colaboración de otras personas para ejercer su función interpretativa. No es lo mismo un piano para las manos de un pianista que un coro o una orquesta para el director: aquél es un instrumento mecánico, muerto y obediente a la voluntad técnica del pianista, mientras éstos están compuestos de personas con inteligencia, sentimientos, alma en definitiva. La relación es *instrumental* y de servicio en el primer caso; *humana* y de colaboración en el segundo.

El director de un coro o de una orquesta es la figura que aparece como centro de estos conjuntos y capta en seguida la atención del público que asiste a un concierto. Da la impresión, hacia afuera, de ser la persona que *manda* y organiza el grupo musical. Y efectivamente lo es en un grado mucho más alto de lo que vulgarmente y desde fuera puede suponerse: es el responsable último, el intérprete definitivo de la música que produce un conjunto de personas, cada una de las cuales es, a su vez, no un instrumento, sino un intérprete también, aunque parcial. Para ello el director está dotado de unas especiales cualidades físicas, intelectuales, musicales y humanas, y practica una peculiar forma de comunicarse silenciosa pero eficazmente con los agentes del sonido, los cantores del coro o los profesores/instrumentistas de la orquesta.

"Dirigir es, ante todo, transmitir órdenes. Pero es también guiar, prever el obstáculo y pararse, si es posible, antes de que se produzca el accidente. Si éste se produce, neutralizar inmediatamente los efectos. Dirigir es vigilar constantemente el mecanismo complicado de una máquina, tanto más delicada cuanto que las ruedas gozan de una independencia y de una libertad voluntariamente locas en principio, pero que pueden dominarse de nuevo aun inconscientemente".¹

Se precisa de un *director* siempre que se interpreta música de conjunto o en conjunto, aunque su persona no siempre trascienda o sea visible; en un grupo de cámara de dos intérpretes, violín y piano por ejemplo, o piano a cuatro manos, por poner un grupo mínimo, uno de los dos intérpretes actúa como director, es decir: establece el *tempo*, el momento del ataque o de la conclusión del sonido, etc. Aunque hayan pactado unos criterios comunes de interpretación y hayan ensayado exhaustivamente la solución de todos los problemas que plantea la obra, la coordinación de los problemas anteriores se decide en el momento de una interpretación concreta (ensayo o concierto) por parte de uno de los dos intérpretes que actúa verdaderamente como

¹ Le Guennant, A.: *Notes pour servir à la direction d'une schola*. Citado por T. de Manzárraga: *Dirección Coral*. CO.CUL.SA. Madrid, 1959). Muchas de las citas de este capítulo están sacadas de los Capítulos I y IV de esta obra de T. de Manzárraga).

director, mientras el otro es dirigido. Este hecho es además patente para un oyente-observador atento.

Si el grupo musical se agranda, más notable o visible comienza a ser la figura del director, aunque puede permanecer a la vez como intérprete. Así ha ocurrido en los grupos instrumentales del pasado: El *maestro de capilla* se sentaba al teclado del clave o del órgano y desde allí organizaba y guiaba la obra musical. Más tarde, al desaparecer el *bajo continuo*, era el *concertino* o primer violín el que ejercía la misma misión, y la sigue ejerciendo en grupos y orquestas de cámara.

La orquesta romántica ha agrandado el número de componentes hasta casi el centenar y ha hecho imprescindible la visibilidad de la persona del director quien, ante la complejidad de la organización sonora de tal agrupación y la responsabilidad que desde finales del siglo XIX se ha dado a la interpretación de una obra como recreación personal, ha abandonado todo instrumento y se ha especializado exclusivamente en su oficio y arte de dirigir. Su función es hoy imprescindible en la orquesta y su figura, social y comercialmente, se ha agigantado de una manera desmesurada, eclipsando a los intérpretes instrumentales o profesores de la orquesta.

El director de coro y el de orquesta nacen de una figura común con larga trayectoria histórica: el *maestro de capilla*, que desde el siglo XV tiene reguladas sus funciones de enseñanza, composición e interpretación de toda la música necesaria para el servicio litúrgico de las Iglesias Catedrales, Colegiatas, etc. Su oficio es de importancia capital: además del cuidado de los *seises* o niños cantorcicos, se responsabiliza de la *Capilla musical*, entidad compuesta por cantores *-capellanes-* e instrumentistas *-ministriles-*, constituida para interpretar el *canto de órgano* o polifónico, a los que "enseña, ensaya y lleva el compás". Su formación es la más alta, como es también su autoridad musical, muy lejos de la de los cantores, instrumentistas y el mismo organista. Las oposiciones para ocupar dicho puesto son durísimas, con pruebas que aterrían a un director y compositor actual.

La función de maestro de capilla eclesiástico pasa a los palacios y grandes casas de la nobleza para ejercer lo propio con la capilla musical de la corte, con un doble cometido: religioso -hacer la música en las funciones litúrgicas-, y social -hacer la música de entretenimiento normal y de los actos protocolarios especiales-.

Andando el tiempo, al entrar la música civil o cortesana en el ámbito social de la burguesía, esta música civil adquiere mucha mayor importancia que la eclesiástica, se vuelve preponderantemente instrumental y continúa una marcha artística y social ascendente y origina la transformación del clásico *maestro de capilla* civil en el *director de orquesta* actual, totalmente profesionalizado y virtuoso de su arte.

El *director de coro*, en el sentido actual, es el heredero directo del *maestro de capilla* eclesiástico -prácticamente especializado en la música vocal-polifónica-, al que se le ha añadido la no profesionalización del coro, producto del movimiento romántico, a principios del siglo XIX. Es en este sentido en el que queremos presentar la figura grande del director de coro como una síntesis del profesional perfectamente preparado para un determinado campo de la interpretación musical, maestro de otros intérpretes -a veces, también profesionales-, constructor de un instrumento que no se adquiere en comercios y muchas veces no se le da hecho, y *líder* carismático de personas vinculadas libremente con él y con el coro.

El director de coro necesita una formación musical específica; un lenguaje gestual idéntico al del director de orquesta, una preparación pedagógica para formar técnica y

musicalmente a sus colaboradores cantores, y unas cualidades humanas especiales para convocar y *trabajar* con unas personas no obligadas profesionalmente a tal trabajo. Además tiene el deber y la responsabilidad de hacer ascender el arte coral de un estado habitual de baja categoría y consideración musical a un estado de igualdad artística e importancia con las demás manifestaciones musicales, normalmente en manos de profesionales. La materia está servida: un repertorio que es el más extenso e importante de toda la historia de la Música, y unos intérpretes, los cantores, que, aunque no profesionales -pueden estar perfectamente preparados, o el director debe hacer que lo estén-, tienen una entrega al trabajo musical objeto de su afición que supera con frecuencia al de los profesionales.

El estado de la música coral está en relación directa con la preparación de los directores de los coros; esto es lo que quiere decir el conocido axioma: *un coro es el reflejo de su director*.

Es por ello que la figura ideal del director de coro se presenta aquí grande hasta la utopía o la irrealidad; como una meta altísima, inalcanzable en su totalidad, a la que todo director debe intentar acercarse con todo su esfuerzo, siendo mejor el que de manera global y armónica ascienda más grados en este conjunto de cualidades.

1.2. CUALIDADES DEL DIRECTOR DE CORO.

1.2.1. Vocación.

El director es una persona con inclinación innata a dirigir. Normalmente esta inclinación o llamada a la dirección se da en el caso de cantores de coro con cualidades musicales excepcionales, que viven intensamente la vida coral, siguen los ensayos ocupados en la lectura total de la partitura, no sólo de su voz, atentos a todo lo que pasa en todas las voces, que tienen sus propios criterios sobre la marcha del ensayo, la interpretación, la solución de los problemas, criterios que se comparan tácita y constantemente con los del director, y a veces en diálogo privado o público con él.

Hay que insistir en el grado extraordinario que han de tener las cualidades musicales del director o del que siente vocación a serlo, por lo que se le va a exigir en este terreno, y huir de ciertas apariencias personales que, sin ellas, conducen al intrusismo y a la baja calidad coral tan frecuente.

Es señal de vocación a la dirección la sensación indecible de gozo al encontrarse al frente de un coro, orquesta o cualquier grupo musical. Este gozo es alegre y constructivo por las iniciativas y proyectos que se tienen al respecto, y no orgulloso y prepotente por tener a otras personas bajo su dominio, o por la especial importancia social o, mucho menos, por ser el centro de atención en un escenario.

Igualmente, el no encontrar dificultad en principio para el gesto es síntoma de vocación verdadera: la dirección es para él la cosa más sencilla y natural. Sus gestos tienen la soltura, la claridad y la decisión de los actos naturales, como si se tratara de un lenguaje que se ha aprendido espontáneamente y se ha hablado siempre. La persona que siente inhibición o vergüenza en ponerse ante un grupo musical no es apta para este cometido, se siente más dirigida que directora y es muy difícil que pueda imponerse habitualmente a su propio temperamento. Cierta timidez es natural en los comienzos y naturalmente se supera con la práctica. La inhibición es

consecuencia de una falta de carácter no superada, y la sensación de vergüenza es sentida por quien no está convencido del papel que realiza, de que lo que se dice o hace sirve para poco o no sirve para nada.

1.2.2. Formación musical perfecta.

Se dice con frecuencia que *el director nace y no se hace*; dicho de otro modo: no se puede ser director sólo estudiando para ello. Como tantos axiomas son sólo parcialmente ciertos. Con frecuencia vemos a directores con buenas cualidades naturales pero con ignorancia más o menos grande -a veces total- de la música que hace o de cómo se interpreta, dando una lastimosa impresión de insensatez o vergüenza ajena. Hay que decirlo hoy con toda rotundidad: No se puede ser buen director sólo por las dotes naturales; sobre ellas debe crearse una sólida y amplia formación musical por medio del estudio.

La formación musical de un director de coro debe abarcar:

- el *Lenguaje musical* o ciencia de los sonidos, su entonación, interválica, métrica, dinámica, tímbrica..., y ello con total agilidad mental y práctica. El sonido lo producen los cantores, pero el director debe estar haciendo correcciones constantes sobre todo en su altura, pues el cantor es un instrumento humano que afina por intuición y formación, pero no por selección de teclas, posiciones, llaves, etc. propias de los instrumentos mecánicos, que no suelen equivocar el sonido.
- la *Armonía* o ciencia de la relación polifónica de los sonidos, el mundo de los acordes, sucesiones, enlaces, modulaciones. Es continuación de la ciencia anterior y el director de coro ve aumentada su dificultad al ir sumando voces y voces polifónicas: los cantores producen frecuentemente errores involuntarios de sonidos, a veces con apariencia de buenos armónicamente, que deben ser, primero, detectados y, después, corregidos con agilidad. Este problema no se da normalmente en el mundo de la orquesta; la técnica del intérprete y la mecánica instrumental suelen dar solucionado ese problema al director de orquesta. Éste puede tener el del equilibrio sonoro entre instrumentos de distinto timbre, pero también el director de coro padece algo o mucho de este problema por los timbres y volumen de las diversas voces.
- la *Historia de la Música*, que dará al director el conocimiento de las características peculiares de cada período y su incidencia en la interpretación, los procedimientos estilísticos de las diferentes escuelas, la evolución biográfica de cada compositor y lo que ella puede afectar a un grupo de obras o, incluso, a una obra concreta. La ausencia de esta ciencia histórica global y concreta, es causa de la extendida costumbre de presentar programas de concierto que son un vagar por obras de muchos géneros y épocas mal ordenados e interpretados. La buena formación histórica gustará de presentar preferentemente programas más tendentes a la unidad estilística o temas monográficos en los que director y coro se sumerjan durante una temporada de trabajo en una época, género, autor, forma musical, etc. y temporalmente se especialicen en ella con la consiguiente mejora de la interpretación.
- las *Formas musicales* y la *Composición*, que ayudará al director a descubrir la estructura o construcción interna de la obra y sus implicaciones interpretativas, comprender y seguir el pensamiento del autor, valorar su obra y ser su fiel intérprete.

1.2.3. Oído musical fino.

No se habla aquí del sentido físico del oído: es natural que la falta del oído físico impide dirigir. Beethoven se empeñó en hacerlo con su disminuida capacidad auditiva y fracasó rotundamente; ante la imposibilidad de seguirlo, los intérpretes se ponían de acuerdo para ser dirigidos discreta pero realmente por el concertino. Y circula alguna anécdota -triste por lo que supone de lucha del hombre por superar su minusvalía- sobre el hecho de que Beethoven seguía dirigiendo cuando ya la obra había terminado y el público aplaudía. Y no le faltaban dotes naturales, formación musical y demás cualidades de un buen director.

Pero el acto de la dirección es, sobre todo, un ejercicio del *oído musical*: un análisis instantáneo del sonido que se produce que conduce a un juicio constante sobre su bondad o malicia. La falta de este oído musical -por el que una persona adecua su sonido interno o mental con el externo y real- hace imposible su labor al director de coro, cuyas correcciones deben hacerse a viva voz para que sean realmente válidas. Y este oído musical se precisa excepcional en quien quiere ser director ya que, como antes se ha dicho, debe percibir con rapidez la mínima desafinación de un acorde, saber cuál es la voz que desafina, y proponer ágilmente la solución correcta. Éste no es más que un caso concreto de la aplicación del oído musical del director; piénsese en el tema del equilibrio del conjunto vocal o instrumental, en las complejidades rítmicas inherentes a un tejido polifónico, etc.

El buen oído musical es un don natural, pero también se perfecciona. De ello tratará el tema siguiente.

1.2.4. Buena voz.

Al buen oído musical debe acompañar una voz convenientemente buena para el ejercicio de la dirección de coro. No es necesario que el director sea un excelente solista, pero sí que, al menos, sepa "sacar bien la voz" para las muchas correcciones que se hacen en el curso de un ensayo, correcciones que, salvo excepciones, siempre se harán de viva voz, nunca con un instrumento con un sonido ajeno y extraño al que se está manejando y que los cantores deberán convertir en sonido vocal por un complicado proceso mental. No se insistirá ahora en esta técnica del ensayo, que tendrá su lugar en otro capítulo. El proceso de imitación funciona en el coro de una manera muy silenciosa pero eficaz, y la buena o mala manera habitual de cantar de un director se contagia a la colectividad del coro, como la manera habitual de hablar de los padres se contagia a los hijos (niños con el mismo *deje* o *tonillo*, emisión nasal o gangosa, etc. que sus padres).

Además el director debe formarse en una técnica al menos *elemental* de la voz para, a su vez, formar a los cantores que, con frecuencia, aún teniendo una buena voz natural, carecen de la técnica del canto coral; esta técnica no es superior, no requiere una carrera de canto, es elemental pero imprescindible para obtener buena calidad sonora del conjunto. También se tratará de ella en el capítulo correspondiente, pero adelantando elementos programáticos debe abarcar la formación en la respiración, emisión, articulación, etc., por lo que es totalmente aconsejable, si no necesario, que el director se plantee hacer cursos o cursillos de Canto y Técnica Vocal aplicada. Si el director de coro es además con frecuencia un docente, que tiene que hablar en voz alta varias horas al día, es un motivo añadido para su preocupación vocal, por lo que esto añade de desgaste y cansancio de la voz para el ensayo. Pero es que ¡la voz es el

instrumento de trabajo del docente! y su mala o defectuosa utilización puede llevarle a la imposibilidad de ejercer su trabajo. Es frecuente el caso del profesor que necesita al cabo de unos años la terapia de un foniatra que lo "enseña" a respirar o a emitir.

La buena voz es una cualidad característica del director de coro; el director de orquesta normalmente no tiene que cantar para corregir defectos o problemas instrumentales. El director de coro profesional, que tiene que hacer largas sesiones diarias de trabajo coral, necesita una adecuada formación vocal para conservar la voz en buen estado durante toda su vida profesional.

1.2.5. Asimilación de la obra.

Esta cualidad es común al director de coro y de orquesta. Consiste en la capacidad de tener la obra en la cabeza o, dicho de mejor modo, poder oír la obra interna o mentalmente. "El director debe tener una audición interna de la obra tan perfecta como la tuvo su autor" (H. Scherchen). Después debe lograr el más perfecto acuerdo entre esta imagen interna y su realización acústica externa.

La facilidad en la asimilación de una obra musical es una cualidad en gran manera intuitiva y natural, como la del oído musical, cuando esta asimilación viene por la audición de la obra. Pero la manera más normal y a la vez técnica de llegar a esa asimilación es por un largo proceso de estudio de la partitura musical, coral en nuestro caso, del que se tratará también en otro tema, pero que, en síntesis, comprenderá:

- Los aspectos técnicos fundamentales (aire o *tempo*, tonalidad, compás...).
- Estudio melódico de cada voz (interválico, rítmico, fraseológico, dificultades que puede presentar, puesta de las respiraciones...).
- Estudio armónico-polifónico del conjunto de las voces (sonoridades, enlaces, modulaciones, dificultades que pueden presentarse...).
- Estudio contrapuntístico (temas, multiplicidad de las diversas entradas, frases, cadencias, dificultades que pueden plantearse...).
- Estudio rítmico del conjunto polifónico.
- Estudio del texto (articulación, sentido, puesta musical, nuevas dificultades que plantea...).
- Estudio de la expresión (signos, planos sonoros, equilibrio, cumbres...).
- Estudio formal (temas, secciones, partes, lo principal y lo secundario...).
- Estudio estilístico e histórico (carácter, modo de interpretación...).
- Estudio de la *gran forma* o globalidad de la obra como entidad con un ciclo vital completo y propio.

1.2.6. Memoria musical.

Los grandes virtuosos de la interpretación del siglo XIX, como N. Paganini en el violín o F. Liszt en el piano, causaron gran admiración, entre otras cosas, porque por primera vez en la historia tocaban de memoria. En el siglo XX algunos directores de orquesta empezaron a dirigir también de memoria con la consiguiente admiración. Hoy es bastante frecuente tanto el hecho de la interpretación como el de la dirección de memoria.

La memoria es una cualidad y como tal el director la debe poseer, en el sentido de la facilidad para llegar a la memorización de la partitura a través del único medio posible: su

profundo estudio, del que la memoria es una consecuencia lógica: es natural memorizar una obra después de haberla estudiado muchísimo. Sin embargo no es imprescindible: Muchos buenos directores dirigen con la partitura delante, aunque observaremos cómo se comunican visualmente con los cantores o instrumentistas, señal de una amplia memorización de la partitura, que sin embargo la tienen para ciertos momentos difíciles o, simplemente, por motivo psicológico de confianza.

1.2.7. Estudio de la técnica de la dirección.

La dirección de coro y de orquesta es un arte de la comunicación y transmisión de órdenes e intenciones con vistas a ir obteniendo momento a momento la puesta en acto sonoro de la obra musical. Como toda comunicación y transmisión de ideas, es un lenguaje, que en este caso no se puede articular por un medio sonoro o ruidoso (la palabra) que estorbaría a la misma música producida como sonido artístico, sino que necesariamente tiene que ser articulado en el silencio, y es el lenguaje amplio, rico y expresivo del gesto. Ambos lenguajes -como otros posibles- son producto de la naturaleza racional del hombre, se han materializado en una serie más o menos compleja de códigos que son recibidos por algún sentido -la vista en el lenguaje gestual, el oído en el hablado- y son decodificados por la inteligencia del que los recibe para su comprensión.

El lenguaje gestual, como el oral se transmite espontáneamente por la convivencia, la observación, el mimetismo. Se aprende, pero no se enseña; sólo se puede modificar, perfeccionar a quien ya lo posee. En sus aspectos fundamentales es intuitivo y no necesita explicación para ser entendido.

Se debe suponer que toda persona normal es expresiva y se ayuda de los gestos para comunicar o enfatizar su comunicación ideológica. Toda persona que accede a la dirección debe tener un gesto fundamental, que además es el suyo personal, le caracteriza y le identifica, le diferencia de cualquier otro individuo. Basándose en ese gesto, el profesor tratará de modelarlo y moderarlo, darle precisión y claridad, enseñarle a partir de él otras derivaciones más sutiles, para que la comunicación ideológica sea más clara, eficaz y universal (debe poder ser entendido en todas partes). De ninguna manera puede pretender el profesor sacar de sus alumnos imitadores gestuales suyos -cosa que no va a conseguir por otra parte-.

Cuando un alumno o aspirante a la dirección *no tiene gesto*, poco puede hacer el profesor de dirección por remediarlo. Lo más probable es que esta carencia se deba a la poca formación musical que le hace no percibir aún con toda la claridad el ritmo, el tempo, la intensidad y mucho menos las variaciones de estos parámetros, o a una timidez, miedo o inhibición personal. La solución de estos problemas está fuera de la competencia normal del profesor, aunque, si éste es un buen pedagogo, puede ayudar enormemente en la solución, sobre todo de los problemas de carácter.

Dejando ya aparte los aspectos filosófico-psicológicos del lenguaje directorial o gestual, tenemos que afirmar la necesidad ineludible de una formación técnica del director de coro que, por tradición y falta de ofertas en este sentido, siempre ha sido un aficionado más o menos voluntarioso, y como tal, impreparado. El director de orquesta es tenido como profesional porque siempre ha hecho cursos y cursillos de dirección. Hoy no basta con lo que se aprenda por observación y la propia deducción, que lleva a la repetición de obras, programas y defectos. Como se ha dicho ya en otro lugar, es urgente elevar el nivel de calidad y programación de

nuestros coros, y esto sólo se consigue con directores técnica o profesionalmente preparados.

Lo ideal hoy es hacer la carrera de Dirección de Coro que ofertan muchos Conservatorios Superiores, en donde gradualmente deben ir apareciendo todos los elementos de formación de un director. Como estos estudios no son accesibles para muchos, como se ha explicado en la Introducción de esta obra, puede suplirse bastante satisfactoriamente esta formación por Cursos de Dirección organizados por Federaciones o Confederaciones corales, que también tienen su sentido de gradualidad y progreso. Por fin están los *cursillos* y *seminarios* que, si están bien organizados, dan luz sobre algún aspecto concreto del mundo de la interpretación coral, pero que, en algunos casos, se reducen siempre a estar empezando por el mismo sitio.

No debe olvidarse que la técnica de la dirección es algo más que la técnica del gesto. Éste sólo puede referirse a ciertos parámetros de la música: métrica, agógica, dinámica, carácter. El control de la afinación, calidad vocal, planos sonoros, dicción del texto, etc. también entran plenamente en el campo de la técnica de la dirección; y no olvidemos los parámetros sociológicos propios del mundo coral por su carácter aficionado o no profesional, por lo que el director debe cuidar la pedagogía del ensayo, las relaciones interpersonales con sus cantores, la organización de la vida artística y a veces la social...: todo esto es el bagaje que se debe manejar en una carrera de Dirección de Coro, en manos de un buen equipo de profesores técnicamente preparados y artísticamente comprometidos en la vida coral.

1.2.8. Práctica.

Todas las cualidades o condiciones hasta ahora expuestas deben estar armoniosa y conjuntamente presentes en el director, pero todavía son insuficientes. Hay que añadirles otra absolutamente necesaria: la *práctica*.

Son necesarios muchos años dirigiendo para que un director llegue a la perfección en su oficio. Mejor es pensar con Schumann que "nunca se termina de aprender". Al principio los gestos son torpes, indecisos, precipitados, confusos. Las entradas y cortes son imprecisos, se deja llevar por el *tempo* que imponen los cantores, la interpretación de conjunto es farragosa, no hay agilidad mental para las correcciones... Como en tantas actividades de la vida, el ejercicio habitual va allanando el camino y fabricando la facilidad y naturalidad en este complejo mundo de la dirección del coro o de la orquesta con vista a la mejor interpretación de la obra musical.

Hay que permitir, dice H. Scherchen, que el aspirante a director haga víctimas de sus experiencias a las obras y al coro, para adquirir el oficio a fuerza de práctica. Para aprender a tocar un instrumento hay que tenerlo en casa y practicarlo a diario. Para aprender a dirigir sería necesario tener siempre a mano un coro o una orquesta para "estudiar la multitud de gestos tan complicados cuando no son intuitivos, gestos que no tienen muchas veces más que la duración de un relámpago y que, sin embargo, tienen una significación precisa, que son el lenguaje del director de orquesta o del coro musical; pero que no existen más que en la aplicación efectiva, y cuya eficacia y valor no se comprenden más que haciendo la experiencia con la misma orquesta o coro musical" (P. Taffanel: *Enciclopédie de la Musique*).

Como no es posible tener semejante instrumento en casa, o a disposición permanente, y el profesor sólo podrá a lo sumo proporcionar algún rato de práctica asistida y vigilada por él a la semana, el director novel debe aprovechar cualquier ocasión que se le presente para dirigir a quien sea, aunque sea un mal coro, o una agrupación musical poco homogénea; así tiene oportunidad de ejercer su oficio mejorando alguno de los muchos defectos que puede tener un

grupo así; (si un director principiante se pusiera al frente de un buen grupo musical, le parecería todo muy bien, no tendría nada que decir, ni mejorar; sería un *dirigido* en lugar de director).

Para conseguir un autocontrol en los movimientos corporales es conveniente dirigir ante el espejo.

Y un complemento inestimable que no todos tienen la suerte de poder vivir: cantar en un buen coro, con un buen director al que observar, preguntar todo tipo de problemas o curiosidades, intimar musicalmente como discípulo y maestro.

1.2.9. Cualidades no musicales.

El director de orquesta es normalmente un profesional que trabaja con unos profesores o instrumentistas normalmente también profesionales, estableciéndose entre ellos unas relaciones laborales reguladas de diversa manera, en las que no tienen o no deben tener cabida el mayor o menor afecto, gusto o prejuicio y antipatía personales de alguna de las partes.

El director de coro puede o no ser profesional -normalmente, en España, no lo es, lo que no significa que no sea un técnico de la dirección perfectamente formado-, pero casi siempre trabajará con cantores no profesionales, sin relación de obligatoriedad de ningún tipo entre ellos, salvo su compromiso libre con el coro con el afán legítimo de ejercer su vocación o afición de cantar bien e integrarse en un equipo musical.

Por esta importante diferencia entre ambos conjuntos musicales, el director de coro necesita la presencia de una serie de cualidades humanas personales para congrega, organizar, animar y entusiasmar al grupo de cantores que constituyen el coro, y después, con las cualidades musicales antes expuestas, hacer con ellos la música coral.

Sin querer ser exhaustivo, algunas de esas cualidades humanas buenas para el director de coro son:

- *Simpatía*, tomada aquí la palabra en su sentido etimológico *sentir con* o *padece con* el coro. Las exigencias artísticas que el director imprime y a las que el coro se sujeta voluntariamente, dependen necesariamente de *comprender y sentir las cosas de la misma manera*. La simpatía es un sentimiento recíproco, que se manifiesta en un estar a gusto trabajando juntos y, por parte del cantor, en una aceptación gustosa de la persona, la autoridad, el estilo, etc. del director. El director, por su parte, porque conoce, siente y padece las circunstancias muy variadas que pueden vivir los cantores, tiene optimismo, vitalidad o paciencia para comunicar siempre entusiasmo y ganas de superación en el trabajo coral.

El director de coro es normalmente un buen amigo de sus cantores, a los que poco a poco va conociendo personalmente y, casi sin darse cuenta, conoce de ellos aspectos personales o familiares muy íntimos que explican perfectamente algunos problemas de rendimiento coral ocultos a sus compañeros cantores.

También el director tiene mucha parte en el estado de *bien-estar* (sentirse a gusto) del coro en general: que los cantores tengan un ambiente de camaradería, amistad mutua, tranquilidad en los ensayos. Por el contrario, un ambiente de malestar, nerviosismo, crispación debidos a la falta de esta cualidad, pueden poner en serio peligro de debilidad o muerte a la entidad coral. Si el cantor viene *gratis* a trabajar coralmente y el trabajo no le resulta *gratificante*, esto sólo podrá soportarse en una situación ocasional y transitoria; de otro modo, el resultado

final será el abandono.

No creo necesario decir aquí que la *simpatía* no es la gracia en contar chistes, pero queda dicho, por si algún ingenuo se deja llevar del equívoco, o cree no ser buen director por no ser chistoso. Aunque un buen chiste a tiempo pueda ser bueno en una ocasión concreta, es probable que un director chistoso pierda la autoridad ante sus cantores.

- Autoridad, que es el carácter que inviste al director en razón de su sabiduría musical, honradez personal y servicio a los cantores. En razón de esa autoridad los cantores se someten al director: porque aceptan que es más sabio, que no los engaña y que con él, en definitiva, pueden satisfacer su vocación de ser cantores con su dignidad de personas humanas. El respeto personal a los cantores debe ser algo sagrado para el director.

El director debe combinar en su trabajo dos componentes derivadas de la autoridad que parecen opuestas: firmeza y amabilidad.

Firmeza para exigir toda la colaboración necesaria de los cantores para conseguir la interpretación artística de una obra, o la disciplina imprescindible para aprovechar el tiempo de un ensayo, o para no contemporizar con costumbres interpretativas erróneas, o dar concesiones a la vulgaridad.

Amabilidad y cordialidad en los ensayos y en la corrección de defectos, cometidos siempre involuntariamente y con ánimo de colaboración por parte del cantor.

Por si acaso también en este aspecto alguien se lleva a engaño, debe estar bien aclarado que *autoridad* no es el autoritarismo caprichoso propio del director ignorante, que se impone sobre otros, los cantores, a su vez, también ignorantes, cosa que no es el ideal de un director; ni el mal genio que ha caracterizado a algunos directores de orquesta históricamente pasados, con mal trato de los músicos, cosa impensable hoy, y si alguien lo piensa, imposible de llevar a la práctica. Tampoco es la prepotencia o soberbia del que se cree enfrentado a un grupo de inferiores o ineptos a los que el director hace un favor trabajando con ellos.

Es cometido del director el intento constante por superar el nivel interpretativo del coro, pero esto debe hacerse con pedagogía y gradualidad, sin pedir imposibles.

Es mucho lo que se podría hablar de las cualidades humanas que deben adornar a un director de coro y, desde luego, que todas le vendrán bien a un *líder*, conductor de hombres, tarea difícil y particularmente delicada cuando se trata de artistas.

En su mano está el que la música penetre en ellos y los envuelva profundamente; que a la salida de un ensayo o de un concierto todos se sientan vivificados con la emoción de que dentro de ellos ha sucedido algo grande y maravilloso.

1.3. EL DIRECTOR Y EL COMPOSITOR.

Como ya se ha visto, la figura del *maestro de capilla* aunaba las funciones del director y el compositor; así F. Guerrero, G.P. da Palestrina, C. Monteverdi, J.S. Bach, W.A. Mozart, etc. componían por oficio y dirigían a la capilla musical sus propias obras o las que adquirían de otros maestros. Cuando los músicos se independizan de sus mecenas, siguen componiendo y dirigiendo, como es el caso de L. van Beethoven, F. Liszt, G. Verdi, R. Wagner.. Sin embargo, la figura del compositor superaba a la del director.

Desde finales del siglo XIX ambos papeles se han dissociado: dada la complejidad del mundo sobre todo orquestal, ha sido necesaria la especialización en el campo de la dirección, dando origen al director profesional, completamente iniciado en su oficio y virtuoso en el manejo del sonido. Hoy es poco frecuente ver al compositor y al director reunidos en una misma persona.

Hans von Bülow, discípulo y amigo de R. Wagner es el primer director que ha pasado a la historia sin ser compositor. Según F. Herzfeld, Bülow es el primer músico que se considera a sí mismo *director profesional*. Antes de él, un concierto es un acto de *reproducción* musical: se trata de repetir las versiones de las obras tal y como las hacían sus propios autores. Desde Bülow aparece el arte de la *interpretación*: el director es un *intérprete* de la obra, tiene una palabra sobre ella, la *re-crea*; una misma obra es oída de diferente manera, según el director que la *interpreta*. Una misma obra puede tener distintas interpretaciones -lecturas se dice hoy- y ser buenas todas, o no, dependiendo de la preparación y profesionalidad del intérprete o director.

Esta disociación, necesaria por la alta especialización inherente a cada campo de la música, no debe ser obstáculo para la búsqueda de una relación entre el compositor y el director, igualmente necesaria para que la música, arte mediato, llegue en las mejores condiciones de fiabilidad desde su origen -el compositor- por medio del intérprete -el director- a su destinatario final -el oyente-.

Distingamos tres casos:

1.3.1. Director compositor que dirige su propia obra.

No todo lo que el compositor siente puede ser expresado en signos gráficos para pasar a la partitura. Entre la mente del autor y la partitura se han perdido bastantes elementos de expresividad que sólo él conoce. En principio, pues, no debe caber duda de que si el director es el compositor de la obra que dirige, nadie mejor que él podrá interpretar los sentimientos expresados en ella y los que son imposibles de expresar. H. Berlioz decía que un compositor no puede conspirar contra su propia obra. "¿Quién mejor que el creador puede saber cómo está concebida su obra y conseguir, por tanto, una realización ideal de la misma?" (F. Herzfeld: *La magia de la batuta*.)

Algunos compositores han sido excelentes intérpretes de sus propias obras, según la crítica de su tiempo: G. Mahler o R. Strauss. Hoy los tenemos en el caso de Pierre Boulez o Cristóbal Halffter.

Sin embargo, también se da el caso contrario: compositores que, pensando que saben dirigir bien, estropean sus propias composiciones. El ya citado caso de L. v. Beethoven es ilustrativo. P.I. Tschaikowsky dirigió su *Quinta Sinfonía* en San Petersburgo y no gustó nada, porque la obra, dirigida por su autor, no parecía más que una caricatura de sí misma; en cambio, esta obra dirigida en la misma ciudad por Arthur Nikisch, uno de los grandes directores de su tiempo, obtuvo un éxito delirante. Podemos comparar, para continuar este argumento, los registros sonoros de la *Consagración de la Primavera* de I. Strawinsky, grabados por su mismo autor, con los de I. Markewitch, o los de la sinfonía *Matías el Pintor* de P. Hindemith grabados por el autor y por W. Furtwängler.

Efectivamente, hoy el componer y el dirigir son dos oficios totalmente diferenciados, y un buen compositor puede no ser un buen director, y un buen director ser un mal compositor.

Alguna vez ocurrirá la feliz casualidad de poder contar con la presencia del autor de una

obra que se va a estrenar. En este caso no se debe dudar el aprovechar la oportunidad de invitarlo a presenciar alguno o algunos de los ensayos finales, para que pueda dar su opinión sobre la interpretación que se está dando a la obra, y escuchar sus sugerencias absolutamente únicas; incluso es posible que, tras la escucha de los resultados, quiera modificar lo escrito en algún sentido, sobre todo en lo que respecta a algún momento de la agógica o la dinámica.

Yo he tenido la oportunidad de estrenar bastantes de las obras de quien considero el más importante compositor coral de España en la segunda mitad del siglo XX, mi maestro y amigo Juan Alfonso García; algunas de sus obras se cantan por toda España y el resto se pueden ver en la publicación hecha por el Centro de Documentación Musical de Andalucía y la Diputación Provincial de Granada.² Pues bien, Juan Alfonso ha estado presente en muchos de mis ensayos finales con el Coro "Manuel de Falla", aunque muchas veces se limitaba a decir: "Lo que haces está bien hecho, porque captas perfectamente mi intención".

C.W. Gluck decía que su presencia en los ensayos era "tan imprescindible como el sol a la creación". Pero también consta que sus partituras contenían tantos errores que su presencia en los ensayos era indispensable.

1.3.2. Director compositor que dirige una obra ajena.

Cuando un compositor dirige una obra ajena, si es buen director, tiene la ventaja de contemplar la partitura con su mente dotada de una enorme imaginación creadora que le ayuda a su asimilación mejor que el no compositor; su intuición de compositor le puede revelar también algunas de las intenciones no escritas en la partitura.

El peligro estará en que, si se deja llevar en exceso de esa imaginación creadora, el compositor, director de una obra ajena, la subjetivice y "recree" de tal manera que la haga distinta de como es en realidad; la haga más suya que del propio compositor.

Otro peligro que tienen los compositores es que, al dirigir, se sumergen en su rico y fantasioso mundo interior en el que todo está bien hecho idealmente, mientras descuidan absolutamente o en gran parte lo que sucede en el mundo sonoro físico y real, que puede que no sea tan bueno. Oyen la música más por dentro que por fuera y éste es un gravísimo peligro que debe evitar el director.

1.3.3. Director no compositor.

Éste es el caso hoy más frecuente en el mundo de la interpretación. Realmente es excepcional el caso de obras interpretadas por sus propios autores, así como el caso de directores que son, a la vez, compositores. Éstos bastante tienen con componer, y a ello han de dedicar todo su tiempo. Éste es el caso del director profesional, perfectamente preparado, también en composición, que dedica su tiempo al estudio y preparación de las obras que interpreta, y a la

² Juan Alfonso García: *Antología Polifónica*. 3 volúmenes. Diputación Provincial de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 1997.

confección de los programas musicales del grupo que dirige, para lo que tiene que conocer y seleccionar entre cientos de obras aquéllas que, por su interés, pedagogía u oportunismo circunstancial, merezcan ser trabajadas en una temporada concreta.

Este director se sitúa ante la obra con todo respeto y objetividad. A veces tienen poca imaginación para hacer una buena asimilación interna de la obra y de todas sus potencialidades, por lo que suelen quedarse en unas interpretaciones simplemente *correctas*, que ya es mucho, o *académicas*. (No hablemos aquí del director impreparado o poco formado, figura que es ajena al objeto de este tratado).

I. Strawinsky odiaba a estos directores que, según él, no son más que *campaneros* que no hacen sino tirar de la cuerda. No mejor aprecio por ellos es el que sentía el virtuoso del violín y compositor navarro P. Sarasate, de quien son estas frases, citadas por el gran director Enrique Fernández Arbós en la prensa de su tiempo: "Recuerdo que cuando empecé a dudar entre el violín y la dirección, mi admirado y llorado amigo el ilustre don Pablo Sarasate, que adolecía de un espíritu de contradicción muy vivo, me decía: 'Se ven cosas verdaderamente fantásticas. Todo es fantástico... Figúrese usted que hay ahora unos señores que viajan con un palito en la maleta, llegan a una ciudad, hacen unos gestos, unos floreos extraordinarios durante toda una noche, y... les aplauden, y no solamente les aplauden, sino que les pagan... ¡Sí, señor! ¡Les pagan! Y de allí se encaminan a otra ciudad donde reproducen los mismos juegos de manos..., y hablan de ellos..., y adquieren gran notoriedad... ¡Farsantes...! ¡Impostores...! Ya quisiera ver a todos esos con palito y sin orquesta... ¡A ver qué hacían'".

Naturalmente que a Sarasate y a quienes piensen como él se les puede torcer el argumento, y veríamos qué hace una orquesta o coro sin director... A estas alturas no creo necesario reivindicar la necesidad absoluta del director quien, con una preparación explícita y una experiencia que no tiene ningún otro intérprete o compositor, se coloca muy arriba en la pirámide de la sabiduría musical.

El director asimila la obra y la interpreta según su temperamento personal, y esto es algo que caracteriza a una obra de arte viva, dinámica, que *es*, se pone en acto sonoro aquí y ahora. Es lo que distingue a la Música de las artes plásticas que son objetivas, pasivas, ya *están* y estarán siempre igual. Una partitura genial podrá guardarse en un museo, como una obra de arte plástico, pero sólo cuando suene será música.

1.4. LA FIDELIDAD ANTE LA OBRA.

Ahondando más aún en la figura del director, y una vez expuestas tanto su necesidad como sus exigencias o cualidades, detengámonos brevemente en algunos aspectos relativos a su *ética profesional*.

1.4.1. Interpretaciones erróneas.

En su calidad de intérprete de la música o mediador entre el compositor y el oyente, el director podría perfectamente engañar a éste con una *interpretación* intencionadamente *falsa*. Si excluimos el caso de ignorancia o incompetencia que, insistimos, queda fuera del análisis de este

tratado (a no ser para remediarlas), no hablaremos de este caso de maldad manifiesta que, cuando exista, deberá ser públicamente denunciada por quien la conozca, y que podría llegar a ser delictiva en cuanto atentatoria de los derechos de autor. A propósito de esta incompetencia o maldad, dice H. Berlioz que "el intermediario más temible entre el compositor y el oyente es el director. Un mal cantante no puede estropear más que su propia parte; pero el director de orquesta (o de coro) incapaz o malévolo lo estropea todo... Nadie puede resistir a la desastrosa influencia de tal tipo. La orquesta (o coro) más maravillosa queda en este caso como paralizada" (H. Berlioz: *El director de orquesta*).

Estoy intentando no emplear la palabra *ejecución* para hablar de la puesta en sonido de una obra musical, pero es aquí donde tendría su sentido más correcto (*ejecutar* = matar, quitar la vida).

Muy cercana a esta interpretación falsa o *ejecución*, aunque sin intención de falsedad, puede estar la que podríamos llamar *interpretación subjetiva*, según la cual, el director "considera la obra musical como materia prima y vehículo de su propia expresión" (F. Herzfeld). El director, creyéndose creador, hace y deshace según su propio criterio y sensibilidad, haciendo una interpretación falseada, cuando no totalmente falsa o auténtica *ejecución* de la obra.

Quiero llamar la atención, en este momento, sobre la sabiduría parcial de muchos directores profesionales: su formación se limita, a veces, a la mera técnica, careciendo de la estilística, y sus versiones de la música llamada "antigua" o de los períodos anteriores al clasicismo son absolutamente falsas por ignorantes e incorrectas. Siempre recordaré la *ejecución* del *Ave, Maria* de T.L. de Victoria por un importante coro dirigido por un muy importante director de orquesta actual en un importantísimo festival internacional: Lamentable y ridículo, tanto más cuanto se pretendía mostrar la superior sabiduría del director de orquesta sobre la de los directores de coro.

Por el otro extremo se sitúa la *interpretación objetiva* que, en palabras del mismo Herzfeld, "transforma en sonidos los signos muertos de la partitura, sin añadir el menor sentimiento o una intención cualquiera por parte del intérprete". Probablemente esta interpretación es humanamente imposible; sería la que haría un *robot* programado, cosa posible en el futuro, o el resultado de una ejecución de una partitura por ordenador *multimedia*. Hecha con expresa intención, el resultado sería una música sin vida, una interpretación *académica*, cosa que suele pasar cuando la obra no gusta al intérprete.

1.4.2. La interpretación fiel.

El concepto de fidelidad a la obra musical es algo delicado, problemático como todo lo inmaterial. Imposible establecer unas reglas fijas que separen la fidelidad de la infidelidad. Estamos en el campo de la ética, de la honradez profesional, con unas coordenadas variables según las épocas. Frente a épocas más o menos permisivas en la libertad interpretativa -con la introducción de ornamentaciones, cadencias, variantes en aras del virtuosismo, etc.- probablemente hoy estemos en un punto opuesto, cercano a la búsqueda de la interpretación objetiva, sin duda influidos por el tecnicismo y la informática que nos inunda.

La fidelidad, como toda virtud, puede estar equidistante de las interpretaciones subjetiva y objetiva, participa de ambas en cuanto las sintetiza, busca el equilibrio humano y artístico entre

ellas. La interpretación fiel respeta la partitura con todos sus signos -no sólo los de altura y métrica-, intenta penetrar *el pensamiento y las intenciones del compositor* -que no están reducidos a signos- y, por fin, pasa a través de la propia personalidad del director, por lo que siempre seguirá siendo verdadera la expresión "escuchamos la obra *X* en la interpretación de *Y*".

"Interpretar significa interpretar el pensamiento del autor; naturalmente a través de la propia personalidad, a la que jamás se debe renunciar, pero siempre inspirados por el concepto informador del compositor" (Tulio Serafin: *El director de orquesta*).

El director, como todo intérprete, añade Paul Dukas, debe "comprender el pensamiento y las intenciones del compositor, haciéndolas sensibles al oyente por medio de su propia originalidad. Sólo así puede ser una interpretación viva y emocionante" (P. Dukas: *Escritos sobre música*).

La interpretación fiel es fruto de la sabiduría, la técnica y un *sexto sentido* del que están dotados los mejores directores para vivir la obra musical como la vivió su autor.

1.5. LA PERSONALIDAD Y RESPONSABILIDAD DEL DIRECTOR.

Cuando algún compositor menosprecia el papel del director musical, como le ocurría a Strawinsky o Sarasate, no parece tener una idea clara de lo que es un coro o una orquesta, como instrumento absolutamente único y extraordinario por su cualidad de humano, de inexistente en la realidad hasta que se reúnen sus miembros, de desordenado y antiestético si esa reunión sonora no se organiza. Pues bien, en esa reunión y organización del sonido vocal e instrumental tiene una palabra definitiva y una actuación insustituible el director.

Corroboramos plenamente la idea del gran director E. Fernández Arbós, ya aludido por otros motivos, de que una orquesta -o un coro en nuestro caso- suena distinto según quién la dirija: "Una misma orquesta, durante un mismo ensayo, cambia de director e inmediatamente suena de otra manera -no digamos peor ni mejor, cosa que depende del mérito de quien la dirige-, cambia, en una palabra". Y como F. Arbós era también excelente violinista, aduce una maravillosa comparación para esclarecer este asunto: "La orquesta (el coro) sufre, como el violín, dos alteraciones: esa, de fácil comprensión para todos, que hace que suene diferente mientras lo toca uno u otro, y la segunda que muchos desconocerán, que es que el artista imprime tanto al violín como a la orquesta (al coro) *su propia personalidad*. Cuando se presta un instrumento y quiere volver a tocarse en él después de haber pasado por otras manos, tiene uno que rehacerlo a su imagen y semejanza, porque durante varios días suena distinto. Lo mismo sucede con la orquesta (mucho más con el coro) que, en suma, es el instrumento del director, como el violín es del violinista". (Citado por T. de Manzárraga).

Pero no es lo mismo tocar un instrumento que dirigir un coro u orquesta; esto es mucho más difícil y, desde luego, el ejercicio de la dirección implica mayor responsabilidad que el de la interpretación personal. Esta responsabilidad tiene diversos niveles o grados, y el director debe examinarse a sí mismo y establecer sus capacidades con vistas a la aceptación o no de algunas actuaciones o compromisos artísticos. Veamos algunos casos:

- La personalidad y responsabilidad del director están en relación, por una parte, con los elementos que se han de dirigir. No es lo mismo dirigir un coro aficionado de calidad baja o

media que dirigir un coro aficionado o profesional de alta disciplina, calidad, celebridad. En igualdad de calidad, no es lo mismo dirigir un pequeño coro de cámara, ágil de respuesta, con el que bastan unos pocos gestos, que dirigir un gran coro en el que el número creciente de cantores parece gravitar sobre los brazos del director y para el que todos los gestos son pocos.

- La personalidad y responsabilidad del director están en relación, también, con las obras que se han de interpretar. No es lo mismo dirigir una obra popular de armonización sencilla, que un madrigal de F. Guerrero. No es lo mismo dirigir un motete de T.L. de Victoria, que una misa completa del mismo autor. No es lo mismo dirigir un concierto *potpourri* convencional, que dirigir uno integrado por ocho *Magnificat* de C. de Morales según los ocho modos, o los seis Motetes de J.S. Bach, o las *Visperas* de S. Rachmaninoff, o uno dedicado a obras contemporáneas sobre poemas de F. García Lorca, por poner ejemplos de conciertos monográficos diversos.

- La personalidad y responsabilidad del director están en relación, cómo no, con la importancia musical y social de un concierto determinado, o del escenario en que se celebra. No es lo mismo dirigir un concierto en el lugar habitual del coro ante sus seguidores ordinarios, que dirigirlo en el Auditorio Nacional, o ante una asamblea política internacional, o ante una reunión especializada de musicólogos y directores.

José Ignacio Prieto, director de la *Schola Cantorum* de la Universidad Pontificia de Comillas, coro muy célebre en la primera mitad del siglo XX, y presidente posteriormente de la Federación Nacional "*Pueri Cantores*", dice en la revista *Tesoro Sacro Musical*: "Todo director que por voluntad propia o ajena ha de enfrentarse con una masa coral o instrumental de consideración, debería previamente examinarse si se halla capacitado para cargo de tanta responsabilidad. Al director se le suele llamar "maestro", título nobilísimo; y es porque debe serlo y sentirse investido por la naturaleza y el trabajo para tan alto puesto... El maestro tiene en sus manos el fracaso o el éxito, 'la ruina o la resurrección' de aquéllos que se ponen en sus manos, y a su espalda se sienta el tribunal que inmediatamente ha de juzgarle de manera implacable. Además, en aquel momento, el director es el representante auténtico del autor de la obra que tiene delante. Crece, pues, de punto la responsabilidad que pesa sobre él".

A veces hemos sentido el malestar de ver la insensatez de directores que exponen a sus cantores a la vergüenza pública al presentarlos en foros y actuaciones para los que no están preparados. No les importa; ellos, los directores, han satisfecho así su vanidad.

Terminemos, a modo de resumen de este capítulo, con las autorizadas palabras de uno de los más importantes directores de coro y maestro de directores actuales, Eric Ericson, palabras entresacadas de su ponencia presentada en la Asamblea de la Federación Internacional para la Música Coral (Namur, Julio de 1992): "Antes de nada, quisiera subrayar la importancia del mantenimiento de un buen *status* general del Arte Coral en nuestras Escuelas de Música y en nuestros Conservatorios". Éstos son los lugares donde no sólo se formarán los buenos directores profesionales de todas las categorías y para todos los niveles, sino también el lugar donde se deben concretar los valores y las actitudes fundamentales del Arte Coral.

"En la música coral, como en otros campos musicales, tenemos un legado rico y excepcional que transmitir y del que somos responsables. Es, por ello, muy importante que nos ocupemos de este legado en nuestros Conservatorios más prestigiosos y hacerlo, además, al más alto nivel.

" Si el Arte Coral no está bien representado en estos lugares, no tendrá nunca el lugar que le corresponde en los Conciertos y en la vida musical en general...

"El programa de estudios de un director de coro deberá incluir, a mi juicio, una formación musical general muy completa, además de la técnica de dirección vocal.

"Como director de coro, de entrada debe de tener una concepción musical muy clara de la música que se propone dirigir. Esta concepción es siempre el producto de una larga historia de formación musical, de influencia de experiencias, no solamente como director, sino también como cantor y muchas veces como instrumentista.

"Naturalmente y además de una especialización en el repertorio *a cappella*, debe de haber una proporción suficiente de Dirección de Orquesta en el programa de estudios. Un buen director de coros debe ser capaz de manejar las partituras de las grandes obras corales con orquesta. A mi entender, los directores de orquesta deberían igualmente seguir un programa mínimo de dirección coral obligatoria.

"De alguna manera, las barreras artificiales entre la dirección coral y la orquestal deberían ser eliminadas. Muy a menudo las actitudes negativas de algunos directores de orquesta se explican por el hecho lamentable de que los directores de coro no están habituados a trabajar con orquestas. Debe de haber, indudablemente, especialistas en las dos categorías, pero no hay que olvidar la gran cantidad de música para coro y orquesta que necesita directores que tengan un sentido y un conocimiento de las voces y de los instrumentos..."³

³ Recogido de la revista *Kantuz*.

Capítulo 2º. LA FORMACIÓN DEL OÍDO MUSICAL

2.1. NECESIDAD INDISPENSABLE.

Hemos visto en el tema anterior (1.2.3) que una de las cualidades necesarias al director, sobre todo al director de coro, es un oído musical mucho más que normal: excelente. El buen oído musical es el auxiliar indispensable para que el director pueda:

- Tener la audición interna de la obra, antes de que proceda al montaje sonoro y acústico de la obra. El director debe conocer la obra que va ensayar por su trabajo de mesa, de estudio, antes que por cualquier otra forma: escucharla en un concierto, por ejemplo. Si ya conoce la obra por haberla escuchado en otras ocasiones, con más razón necesita el trabajo de mesa: para discernir si la audición interna que tiene de la obra es la correcta y se atiene a la partitura con la *fidelidad* de que hablamos en el tema anterior (1.4.2).
- Juzgar la bondad de la sonoridad real: establecer ese juicio instantáneo sobre la adecuación entre lo que oye y la imagen interna ideal que tiene de la obra. Este constante ejercicio mental que tiene lugar durante toda una sesión de ensayo o de concierto es agotador para la cabeza: un director sale mucho más cansado mental que físicamente, sobre todo de un ensayo en el que, al no estar la obra aún bien preparada, el trabajo mental de comparación es mucho más intenso. En un concierto hay ya más despreocupación sobre este aspecto. Este juicio es muy complejo, pues abarca parámetros tan diversos como la bondad melódica, la armónica, la métrica, la contrapuntística, la bondad de la puesta y dicción del texto, de la calidad vocal, del equilibrio entre las distintas secciones vocales...
- Corregir los defectos a viva voz. Todo lo vocal es peculiar y se comunica por imitación y transmisión de sensaciones a veces de muy difícil comunicación. El error en la entonación de un intervalo o una incorrecta emisión de la voz no pueden corregirse más que con la propuesta correcta por parte del director, y esa propuesta es vocal o no servirá. ¿Qué sentido tiene empeñarse en martillar en el piano un intervalo mal dado por una cuerda del coro, o pulsar en el teclado electrónico con su inexpresivo sonido una melodía que los cantores no cantan con expresividad? Este tipo de *pedagogía* es real en bastantes ambientes.

No me resisto a omitir el hecho de que esta *pedagogía* también ha sido empleada por profesores-directores de coro, que se dicen eminentes, en seminarios y cursos de dirección de un supuesto alto nivel. El profesor-director ha exigido un teclado electrónico para las sesiones de trabajo. No se habla aquí del piano como auxiliar armónico del montaje de las obras, muy usado en los países anglosajones.

Hay que recordar de nuevo que el director de coro no es sólo la persona bien dotada para el lenguaje gestual; si se está de acuerdo con estos criterios expuestos se reconocerá la necesidad de la formación del oído musical que ya debe presuponerse como excelente en la persona que accede a la dirección. Esta formación del oído musical naturalmente bueno significa conducir esta cualidad a la consecución de unas metas difíciles -la audición interna- por unos medios

graduales y, como siempre, lentos, que deben ser parte ineludible de la formación integral de un director de coro.

2.2. MEDIOS Y CONDICIONES.

El oído musical, ya bueno por naturaleza, se agudiza y forma en medio de un ambiente de estudio y práctica de la música. Ciertos aspectos particulares se deben tener en cuenta para avanzar en la formación del oído musical y conseguir la meta final:

a) Concentración. Todo lo que es estudio musical, mental, vocal, instrumental, necesita de la concentración, en lo que comporta de ausencia de distracciones externas o internas; pero en el caso de los ejercicios específicos de formación del oído musical, se requieren con más razón la tranquilidad y relajación, opuesta al nerviosismo o estrés que bloquean la mente más o menos intensamente; la atención total y el silencio tanto exterior como interior dejan expedito el oído interno para imaginarse mentalmente los sonidos; no se puede pensar en música con música externa en la radio, ruido importante de la calle, etc.; no se puede pensar en una música si hay una idea musical distinta dominante en la cabeza. El ingreso en nuestro mundo interior silencioso requiere un cierto esfuerzo, un ejercicio de la voluntad: una concentración relajada es una de las claves de la capacidad auditiva.

b) Ejercitar la memoria musical, en dependencia con la capacidad de concentración. La memoria es una facultad que necesita un adiestramiento continuo, a base de aumentar paulatinamente la duración y la complejidad de lo que oímos, y de concentrarse -al principio por separado, después en unión progresiva- en los procesos rítmicos, melódicos y armónicos. Aparte de este trabajo sistemático, es bueno aprovechar ratos de descanso y ocio mental para recordar frases melódicas, armónicas, secciones y obras completas.

c) Escribir y copiar música. La relación entre la representación escrita de la música y el proceso auditivo, entre la lectura y la audición, es recíproca: al escribir la grafía de los sonidos, éstos van cobrando vida mental, el edificio sonoro que se escribe se va construyendo como tal -sonoramente- en la imaginación. Naturalmente que este medio, como todos los que siguen, supone una formación importante en la *ciencia de la música*. Pero la audición musical pura, sin ciencia que la sustente, es inconcebible, a no ser que uno quiera contentarse con una vaga sensibilización en la que los sonidos se simplifican con matices etéreos de "agudos" o "graves", "largos" o "breves". Copiar música, por otra parte, al carecer de los medios actuales de difusión gráfica y auditiva, ha sido una fuente formidable de formación y conocimiento musicales para grandes compositores, como J.S. Bach o L. van Beethoven.

d) Escribir música al dictado. De modo contrario a lo anterior, la audición, por ejemplo, de una melodía debe llevar, al menos parcialmente, a la representación intelectual de su imagen escrita. Los niveles de dificultad de este dictado deben ser progresivos: dictado melódico, armónico a dos voces, a tres, etc. contrapunto... Naturalmente para realizar dictado o frases memorizadas de elevado nivel, sobre todo armónico-contrapuntístico, es indispensable, a la vez que de gran alivio, la ciencia de la armonía.

e) El conocimiento de la armonía. La ciencia de las reglas, fórmulas y particularidades

de la composición afianzan la comprensión auditiva y le dan la necesaria justificación. La comprensión profunda de la música que escuchamos se aprovecha y facilita con el conocimiento de las reglas del movimiento de las voces, del enlace de los acordes, de la progresión armónica, de las modulaciones, de los procesos cadenciales... Seguramente de esta forma, y sin negar unas cualidades auditivas musicales excepcionales, pudo Mozart escribir o transcribir el *Miserere* de G. Allegri, sin conocer la partitura, tras su audición en la Basílica de San Pedro de Roma: estableciendo el modo, constatando que se trataba de sólo dos frases polifónicas, que estas frases eran de carácter recitativo, que cada una de las frases estaba dividida en dos miembros o hemistiquios, con una cadencia media y final por cada frase, que estas frases alternaban entre sí continuamente, y a su vez con la salmodia gregoriana del respectivo modo, que este carácter recitativo o *fabordón* era el idóneo para adaptarse a las necesidades rítmicas y a la diferente longitud de los distintos versículos del mencionado salmo 50, cuyo texto debía conocer seguramente por su trabajo como maestro de capilla del Arzobispo de Salzburgo.

f) Práctica instrumental. La práctica habitual de hacer música ejerce una influencia buena indudable en el oído musical. Si esa práctica es melódica, por ejercer sobre un instrumento melódico -cuerda o viento-, este aspecto estará muy potenciado; un violinista que quiere hallar mentalmente un intervalo, "agarra", interiormente o de un modo directamente visible, ese intervalo instintivamente con una determinada posición de los dedos de su mano izquierda en un violín imaginario.

Con ser esto bueno, es preferible, sobre todo para el director, la práctica de un instrumento polifónico, preferentemente de tecla. La relación entre la polifonía y el teclado parece innegable. El hábito de leer partituras al teclado hace que los dedos se desplacen instintivamente buscando su lugar armónico-sonoro. Es una especie de *audición a través de los dedos*. El instrumentista de instrumento polifónico -tecla, cuerdas pulsadas- está habituado a la práctica y la audición armónico-polifónica y, de manera semejante al violinista con el intervalo, pulsa instintiva e interiormente los acordes y las armonías en su instrumento imaginario y los escucha mentalmente. La audición se concretiza -también- en representaciones prácticas instrumentales que, en cambio, repercuten a su vez en la audición.

g) Amplitud y variedad de repertorio. La capacidad auditiva es pequeña en quien tiene un repertorio escaso; el intérprete que ha madurado muchas obras de tipos muy diferentes tiene mucha más capacidad en su captación auditiva. Aquí está la condición básica de la capacidad de distinguir y clasificar las obras por su estilo armónico y compositivo, e incluso por la forma. El estilo de una obra no se detecta tanto por su análisis teórico sobre la partitura, sino por su audición guiada. Pero el repertorio personal de un intérprete es muy limitado a unas decenas de obras; por eso se requiere absolutamente el medio siguiente:

h) Oír mucha música reflexivamente. Antes sólo podía escucharse música directamente en un concierto; hoy los medios son mucho más cercanos y cómodos: el disco, la cinta, la radio... Pero no basta con oír música de fondo, cosa hoy habitual, mientras se hacen las más diversas acciones y trabajos; sin despreciar el buen influjo que puede crear en el subconsciente la audición habitual de música culta de fondo, tenemos que insistir en que aquí hablamos de un trabajo de formación y, por tanto, de una escucha reflexiva y analítica de la música, o sea, de la que impide hacer otras acciones mientras se realiza esa escucha. En la introducción a este tratado se habló del valor formativo inmenso de esta actividad (0.3).

Esta escucha reflexiva de la música deja a un lado, muchas veces, el aspecto del placer

estético que puede producir el arte de la música, para fijarse en sus aspectos más técnicos, por ejemplo: detectar esquemas rítmicos, averiguar el compás, tonalidad aproximada, tema melódico musical, variaciones o desarrollos del tema, seguir modulaciones desde la tonalidad inicial, seguir una voz o parte instrumental sobre el fondo armónico general; si la obra es desconocida, conjeturar el estilo, la época e incluso el autor -sabiendo que es frecuente errar en este caso-, intentar seguir el proceso o los elementos de la forma musical concreta, etc.

i) Cantar bien. No es preciso decir que el cantar ejercita necesariamente el oído musical. El órgano fisiológico de la voz es musicalmente ciego y reproduce sólo el sonido que la mente le ha propuesto. La voz reproduce de manera instantánea el sonido musical imaginado en la mente, si no hay una patología orgánica o nerviosa que lo impida. De modo inverso, la captación cantada -interpretada por el propio organismo como el más sensible de los instrumentos- favorece del modo más sólido y decisivo la representación interna del sonido y de la audición.

Terminemos este apartado con los sabios consejos de C. Kühn en su libro *La formación musical del oído*: "Cantar, tocar, escribir (se deberá tener siempre a mano un cuadernillo de papel pautado) y oír: pero lo imprescindible es que esas actividades interactúen. Y también es muy importante esto: es del todo preferible la continuidad de los ejercicios a su aglomeración en un momento dado... una concentración total en unos pocos ejercicios aporta más que un recorrido superficial de numerosas lecciones. No olvidemos, por último, que la formación del oído, si se toma en serio, es muy laboriosa a nivel mental, y tanto más agotadora cuanto más se aferra uno a un tipo determinado de tareas. Por ese motivo convendrá variar los temas, para brindar al oído y al espíritu nuevos estímulos y nuevas direcciones".¹

2.3. EL DIAPASÓN.

2.3.1. Definición e historia.

El diapasón es un pequeño instrumento de distinta construcción y mecánica que da, en su origen, un sonido único, llamado sonido *patrón*, necesario para la unificación de criterios de afinación de la altura de todos los instrumentos en todo el mundo que quiera aceptarlo. Etimológicamente, la palabra diapasón proviene de las palabras griegas δια (dià), a través de, y πασόν (pasón), todas (las notas o sonidos).

El sonido patrón es algo puramente convencional o acordado por los científicos y técnicos, que lo han establecido en el sonido LA³ o LA del 2º espacio en clave de SOL.

La frecuencia de este sonido aceptado como patrón de afinación ha sido variable a lo largo de los tiempos y lugares. En la época barroca todavía era distinta la altura de la afinación según se tratara de música sagrada o profana. Esta altura era, desde luego inferior a la actual en un semitono o más incluso. Algunos teóricos durante el siglo XVII y XVIII van tomando conciencia de las dificultades creadas por esta situación de diversidad, y proponen soluciones que

¹ C. Kühn: *La formación musical del oído*, pág. 17. Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1989.

no serán aceptadas por los músicos hasta entrado el siglo XIX.

En 1827, François-Joseph Fétis expresa la necesidad de un solo diapasón para toda Europa "para que la música conserve el carácter que cada compositor ha querido imprimir a sus obras".

Distintos países empiezan a tomar conciencia del problema de la afinación, y así el Gobierno Francés dispone en 1858 un decreto fijando el diapasón en Francia en 435 Hz. (hertzios o vibraciones compuestas por segundo). Se fabrica un diapasón patrón de horquilla con esa frecuencia a 15 grados centígrados, y se deposita en el Conservatorio de París.

Este diapasón francés es bien acogido en Europa, y el Congreso Internacional de Viena en 1885 adopta la frecuencia de dicho diapasón. Sólo Gran Bretaña se mantiene fuera de esa corriente de normalización.

Una nueva conferencia internacional se reúne en Londres en 1939 y fija la frecuencia del LA patrón en 440 Hz., que es la que está en vigor actualmente, definida por L'International Standard Organisation (ISO) de la siguiente manera: *La frecuencia de afinación normal es la frecuencia de la nota LA³ y está fijada en 440 Hz.*

El problema subsiste todavía, en el sentido de que hay una tendencia a subir de altura el LA patrón para obtener un sonido más brillante de los instrumentos. Son numerosas las reuniones, congresos y simposios donde el problema se sigue debatiendo. De hecho las orquestas afinan hoy con el LA a 442 Hz. o más, llegando algunas a los 450 Hz. para indignación de los cantantes cuyo instrumento no varía la altura con el paso de los siglos o los años. Esta frecuencia exageradamente alta no solamente atrofia ilustres cuerdas vocales, sino que deforma la sonoridad y equilibrio de las obras. Algunos cantantes exigen en sus contratos que las orquestas respeten el nivel justo de afinación.

2.3.2. El diapasón del director.

El diapasón es el instrumento del director de coro, a la vez que su símbolo. Le es indispensable para tomar el sonido apropiado del comienzo de la obra coral que, a su vez, deberá transmitir al coro. Esta función del director es ineludible y no puede dejarla en manos de tercera persona, como el subdirector o un jefe de voz, so pena de perder una importante cota de control sobre el coro y el medio de transmitir, junto con el sonido inicial, toda una carga de intenciones tímbricas, de *colocación* vocal, etc.

El director debe dar las notas *viva voce*; esto ya se ha visto en otro lugar, y se detallará más en el capítulo 5º, al tratar del comienzo o ataque de una obra. Hay que dejar fuera extraños comportamientos, reales, nunca inventados, que denotan, por un lado, la no formación de los directores en este campo del oído musical o la falta de confianza en su propio oído; por otro lado, estos extraños comportamientos van en contra de la seriedad y, si queremos, del protocolo con los que debe rodearse el concierto coral: nos estamos refiriendo a los casos en que el director quiere transmitir los sonidos al coro por medio del piano, de un teclado electrónico, o de otros medios acústicos y sonoros, no sólo para los cantores, sino para todo el público.

Sin entrar en la no pedagogía de estos métodos, quiero resaltar ahora sus aspectos más pintorescos, cuando no ridículos: directores he visto que, al estar el piano de cola en un extremo del escenario, *se pasean* desde el podio hasta el piano para tomar *sonoramente* las notas, volviendo *con un nuevo paseo* desde el piano al podio, y esto tantas veces como obras integran

el programa. Directores que ponen al lado del atril de dirección una *silla* para poner sobre ella un teclado electrónico que emite sus peculiares sonidos de onda plana. Directores que utilizan algo tan poco técnico como un instrumento didáctico llamado *melódica* y que ponen en el suelo, agachándose para tomarlo y volverlo a dejar otras tantas veces. Para rizar el rizo, si se equivocan de tecla, y por tanto de sonido, tienen que hacer gesticulaciones y aspavientos para hacer comprender a los cantores, que ése no es el sonido correcto, sino otro que tocarán a continuación con sonora reiteración.

El director ha de usar, repitámoslo todavía una vez, sólo el diapasón para tomar él mismo los sonidos que después transmitirá al coro con su voz.

Hay varios tipos de diapasón, no todos técnicamente correctos, como veremos, pero todos tienen en común el ser instrumentos más o menos pequeños de tamaño, y discretos en cuanto al volumen del sonido que producen.

El diapasón técnico físicamente hablando es un instrumento muy perfecto en cuanto que es muy simple, por la ausencia de cualquier tipo de mecanismos. Se llama *diapasón de horquilla* por su forma de <U> con un pequeño mango y es una aplicación de la vibración de las varillas al arte musical como patrón de frecuencias, aunque también se puede construir en forma de varilla recta. Fue inventado en 1711 por el inglés John Shore.



Las ramas del diapasón de horquilla o en <U> están formadas por una sola varilla curvada en forma simétrica que vibra transversalmente. La vibración transversal de las ramas es fácil de demostrar, bastando el simple impedimento de la vibración de la varilla en cualquiera de sus ramas con un dedo para que cese el sonido. Por su parte, el mango también vibra como, lo pone de manifiesto el hecho de que al apoyarlo sobre un cuerpo se amplifica su sonido debido a las vibraciones que el mango transmite a dicho cuerpo. Esta vibración es longitudinal, ya que al cogerlo por el mango no cesa de vibrar, como ocurriría si fuera transversal.

Este diapasón de horquilla se llama también diapasón de percusión, ya que la varilla se pone en vibración al golpear una de sus ramas -no las dos a la vez- contra otro cuerpo. El director queda invitado a usar preferente y únicamente este diapasón, por ser el más exacto físicamente, perfecto organológicamente, discreto en su uso y silencioso de cara al público. Por ello deberá ejercitarse en su uso correcto y discreto para evitar situaciones de tensión en conciertos, en los que el director, sin duda por exceso de nervios, no lo oye bien y lo golpea y vuelve a golpear contra el atril (?) produciendo un ruido inútil y contagioso de su nerviosismo.

La percusión del diapasón debe ser silenciosa, no contra un cuerpo duro y ruidoso; puede hacerse contra el dedo índice de la mano contraria con un golpe leve. Se oye simplemente acercándolo al oído, o aplicando la bola del mango a algún sitio de la oreja o, más discretamente, aplicando dicha bola a los dientes superiores; los que tienen más práctica lo pueden escuchar aplicando siempre la bola del mango a distintas superficies corporales que reciben la vibración y la amplifican de alguna manera o la transmiten hasta el oído medio o interno, por ejemplo, aplicándolo a la frente o cráneo, a la rodilla o a la yema de un dedo.

Hay otros tipos de diapasón, cuyo uso es desaconsejable por las razones ya expuestas, y que en resumen son:

- El diapasón de viento, consistente en una delgada lengüeta metálica encerrada en un pequeño tubo también metálico por el que al soplar se pone en vibración. Puede ser monofónico, que sólo da el LA patrón, o cromático, con doce lengüetas para los doce sonidos cromáticos, adoptando una forma circular o alargada de *armónica*. Este diapasón se oxida frecuentemente por la humedad ambiental o por la acción constante de soplar sobre él, siendo su afinación mala como patrón de la altura. Y el diapasón cromático es rechazable como lo eran otros instrumentos que pretenden sustituir a la propia voz del director como transmisora de los sonidos iniciales de la obra a los cantores.

También es lastimoso el espectáculo frecuente del director dando vueltas y más vueltas al diapasón cromático, buscando el orificio de la nota deseada, soplando y dando un extraño sonido que todos escuchamos y, además, equivocándose de orificio y tratando de rectificar como puede.

- El diapasón electrónico que, siendo excelente para la afinación de instrumentos de cuerdas múltiples (piano, arpa, clave) y otros, no es aconsejable por su tamaño, el tiempo que se invierte en el proceso de búsqueda y selección del sonido o sonidos deseados, no puede sustituir la voz del director y, lo más grave, depende de acumuladores de energía o pilas eléctricas que se descargan pudiendo no funcionar en un momento dado, o desprogramarse produciendo sonidos erróneos, etc.

2.4. EJERCICIOS.

Los ejercicios que siguen a continuación no están destinados a formar el oído musical de un estudiante de Dirección de Coro o, mucho menos, el de un director de coro ya en ejercicio. La formación del oído musical en estos casos ya debe darse por supuesta.

Los ejercicios que se proponen pueden, si acaso, comprobar el buen estado del oído musical del director y detectar alguna deficiencia en este aspecto para trabajar especialmente sobre ella y subsanarla.

Muchos de estos ejercicios están tomados del ya citado libro de Clemens Kühn *La formación musical del oído* (Ed. Labor S.A., Barcelona, 1989), y a él deben dirigirse quienes deseen profundizar más sobre el particular.

A) Notas sueltas.

1. El profesor toca en el piano notas sueltas, únicas, aisladas, de altura cómoda; el alumno debe cantar a continuación cada nota (llamando a los sonidos con la sílaba "ma", por ejemplo). Después de cantar cada nota, averiguará el nombre o altura con la ayuda del diapasón.

2. El alumno canta notas sueltas a voluntad; a continuación hallará su altura con el

diapasón; el profesor comprobará acústicamente la veracidad con el piano (para satisfacción del alumno).

3. El profesor toca en el piano notas muy agudas, o muy graves; el alumno debe cantarlas transportándolas a la altura de su tesitura vocal; a continuación averiguará el sonido con el diapasón.

B) Intervalos.

1. A partir del "La" del diapasón entonar diferentes intervalos ascendentes o descendentes. El profesor controlará la veracidad acústica con el piano, si es preciso. Por ejemplo:



2. A partir del "La" del diapasón entonar todos los intervalos ascendentes y descendentes, por su orden: 2ª menor (m) - 2ª Mayor (M) | 3ª m - 3ª M | 4ª justa (j) - 4ª aum. | 5ª dism. - 5ª j | 6ª m - 6ª M | 7ª m - 7ª M:



El profesor, si parece oportuno, dejará constancia desde el piano de la bondad o error de cada entonación.

La tesitura propuesta es más o menos buena si el alumno/a es tenor o soprano. En el caso de que sea contralto o bajo se debe bajar el ejercicio dos tonos, o sea, partir del "Fa" como nota básica:



3. Entonar diversos intervalos a partir de notas que cambian rápidamente (el profesor dará siempre la nota inicial con el piano), v. gr.: 2ª M asc. | 7ª M asc. | 3ª M desc. | 4ª J asc. | 6ª m asc. | 5ª dism. desc. | etc.:



4. El profesor toca al piano intervallos armónicos diversos, entremezclados (desde la 2ª menor hasta la 12ª). El alumno canta cada intervalo con la sílaba "Ma" para ambos sonidos, eligiendo a su gusto en cada caso la nota inferior o la superior como primera nota del intervalo; establece la naturaleza del intervalo y, con ayuda del diapasón, averigua los sonidos concretos:



Hacer lo mismo en alturas muy agudas o muy graves, realizando el alumno el transporte correspondiente a la tesitura de su voz:



5. Dar intervallos seguidos que mantengan alguna nota común entre ellos; por ejemplo:



6. El alumno se sienta al piano y con los ojos cerrados toca con cada mano una nota cualquiera. Hallar el intervalo (compuesto), cantarlo reduciéndolo a intervalo simple y transportándolo a la propia altura vocal; establecer los sonidos finales con el diapasón.

(Es importante al volver a empezar, tener siempre las manos fuera del teclado, para evitar pensar a partir de la colocación precedente; variar la separación de las manos).

C) Escalas.

1. Entonar, con seguridad en las variantes, los diferentes tipos de las escalas mayores y menores, en sentido ascendente y descendente. Solfear:





2. Escalas cingaras de modo mayor (a) y menor (b):



3. Escalas basadas en los modos gregorianos: Protus (a), Deuterus (b), Tritus (c) y Tetrardus (d):



4. Escalas basadas en los modos griegos: Dórico (a), Frigio (b), Lidio (c), Mixolidio (d), Hipodórico (e), Hipofrigio (f) e Hipolidio (g):





5. Escala "enigmática", tomada del *Ave, Maria* (4 v.m.) de G. Verdi:



6. Escalas que alteran alguno o algunos de sus grados a voluntad; por ejemplo:



7. Enlaces de escalas fragmentarias, tomando cualquier nota como tónica y comienzo de una nueva escala; por ejemplo:



Variantes del ejercicio anterior: la nueva escala no comienza por su nota tónica, sino por

cualquier otro grad



8. Escala hexatónica:



D) Tríadas:

1. A partir de notas propuestas, el alumno debe construir tríadas mayores y menores, ascendentes y descendentes; por ejemplo:



2. Tomar una nota y constituirla en fundamental, tercera y quinta de sendas tríadas mayores y menores; por ejemplo:



3. Enlaces de tríadas. Para solucionar bien la entonación de estas tríadas enlazadas es

bueno fijarse en las notas de enlace de una tríada a la otra. Debe comprobarse con el piano la nota final de este ejercicio, así como de los que le siguen: si la nota final es correcta en su afinación es de suponer que el ejercicio entero ha estado bien afinado; en caso contrario ha habido algún error de entonación a través de él, cosa que el profesor, de cualquier modo, debe detectar.

(En los siguientes ejercicios las notas redondas [○] son las fundamentales de cada tríada). Ejemplos de enlaces de tríadas:



Variante del ejercicio anterior, en el que las notas de enlace de las tríadas están más alejadas:



4. Enlaces de tríadas en diversas posiciones. Comprobar siempre el final, pues, aunque parezca que el ejercicio ha estado entonado correctamente, hay desafinaciones levemente imperceptibles entre una y otra tríada, lo que, multiplicado por la sucesión de varias, hace que se llegue a un final erróneo. De cualquier modo, el profesor deberá detectar por su solo oído estas malas afinaciones, por muy sutiles que sean.

Algunos ejemplos:



5. El profesor toca acordes tríadas armónicos (no arpegiados) en el piano: el alumno deberá establecer, en primer lugar su posición (fundamental, primera o segunda inversión); en segundo lugar la naturaleza abierta o cerrada del intervalo; por fin, con la ayuda del diapasón

establecer y cantar los sonidos del intervalo.

Algunos ejemplos:



E) Acordes de séptima.

1. A partir de notas propuestas por el profesor, el alumno debe construir arpeggios de séptima de dominante, ascendentes y descendentes. ¡Atención a la mayor dificultad de los arpeggios de séptima descendente!

Algunos ejemplos:



2. Tomar una nota central para el tipo de voz del alumno (soprano/tenor o contralto/bajo), y constituir la en fundamental, tercera, quinta y séptima de un acorde de séptima de dominante. Por ejemplo:



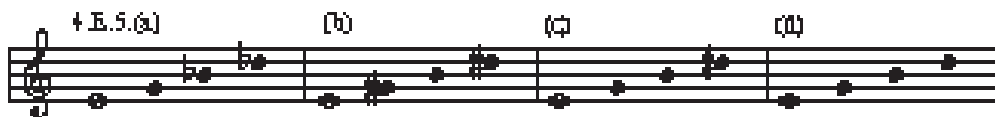
3. Tomar un mismo bajo como nota fundamental, tercera, quinta y séptima de un acorde de séptima de dominante, con lo que se consiguen sucesivos acordes en posición fundamental, primera, segunda y tercera inversión. Por ejemplo:



4. Solfear enlaces de acordes de séptima de dominante con una nota común entre ambos. Las notas redondas [O] son las fundamentales de cada acorde. Como en ejercicios anteriores el profesor avisará al alumno de los sonidos no bien entonados, comprobando la nota final con el piano. Por ejemplo:



5. Práctica de otros acordes de séptima: a partir de cualquier nota, construir arpeggios de séptima disminuida (a), séptima mayor con tercera mayor (b) y con tercera menor (c), séptima menor con tercera menor (d):



F) Superposiciones sonoras.

El profesor toca un determinado acorde en el piano, y lo repite continuamente, mientras el alumno canta otras notas, por ejemplo:



G) Escalas y series cromáticas.

Los ejercicios que se pueden hacer en este apartado son los más difíciles y quizá inadecuados para la voz humana, instrumento que produce el sonido por impulsos nerviosos ordenados desde el cerebro, pero con ausencia absoluta de elementos mecánicos (teclas, llaves, posiciones, etc.) a los que se asocie un determinado sonido. Los ejercicios que siguen son fáciles para un instrumento mecánico de tecla, cuerda o viento, pero muy arriesgados para la voz, cuanto más si no tienen un soporte armónico que ayude el sentido melódico, o carecen de toda relación tonal, como es el caso de las series dodecafónicas. Teóricamente haría falta un "oído absoluto" -cualidad que algunos dicen que existe- para cantarlos con agilidad.

Como no es momento de entrar en el problema de si la voz humana es tonal por naturaleza o por formación, o de si la atonalidad es o no natural física y acústicamente, los ejercicios siguientes se proponen para que los más preparados o atrevidos se los pongan como meta a superar. Se deben hacer despacio, pensando cada intervalo como independiente de los demás, comprobando con el piano cuando sea necesario y, desde luego, al final de cada serie.

1. A partir de un sonido dado, solfear la escala cromática ascendente y descendente.

2. Solfear series dodecafónicas (en sentido directo, en sentido retrógrado, inversión y retrogradación de la inversión), por ejemplo:





Paul Hindemith en su libro *Adiestramiento Elemental para Músicos* (Ricordi Americana. Buenos Aires, 1949, pág. 178) propone este difícil ejercicio de entonación para la práctica del cromatismo:



Consideración final.

Se han presentado aquí unas complejidades de afinación y entonación que, en la práctica, son poco frecuentes en el repertorio coral normal, incluidas las obras consideradas difíciles e incluidas muchas obras del siglo XX. Pero todo es poco para formar y agilizar el oído musical del director de coro, que tiene que, primero detectar, y luego corregir en el ensayo sonidos falsos producidos por alguna o varias voces del coro, dar nuevas notas de entrada, etc.

Especial hincapié debe hacer en este aspecto el director interesado vocacional o profesionalmente en la interpretación del repertorio intertonal, politonal, atonal, serial, etc. del siglo XX, aunque se deba poner un serio interrogante a la *cantabilidad* de muchas de estas obras, o se tengan serias reservas a veces sobre la sabiduría vocal y coral -y hasta compositiva- de sus autores.

Capítulo 3º. EL ESTUDIO DE LA PARTITURA CORAL

3. 1. INTRODUCCIÓN.

Hemos hablado ya de la formación necesaria en el director para poder estudiar y preparar una partitura, coral en nuestro caso. El estudio de una partitura coral o instrumental plantea al director de coro o de orquesta que la interpretará un problema absolutamente distinto al de cualquier otro intérprete vocal o instrumental: tiene que estudiar dicha obra sin poder utilizar el instrumento al que está destinada. El pianista, por ejemplo, estudia una obra nueva directamente sobre el piano, aislando las manos, probando diversas digitaciones posibles para quedarse con la mejor, repitiendo muchas veces el pasaje difícil hasta que sus dedos se habitúan, etc.; así llega a aprenderse la obra. El director, sin embargo, cuando pasa a pulsar el instrumento, o sea, a ensayar con el coro o la orquesta, ya debe saber la obra en todos sus detalles melódicos, armónicos, métricos, textuales, expresivos, estilísticos, etc.

¿Cuántas horas de ensayo con el coro o la orquesta necesitaría un director para estudiar y aprenderse la obra si tuviera que hacerlo con ellos? Realmente no es viable en términos de disponibilidad, tiempo y economía. Pero, aún suponiendo que lo fuera, ¿quién *juzga* o decide que los sonidos que produce el coro o la orquesta están de acuerdo con los signos escritos en la partitura, si el director no lo puede saber, puesto que no ha estudiado la partitura? ¿Y si resulta que, después de esas horas de ensayo, necesarias para que el director se aprenda la partitura, la obra no resulta apropiada para el coro o la orquesta por la razón que sea?

Bromas aparte, el director necesita un estudio de la partitura, que vamos a llamar *de mesa*, en el que su formación musical junto con su capacidad de imaginación mental del sonido van a ser los medios principales y definitivos a utilizar. El piano, al que se hará referencia necesaria en este proceso de estudio, será un medio secundario y transitorio; se utilizará lo mínimo imprescindible, y el ideal será prescindir de él, si es posible. Recordemos, aunque sea de paso, que la voz humana es un instrumento de *afinación natural* o de semitonos desiguales, mientras que el piano utiliza la *afinación temperada* o de semitonos iguales. Las diferencias entre ambas afinaciones son sutiles, pero mucho más importantes de lo que puede parecer a un análisis superficial, y no es preciso justificar ahora la exigencia con la que nos venimos planteando en esta obra el trabajo del coro y de su director.

En el presente capítulo se darán unas indicaciones prácticas, aplicables sobre todo al *estudio y preparación de una obra coral*, persiguiendo sobre todo el estudio *sonoro* y del texto. La parte del estudio sonoro podrá ser también útil al director de orquesta; la mayor complejidad sonora o rítmica de una partitura orquestal está compensada por una mejor respuesta sonora de los profesores sobre sus instrumentos *mecánicos*, que pueden hacer que el director se despreocupe mucho más de la justeza y bondad de la emisión instrumental para fijarse más en problemas rítmicos o de equilibrio del conjunto.

Prescindimos por ahora de los problemas interpretativos específicos de las distintas épocas y estilos, sobre todo lo referente a compás, tempo, dinámica y fraseo de los períodos renacentista y barroco, que serán estudiados en capítulos posteriores, pero que, creemos, no afectan en principio a la sonorización rítmica y textual de la partitura. El querer abarcar todo desde el principio puede ser antipedagógico y contraproducente para conseguir el fin que se pretende: *la audición interna de la obra*.

3. 2. LA AUDICIÓN INTERNA DE LA OBRA.

"En mayor medida que otro artista cualquiera, el director ha de poseer un dominio soberano de la representación mental de la partitura, ha de ser capaz de recrear en su fantasía la imagen sonora ideal de la obra. Sólo cuando haya logrado eso, cuando la obra haya adquirido suma perfección en esta su recreación imaginativa, puede atreverse el director a darle forma plástica por medio de la orquesta [o del coro]".¹

El conocimiento total y profundo de la obra, con la solución de todos los problemas melódicos, armónicos, rítmicos, de texto, fraseo, dinámica e interpretación, da como resultado una imagen interna ideal y nítida de la obra. Esta imagen utópicamente perfecta por ser inmaterial, se constituye en modelo, patrón y punto de referencia, desde el primer ensayo, con el que comparar la imagen externa, la sonoridad acústica física, material, que produce el coro, la orquesta, o alguna de sus secciones y establecer el juicio inmediato, mejor simultáneo, sobre su bondad para seguir adelante, o sobre su deficiencia y proceder a su corrección oportuna.

El proceso de montaje de la obra, que tiene lugar en los ensayos, no es más que un intento de reproducir externamente esa imagen interna con la mayor adecuación posible entre ambas.

Establecida la utópica perfección de la representación mental de la obra en la fantasía del director, es natural que ningún grupo musical real llegue a su realización perfecta. Por eso hay diferentes niveles de calidad interpretativa, según se acerquen más o menos al ideal mental; niveles que están en relación con las cualidades y formación técnica de los intérpretes (coro u orquesta) y con la sabiduría y habilidad del director para *esculpir* o plasmar externamente su imagen sonora interna.

La ausencia de imagen interna ideal de la obra musical es una irresponsabilidad imperdonable en un director, que jamás se permitirá improvisar un ensayo de una obra desconocida, salvo que sea como excepción, y se trate de una obra muy fácil comparada con su sabiduría musical y su experiencia directorial.

El director, en el caso anterior, no sabe si lo que *suen*a por parte del coro u orquesta está bien o está mal, y no puede corregir, o lo hará con bastante torpeza y pesadez, es un esclavo del grupo musical, se tiene que contentar con lo que hagan sus cantores o profesores. Si hace correcciones o indicaciones expresivas serán totalmente arbitrarias e inestables de un lugar a otro, de una repetición o ensayo a otro. No hay que esperar resultados *artísticos* de tal proceder.

Hay que sentar con toda seriedad el principio de la grandeza del director: Debe ser capaz

¹ H. Scherchen: "*El arte de dirigir la orquesta*", p. 1.

de estudiar la obra, de conocerla, de sentirla y oírla internamente, en su fantasía, para después crearla externamente, reproducirla acústicamente con el coro o la orquesta.

H. Scherchen, en su citada obra, describe con muy bellas palabras el proceso que opera el director desde su fantasía musical en la que se halla la audición interna de la obra, a la realización sonora acústica o externa con la orquesta [o coro]:

"Distinguimos, pues, dos fases en ese proceso [de ser director]: una fase preliminar, de preparación, durante la cual el director esculpe en su fantasía la obra que desea producir, realizándola *in mente* con el más elevado grado de perfección que es capaz de imaginar; y la segunda fase, la de la realización de esa representación ideal, la dirección de la obra, la solución práctica de los problemas de interpretación e instrumentales [o vocales]...".

"El lazo más vivo que puede unir entre sí los sonidos es el canto. El canto no es dado sino al hombre. La representación sonora ideal del director, su audición interna de la obra habría de consistir precisamente en eso: en cantarla por dentro a la perfección e intensamente. Cuando la obra de esta suerte cobra vida en su mente y resplandece en su fulgor original, en su pristina pureza, no deformada ni enturbiada por las imperfecciones inherentes al molde instrumental [vocal] en que ha de verse, entonces puede decirse que es digno el director de ejercer la magia de la dirección".

"Dirigir una obra quiere decir: plasmar lo que se ha oído en el espíritu con acabada perfección, verter esa forma ideal de la audición interna en moldes sonoros que reflejen con fidelidad aquella perfección. Es necesario plasmar, dominar la materia, el sonido, darle una forma que se amolde a aquel dechado ideal que se ha oído por dentro: eso significa dirigir. El instrumento de que se vale para ello el director es el más sensible que quepa imaginar, instrumento de una fabulosa riqueza de registros, portentoso órgano humano de inagotables posibilidades expresivas. Saber 'tocar' ese instrumento significa ejercer una especie de magia; su dominio exige fuerzas de conjuro. Y éstas sólo viven en el foco del 'yo', en el manantial del que brotan representaciones y sentimientos musicales".

"El 'yo' debe irradiar lo que concibió musicalmente, convertirlo en radiante sonoridad por medio del polifacético órgano humano, que es la orquesta [el coro]; sólo es digno del nombre de director el que sea capaz de realizar con pureza esa misión mediadora: vaso recipiente y contenido irradiado, a la vez; el que sea capaz de levantar la materia sonora, en que se plasma la obra, al nivel espiritual de la misma, sin disminuirla ni deformarla al pasarla por el prisma de su personalidad".²

3. 3. METODOLOGÍA DEL ESTUDIO DE UNA PARTITURA CORAL.

Al terminar de leer las altas ideas que sobre el director tiene H. Scherchen, con las que coincidimos desde el principio de nuestro tratado, el director tiene la impresión de flotar en el mar de la felicidad por poder contarse en el mundo de los escasos elegidos que pueden pensar, sentir, oír la música en un mundo interior perfecto, en el que no hay defectos, las voces son ideales, la afinación es perfecta, la expresividad intensa, los cantores no se cansan, etc.

Pero, ¿cómo se logra hacer ese montaje interior de la música? ¿Cómo se llega a la audición interna de una obra musical? ¿Eso es fácil?, o simplemente ¿es posible?, ¿o se trata de una ilusión o, aún peor, de una presuntuosa falacia de los directores?

² H. Scherchen: *o.c.*, pág. 1-4..

En primer lugar, afirmemos rotundamente que es posible *oir la música por dentro*. Y que esta audición interna no es privilegio de los directores, sino que cualquiera, incluso sin formación musical alguna, tiene la fantasía musical suficiente para *pensar o imaginarse* una pieza musical que le sea muy familiar. No tiene que oírla por fuera, ni tocarla en instrumento alguno, ni tararearla, para *escucharla* mentalmente mientras va por la calle, o está acostado. Todos sabemos lo que es tener un tema musical obsesivo en la cabeza durante un rato, que no nos permite conciliar el sueño. Cualquiera puede recordar un buen fragmento del primer tiempo de la 5ª Sinfonía en Do menor de L. van Beethoven, de tal manera que, si un mal pianista se pusiera a interpretarla en un piano podría corregirle muchas de las equivocaciones que iría cometiendo (*afinación, ritmo*), aconsejarle sobre la velocidad adecuada (*tempo*), señalarle las paradas (*cadencias*), etc. Eso es exactamente lo que hace un director con el coro o la orquesta a la que ensaya, porque el director previamente ya *ha oído* la obra, ya se la sabe.

Para llegar a la audición interna de una obra coral hay dos caminos:

Uno es, por decirlo de alguna manera, *pasivo*: el director sabe la obra porque la ha oído muchas veces, o la ha trabajado mucho en el coro como cantor. Así se ha formado su imagen interior de la obra, y la compara cuando la escucha a otros intérpretes, y establece su juicio sobre las equivocaciones que percibe en ellos, lo que está bien, lo que debería mejorarse; cuando trabaje dicha obra como director, posiblemente haga una *reproducción* de la interpretación del otro director, que es la que le ha quedado grabada.

Atención, cuando dirijamos obras célebres o muy conocidas, porque podemos caer sin darnos cuenta en ese defecto de la *repetición* que priva de todo interés vivo a la interpretación.

Atención a los directores que sólo trabajan obras que tienen en disco: las oyen y las oyen exhaustivamente con falta total de personalidad interpretativa. Más frecuente es este sistema de aprendizaje entre intérpretes instrumentales y sobre todo entre los cantantes líricos.

Pero, con este sistema de estudio sólo pueden interpretarse obras ya conocidas. ¿Cómo se puede llegar a la audición interna de una obra de estreno, absolutamente nueva, no conocida por nadie, para poder proceder a su ensayo con el coro? ¿Cómo puede saberse si la imagen interna de una obra ya conocida *responde a lo escrito en la partitura* y no contiene errores de un *mal aprendizaje*? ¿Cómo se puede *mejorar* una interpretación o *hacerla más personal*, en lugar de hacer una reproducción de lo que ya ha hecho otro intérprete?

El segundo camino es el del ESTUDIO DE LA PARTITURA según una metodología particular, aunque no exclusiva de la música coral, que permita leer la partitura, en su conjunto, y oír mentalmente la música desde la mesa de trabajo (audición interna de la obra).

El proceso es semejante al de la lectura comprensiva que, en absoluto silencio y sin mover los labios, permite enterarse del mensaje o argumento, admirar la belleza de las imágenes o, incluso, de la misma materialidad de unas palabras poéticas.

Se necesita una especial formación y cultura para leer así: por defecto de esa formación ciertas personas, que leen en silencio, tienen que mover los labios articulando lo que leen, *para enterarse*. Incluso, otras tienen que leer en voz alta.

Exponemos a continuación una **metodología de estudio de la partitura coral** muy lenta y detallada, que cada director, según su grado de preparación técnica y su experiencia y según la dificultad de la obra a estudiar, deberá adaptar a sus necesidades, bien siguiendo todos los

pasos que se proponen (para un director muy poco preparado), bien omitiendo los que no crea precisos, aliviando el tiempo de estudio sobre la partitura. Algunos directores muy experimentados pueden *leer* una partitura normal sobre la mesa *oyendo interior* y simultáneamente la música, que es la meta final de nuestra metodología; pero si la obra es difícil bajo algún punto de vista, todos tendrán que detenerse analíticamente en alguno de los pasos de esta metodología.

El piano va a salir en muchos de esos pasos como ayuda ocasional y puntual en el estudio de la partitura coral, pero, como ya se ha dicho antes, se prescindirá de él en cuanto sea posible.

Proponemos, como ejemplo para aplicar la metodología que sigue, una brevísima obra coral, perfecta en su sencillez: la ***Invocatio ad Individuam Trinitatem*** a cuatro voces mixtas de Manuel de Falla, obra compuesta en el III Centenario de la muerte de Lope de Vega (1935) y, en concreto, para abrir la representación del Auto sacramental "*La vuelta de Egipto*" montado por Federico García Lorca y organizado por la Universidad de Granada. La obra tiene sólo dos frases musicales: la primera original, y la segunda tomada de Tomás-Luis de Victoria:

INVOCATIO AD INDIVIDUAM TRINITATEM

(4 v.m.)

Manuel de Falla (1935)

Tranquilo e misterioso

Sopranos
Contraltos
Tenores
Bajos

In nó - mi - na Pa - tris, et Fí - li - i, et Spí - ri - tus

Sanc - ti. A. man a - man

Sanc - ti. A. man a - man

Sanc - ti. A. man a - man

Sanc - ti. A. man a - man

*Edición de Ricardo Rodríguez
Sevilla, 13. Julio. 1998*

Pasos a seguir:

1. Dividir la obra en secciones de trabajo. No es útil estudiar una obra nueva de principio a fin, pues cuando se acaba no se acuerda uno del principio. Vamos a someter la obra a un análisis

exhaustivo y el primer paso es esta división. Esta división en frases breves o en secciones mayores es, como tantas cosas que van a seguir, consecuente a la sabiduría y experiencia del director. Se hace, evidentemente, por un análisis fraseológico, de cadencias, etc., y será correspondiente también con la división en secciones que el director preverá para el ensayo con el coro.

Como ya se ha dicho, y es evidente, la obra propuesta tiene dos secciones o frases musicales, separadas en este caso por la doble línea divisoria y el cambio de compás. La primera sección ocupa los compases 1-8. La segunda, los compases 9-13.

2. Tomar la primera sección: Establecer la tonalidad (modulaciones, si las hubiere) y compás.

La 1ª sección de esta obra (cc. 1-8) está en un sencillo Fa M. sin ninguna modulación; el compás es 2/4 para toda la sección.

Establecer el carácter homofónico o contrapuntístico de la sección.

Nuestra sección es homofónica.

A veces no es absolutamente claro el carácter homofónico o contrapuntístico de una frase musical; como existe la *homofonía contrapuntística* o el *contrapunto homofónico*, el simple comienzo no simultáneo de todas las voces es criterio suficiente para aplicar los pasos a seguir según la columna del contrapunto, como pasa en la segunda sección de nuestra obra.

Establecido dicho carácter continuaremos en una de las dos columnas siguientes, según el fragmento a estudiar sea homofónico (a) o contrapuntístico (b).

(a) Homofonía:

3. Estudio de la voz de BAJO (B.) (fundamento de la armonía):

A. Tocar el B. en el piano.

B. Solfear a viva voz el B. Solucionar los problemas de entonación y métrica que presenta, o que puede presentar hipotéticamente a los cantores.

C. Solfear "mentalmente" el B. Imaginarse un grupo ideal de bajos solfeando el fragmento. Repetir lo necesario hasta la clara audición interna.

4. Estudio de la voz de SOPRANO (S.) (la voz más "cantable" de la polifonía):

Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso a la Soprano.

5. Estudio de la voz de CONTRALTO (C.) (voz media de la armonía):

Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso a la Contralto.

6. Estudio de la voz de TENOR (T.) (voz

(b) Contrapunto:

3. Estudio de la 1ª VOZ QUE ENTRA o "propuesta" (1ª entr.) (en nuestro caso, el Bajo):

A. Tocar la 1ª entr. en el piano.

B. Solfear a viva voz la 1ª entr. Solucionar los problemas de entonación y métrica que presenta, o que puede presentar hipotéticamente a los cantores.

C. Solfear "mentalmente" la 1ª entr. Imaginarse un grupo ideal de cantores solfeando el fragmento. Repetir lo necesario hasta la clara audición interna.

4. Estudio de la 2ª VOZ QUE ENTRA (2ª entr.) o "respuesta" (en nuestro caso, la Soprano):

Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso a la 2ª entr.

5. Estudio de la 3ª VOZ QUE ENTRA (3ª entr.) o 2ª "respuesta" (en nuestro caso, la Contralto):

Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso a la 3ª entr.

6. Estudio de la 4ª VOZ QUE ENTRA (4ª entr.)

media de la armonía):

Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso al Tenor.

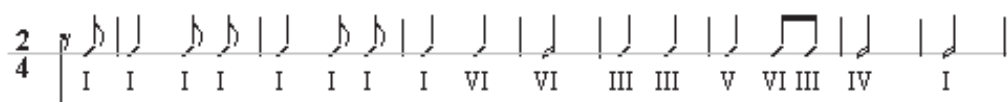
o 3ª "respuesta" (en nuestro caso, el Tenor):

Aplicar el mismo proceso del paso 3 A-B-C, referido en este caso a la 4ª entr.

Cuando se ha llegado a este momento del proceso de estudio, se tiene la audición interna de cada voz por separado. El director puede ser ahora un buen "jefe de voz", capaz de hacer un ensayo de cada voz por separado, con la garantía de saber corregir cualquier defecto que encuentre y de llevar cada cuerda vocal del coro a su mejor nivel de preparación, gracias a la buena audición interna que ya tiene de ellas.

7. Comienza el **estudio armónico**: en primer lugar, se confecciona la secuencia de los acordes del fragmento, por compases, por medio de números romanos que designan acordes. Ejemplo: I = acorde de 1º grado o de tónica.

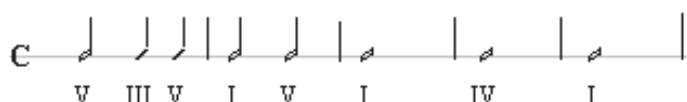
La secuencia de los acordes del primero de los fragmentos de nuestra obra (en Fa M.) es:



A. Tocar en el piano esta secuencia de acordes.

B. Imaginar la sucesión armónica. Controlar en el piano los pasos armónicos que no estén mentalmente claros.

La secuencia de los acordes del segundo de los fragmentos de la obra (en Si b.m.) es:



Estos números pueden anotarse en la partitura, si son de ayuda al director.

Avanzamos en el estudio sonoro ahora por **dúos vocales**, edificando su sonoridad mental:

8. Estudio del dúo SOPRANO - BAJO (voces extremas de la armonía, cantable y fundamental respectivamente):

A. Tocar al piano ambas voces simultáneamente, tantas veces como sea preciso para la comprensión de los pasajes armónicamente más dudosos.

B. Tocar una de las voces al piano y solfear la otra, si es posible.

C. Imaginarse mentalmente las dos voces. Oír internamente a un excelente coro de Sopranos y Bajos solfear este fragmento. Repetir lo necesario hasta que esta audición sea clara. Controlar con el piano los pasajes

8. Estudio del dúo formado por la 1ª y 2ª ENTRADAS (propuesta y 1ª respuesta) (en nuestro ejemplo, Bajo y Soprano):

A. Tocar al piano ambas voces simultáneamente, tantas veces como sea preciso para la comprensión de los pasajes armónicamente o contrapuntísticamente más dudosos.

B. Tocar una de las voces al piano y solfear la otra, si es posible.

C. Imaginarse mentalmente las dos voces. Oír internamente a un excelente coro de Sopranos y Bajos solfear este fragmento. Repetir lo necesario hasta que esta audición sea clara. Controlar con el piano los pasajes mentalmente dudosos.

mentalmente dudosos.

9. Estudio del dúo CONTRALTO - BAJO (voces media y fundamental de la armonía respectivamente):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo de Contralto-Bajo.

10. Estudio del dúo TENOR - BAJO (voces media y fundamental de la armonía respectivamente):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo de Tenor-Bajo.

11. Estudio del dúo SOPRANO - CONTRALTO (voces cantable y media de la armonía respectivamente):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo de Soprano-Contralto.

12. Estudio del dúo SOPRANO - TENOR (voces cantable y media de la armonía respectivamente):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo de Soprano-Tenor.

13. Estudio del dúo CONTRALTO - TENOR (voces medias de la armonía):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo de Contralto-Tenor.

9. Estudio del dúo formado por 1ª y 3ª ENTRADAS (propuesta y 2ª respuesta) (en nuestro ejemplo, Bajo y Contralto):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo entre la 1ª y 3ª entr.

10. Estudio del dúo formado por 1ª y 4ª ENTRADAS (propuesta y 3ª respuesta) (en nuestro ejemplo, Bajo y Tenor):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo entre la 1ª y 4ª entr.

11. Estudio del dúo formado por 2ª y 3ª ENTRADAS (1ª y 2ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Soprano y Contralto):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo entre la 2ª y 3ª entr

12. Estudio del dúo formado por 2ª y 4ª ENTRADAS (1ª y 3ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Soprano y Tenor):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo entre la 2ª y 4ª entr.

13. Estudio del dúo formado por 3ª y 4ª ENTRADAS (2ª y 3ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Contralto y Tenor):

Aplicar el mismo proceso del paso **8 A-B-C**, referido en este caso al dúo entre la 3ª y 4ª entr.

Cuando se ha llegado al final de este segundo momento del proceso de estudio, el director tiene ya la perfecta audición interna del fragmento de la obra por dúos de voces, pudiendo ensayar con garantía la obra de esta manera.

Se debe insistir en que la aparente lentitud de este proceso no es tal: para el director poco preparado le será útil o imprescindible para la audición interna; el director más preparado omitirá los pasos que crea oportunos.

Avanzamos en el montaje sonoro mental de la obra estudiando el fragmento por **tríos de voces**. Puede ser bueno volver a recordar el esquema armónico de la obra de que se habló en el **paso 7**.

14. Estudio del trío SOPRANO - CONTRALTO - BAJO (voces cantable, media y fundamental respectivamente de la armonía):

A. Tocar al piano las tres voces simultáneamente, tantas veces como sea preciso para la comprensión de los pasajes armónicamente más dudosos.

B. Imaginarse mentalmente las tres voces. Oír internamente a un excelente coro de Sopranos, Contraltos y Bajos solfear este fragmento. Repetir lo necesario hasta que esta audición sea clara. Controlar en el piano los pasajes mentalmente dudosos.

15. Estudio del trío SOPRANO - TENOR - BAJO (voces cantable, media y fundamental respectivamente de la armonía):

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío de Soprano-Tenor-Bajo.

16. Estudio del trío CONTRALTO - TENOR - BAJO (voces medias y fundamental respectivamente de la armonía):

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío de Contralto-Tenor-Bajo.

17. Estudio del trío SOPRANO - CONTRALTO - TENOR (voces cantable y medias respectivamente de la armonía):

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío de Soprano-Contralto-Tenor.

14. Estudio del trío formado por 1ª, 2ª y 3ª ENTRADAS (propuesta y 1ª y 2ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Bajo, Soprano y Contralto):

A. Tocar al piano las tres voces simultáneamente, tantas veces como sea preciso para la comprensión de los pasajes armónica o contrapuntísticamente más dudosos.

B. Imaginarse mentalmente las tres voces. Oír internamente a un excelente coro solfear este fragmento. Repetir lo necesario hasta que esta audición sea clara. Controlar con el piano los pasajes mentalmente dudosos.

15. Estudio del trío formado por 1ª, 2ª y 4ª ENTRADAS (propuesta y 1ª y 3ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Bajo, Soprano y Tenor):

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío entre la 1ª, 2ª y 4ª entr.

16. Estudio del trío formado por 1ª, 3ª y 4ª ENTRADAS (propuesta y 2ª y 3ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Bajo, Contralto y Tenor):

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío entre la 1ª, 3ª y 4ª entr.

17. Estudio del trío formado por 2ª, 3ª y 4ª ENTRADAS (1ª, 2ª y 3ª respuestas) (en nuestro ejemplo, Soprano, Contralto y Tenor).

Aplicar el mismo proceso del paso **14 A-B**, referido en este caso al trío entre la 2ª, 3ª y 4ª entr.

Cuando se ha llegado al final de este tercer momento del proceso de estudio, el director tiene ya la perfecta audición interna del fragmento de la obra por tríos de voces, pudiendo ensayar con garantía la obra de esta manera.

18. Estudio de las cuatro voces del fragmento:

A. Tocar al piano las cuatro voces simultáneamente, tantas veces como sea preciso para la comprensión de los pasajes armónica o contrapuntísticamente más dudosos.

B. Imaginarse mentalmente las cuatro voces. Oír internamente a un excelente coro solfear este

fragmento. Repetir lo necesario hasta que esta audición sea clara. Controlar con el piano los pasajes mentalmente dudosos.

Llegado a este último momento del estudio de la partitura, el director tiene ya la sonorización interna completa del fragmento, pudiendo hacer un buen ensayo del mismo en fase de solfeo.

19. Seguir el mismo procedimiento con cada uno de los sucesivos fragmentos o secciones de la obra.

20. Unir todos los fragmentos o secciones de la obra. Prestar especial interés a las secciones de unión entre los distintos fragmentos.

Se ha llegado al final de lo que puede parecer un largo y difícil camino: la construcción de la sonoridad interna ideal de la obra en su totalidad. El director ya ha 'oído' la obra y la conoce, aunque no la haya escuchado nunca en concierto, disco, ensayo, etc. De esta manera conoce el director muchas más obras de las que de hecho interpretará efectivamente o tendrá oportunidad de escuchar.

El esfuerzo mental de audición interna es importante y su ejercicio por tiempo prolongado es muy cansado; deberá dosificarse convenientemente, por tanto. Pero el ejercicio habitual de esta actividad, normal en el director, le va facilitando progresivamente el poder leer una partitura oyéndola desde la mesa de trabajo.

Seguimos estudiando la partitura coral en un aspecto nuevo: **el texto**. Alguien dirá que habría que empezar el estudio de una obra coral por el texto, y no le falta razón: el texto ha sido antes que la música, ha predeterminado su estructura formal, ha inspirado unas ideas musicales y expresivas al compositor y ha influido en gran manera en su ritmo general plasmado en un compás y ciertos esquemas rítmicos dependientes de la métrica y acentuación del mismo texto.

Cada compositor, por otra parte, dependiendo de la época histórica y de los medios técnicos y expresivos que ésta le otorgaba, ha querido reflejar las ideas del texto literario o su clima y mundo interior en la música correspondiente.

Tiempo habrá para tratar la problemática del texto y la música: dedicaremos un capítulo a ello en la segunda parte de este tratado.

Respetando otros criterios, creemos que se puede construir un edificio sonoro mental, llamémosle 'aséptico', sin relación a texto alguno (como tampoco por ahora se ha hablado del *tempo* o cualquier otro dato expresivo de la obra). El texto, cuyo estudio acometemos ahora empezará a dar carácter y contenidos a esa sonorización.

21. Lectura del texto de la obra por secciones:

A. Leer la sección de texto todas las veces necesarias hasta familiarizarse con su dicción, resolviendo los problemas de articulación que pueda presentar. Al final se debe llegar a una lectura *enfática* y con pleno sentido, como si se fuera un recitador.

B. Si el texto de la obra está en un idioma no familiar, deberá trabajarse más su correcta pronunciación; en caso de que dicho idioma se desconozca, el director deberá pedir el asesoramiento necesario a un entendido. Muchas veces habrá que desistir de una obra, si se desconoce la pronunciación de su idioma, pues el director tendrá su capacidad de corrección en el ensayo muy disminuida por esta razón.

C. Es importantísimo captar el sentido del texto, tanto si está en el idioma familiar del director, como si está en otro. En caso de que no lo entienda, deberá igualmente pedir una

traducción a su asesor literario.

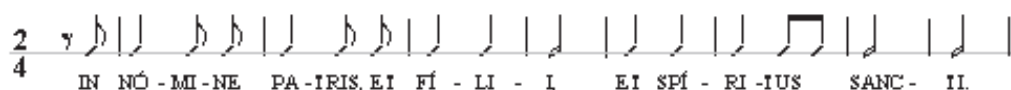
El ejemplo propuesto tiene texto latino, idioma que deberá ser familiar a un director de coro, ya que más de la mitad del inmenso repertorio coral está en esta lengua, oficial de la Iglesia Católica hasta el Concilio Vaticano II. La traducción es tan evidente, incluso para el desconocedor de esta lengua, que no creemos necesario hacerla aquí.

22. Lectura rítmica del texto según la métrica de las figuras musicales que lo acompañan. Es un primer paso de la musicalización del texto, previo al aspecto melódico y armónico de la misma musicalización.

Esta lectura rítmica se hace, de nuevo, por secciones de trabajo:

A. Si la sección es homofónica, la lectura rítmica es prácticamente idéntica para todas las voces (salvo algún retardo, anticipación o adorno).

Es lo que ocurre en la 1ª sección de nuestra obra:



B. Si la sección es de escritura contrapuntística, cada voz requiere el estudio de su lectura rítmica particular; el conjunto de la lectura de las varias voces dan lugar a un contrapunto rítmico y polisilábico, por la repetición o mezcla de sílabas, producto de la puesta del texto de cada voz. También esto debe escucharse internamente.

La 2ª sección de nuestro ejemplo no es estrictamente contrapuntística, salvo en lo que concierne a las distintas entradas de las voces sobre la sílaba A(men):

Comienza ahora el estudio de la **música con su texto**, con un proceso parecido al del montaje del armazón sonoro de que se ha hablado en los pasos 3 al 19. Se pretende que el director pueda cantar lo mejor posible cada una de las voces y, además, pueda escuchar internamente toda la obra (música con texto). Decimos "cantar lo mejor posible", porque el director tendrá una voz aguda o grave y según su timbre cantará mejor las partes de soprano/tenor o las de contralto/bajo.

23. Cantar cada una de las voces: Aplicar el texto a cada voz, siguiendo el orden de las voces propuesto en los pasos 3 al 6, según el fragmento sea homofónico o contrapuntístico:

A. Canto de cada voz. Al poner el texto aparecen problemas nuevos de entonación, colocación de la voz, vocalizaciones o agilidades, cuya solución debe ser preparada por el director.

Éste es el momento de pensar en el fraseo y estilo de canto de cada voz en cada frase.

También es el momento de hacer el estudio de las respiraciones que pueden hacerse y marcarlas en la partitura, a no ser que el autor las haya previsto, cosa que ocurre poco, por desgracia. El marcar las respiraciones es esencial y no puede dejarse al arbitrio de los cantores: debe preverse y exigirse su cumplimiento.

El buen marcaje de las respiraciones de una obra es trabajo del director y expresión de su sabiduría musical y coral, por lo que juzgo necesario dar ahora algunas

NORMAS GENERALES SOBRE LA RESPIRACIÓN:

- La respiración es una necesidad fisiológica del cantor (también de muchos de los intérpretes instrumentales): esta necesidad puede y debe transformarse en un elemento de la expresividad musical por medio del *fraseo*.

- La respiración es obligada al final de las frases musicales; si éstas están separadas por silencios, sobre ellos va la respiración. Los calderones o la *brevis* en la música anterior a 1700 tienen principalmente función fraseológica y no de detención sonora; indican el final de las frases y llevan respiración obligada; por ejemplo: los Romances y Villancicos del Renacimiento o los Corales barrocos. Si no hay silencios de separación, como ocurre frecuentemente en la voz que, en una obra contrapuntística, inicia un motivo contrapuntístico nuevo, el director deberá marcar el signo de la respiración previo a esa propuesta; el resto de voces que cantan las sucesivas respuestas es probable que sí tengan silencios previos.

- Los siguientes signos de puntuación literarios llevan consigo respiración musical obligada: el *punto* <.>, el *punto y coma* <,> y los *dos puntos* <:>. También la *coma* <,> que separa frases, pero no siempre la que separa palabras (sustantivos, adjetivos, verbos, etc.).

- Las repeticiones de texto, propias del estilo melismático-adornado y del contrapunto, suponen siempre respiración musical previa.

B. Audición interna de cada voz por la correspondiente cuerda de un excelente coro, hasta su total cristalización.

24. Audición interna de la música con su texto por dúos de voces: Seguir el orden de dúos posibles propuesto en los pasos 8 al 13, según el fragmento sea homofónico o contrapuntístico.

Intentar escuchar mentalmente las voces de un buen coro, pues siempre es más cómodo oír a 'nuestro' coro, con lo que la imagen sonora interna es imperfecta y acomodaticia.

25. Audición interna de la música con su texto por tríos de voces: Seguir el orden de tríos posibles propuesto en los pasos 14 al 17, según el fragmento sea homofónico o contrapuntístico.

26. Audición interna de todas las voces del fragmento. En estas etapas o pasos finales, el director debe acercarse gradualmente al *tempo* o velocidad de la obra, sobre todo si éste es rápido; el estudio en su principio ha debido ser necesariamente lento.

27. Hacer un trabajo semejante de puesta del texto a la música con el resto de secciones de la obra.

28. Estudio de los aspectos expresivos de la obra: agógica, o aspectos relativos al movimiento; dinámica, o aspectos relativos a la intensidad; y otros relativos al carácter, color vocal, articulación peculiar, etc.

Es muy probable que muchos de los aspectos expresivos de la obra, si no todos, ya se hayan trabajado simultáneamente con algunos de los pasos anteriores, por lo que este trabajo ya está realizado y oído mentalmente.

29. Imaginarse la obra total por el coro ideal: se ha llegado a la AUDICIÓN INTERNA DE LA OBRA.

Es muy necesario que el director planifique sus tiempos de trabajo musical de mesa (con la ayuda puntual del piano), para que sus ensayos vayan bien preparados y se eviten pérdidas de tiempo o de energías corales. Las vacaciones de verano del director pueden ser la época idónea de programación y preparación del repertorio que se ensayará y se interpretará durante el siguiente curso. El director procurará crearse los espacios y ambientes de silencio necesarios para este trabajo.

Digamos, por fin, que obras muy complejas, a muchas voces, policorales, etc. no se prestan bien a ser estudiadas con este proceso, que se eternizaría. Es verdad en parte: una obra a 12 voces en tres coros no se puede empezar a estudiar voz por voz, y hacer todas las combinaciones posibles entre ellas... Pero muchos elementos de este proceso se pueden y deben aplicar, por ejemplo: hacer el esquema armónico, oír cada una de las cuerdas en los tres coros a la vez (por ejemplo, los Bajos de los tres coros, etc.), las voces blancas de los tres coros, las voces graves, tocar en el piano acordes, enlaces o pasajes íntegros de difícil captación mental.

También es evidente que una obra de estas características (piénsese, por ejemplo, en la Misa a doble coro del compositor suizo Frank Martin) no está al alcance de directores principiantes que tengan que comenzar por solfear personalmente cada una de las voces, como se indicaba en los primeros pasos del proceso de estudio.

Pero, de cualquier modo, el director debe llegar a la imagen interna de la obra para su ensayo e interpretación responsables. La responsabilidad vuelve a salir a nuestro encuentro y nos invita a permanecer en el nivel de dificultad en el que seamos capaces de trabajar. Lo contrario, el ser absorbidos por los problemas, se opone a la ética personal y profesional siempre, y casi siempre deja en evidencia al director, al menos ante un público entendido, que es lo deseable, o al menos, una posibilidad con la que siempre hay que contar.

3. 4. MEMORIZACIÓN.

Ya se ha hablado en el capítulo primero de la *memoria* como una de las cualidades que debe poseer el director.

No nos queda aquí más que reafirmar que ésta no es más que la consecuencia de la repetición e intensificación del descrito proceso de estudio. Es natural memorizar algo que se ha repetido muchas veces, que se ha pensado y escuchado, externamente con el piano, e internamente en la mesa de trabajo, mientras se paseaba o, incluso, mientras se intentaba dormir

y no se conseguía.

La memoria es esencial para el desarrollo eficiente del proceso de estudio de una obra. Supone la cristalización de su imagen interna auditiva y es la garantía de su total dominio.

Precisamente por este ejercicio acústico y mental, el director sea uno de los músicos que más ejercitan la memoria, a la vez que esta memoria es mucho más racional que sensitiva o *táctil*, como sucede en los intérpretes instrumentales que tienen la música más *en los dedos* que en la cabeza.

Después de estudiar la obra, al director le queda aún todo el período de tiempo de *ensayo* con el coro o la orquesta. En esta etapa del ensayo, a la vez que ejercita la memoria (ya que tiene que estar en contacto visual frecuente con sus dirigidos), tendrá la partitura siempre delante, como referente al que acudir para avisar, corregir, señalar, etc. Es imposible hacer un ensayo totalmente de memoria, sin la partitura: cuando se corta por cualquier razón, siempre hay que referirse a una página, un pentagrama, un compás concreto. Tener esos datos en la cabeza es imposible, salvo para algún bienaventurado excepcional, y el intentarlo es inútil.

Durante la etapa del ensayo la memoria del director se va asegurando y fortaleciendo hasta la garantía de la total asimilación de la obra, quien llegará a conocerla como ningún otro profesional, cantor, instrumentista, técnico de sonido, aficionado o crítico pueda hacerlo.

Dicho lo anterior, está de más discutir si es mejor director quien dirige en el concierto con la partitura o sin ella: en todos los casos se dirige de memoria. Si no es así, no se puede establecer la necesaria comunicación visual con el coro, la orquesta y sus secciones o personas concretas. Además, no nos engañemos: No hay tiempo de *codificar* en signos gráficos la información sonora que el director recibe, compararla con la que hay en la partitura, establecer el juicio de bondad o maldad, reaccionar y codificar los resultados en unos gestos que sean percibidos por los intérpretes quienes, a su vez, deben *decodificar* esos signos para dejarse guiar o reconducir por ellos. También los intérpretes instrumentales, o los cantores, se ayudan de la memoria resultante de su estudio personal y de los ensayos realizados.

Pero siempre habrá directores que prefieren tener delante la partitura, por la seguridad psicológica que ésta proporciona; porque nadie está libre de tener un vacío (*lapsus*) mental transitorio, pero que en el caso del director puede ser muy grave; porque la polifonía contrapuntística, sobre todo, es enormemente difícil de memorizar en cuanto a la distancia de sus múltiples entradas, y una parte de anticipación o de retraso en una de ellas puede romper total y definitivamente una obra de estas características.

Pienso que la época de admiración por el virtuosismo musical, una de cuyas manifestaciones es la interpretación *sin partitura*, ya debería haber pasado, como propio de una época superada: el Romanticismo. Estimo que el virtuosismo es la exaltación de alguno de los parámetros de la obra musical con detrimento o minusvaloración de los otros, con lo que se pierde el equilibrio entre el fondo y la forma, o el equilibrio entre los variados aspectos formales, que son constitutivos de la obra de arte. El alarde de la técnica, el de la velocidad, el de la altura, el de la fuerza, el del color, etc., a veces han ensombrecido el valor musical intrínseco de una obra, y otras veces han sido la justificación de obras que musicalmente valen muy poco.

Sé que estos criterios no son aceptados por los muchos que se enfervorizan ante el virtuosismo de un cantante, de un pianista, de un director; pero están en la base de mi concepción de la obra de arte y así trato de inculcarlos:

- Estimo que un aria operística puede estar muy bien interpretada aunque se evite el *do de pecho*, y la misma puede estar mediocrementemente interpretada aunque se incluya dicho sonido.

- Estimo que una pieza de piano puede ser más expresiva si dura un minuto más, que si, por alarde de velocidad, dura uno menos.
- Estimo que vale más un motete del Renacimiento cantado sencillamente por un pequeño y preparado coro, que la interpretación inflada y llena de rasgos románticos *atrayerentes* de un coro grande con carácter sinfónico.
- Etc.

Daremos por fin un argumento a favor de la presencia de la partitura en la interpretación musical: el de la llamada al respeto por la misma música que nos hace la partitura, frente a la libertad interpretativa de otros. Aunque esto afecta más al intérprete solista que al director, terminaremos con las palabras de un sabio de la interpretación pianística: Sviatoslav Richter. Todo el que lo haya escuchado en vivo recordará cómo el escenario está en completa oscuridad y sólo un foco de luz cercano ilumina el teclado y la partitura:

"¿Por qué no toco nunca de memoria?

"Por desgracia empecé demasiado tarde a tener delante de mí la partitura cuando toco en un concierto, aunque hubiera ya vislumbrado hacía tiempo que se tenía que tocar con ella.

"Es paradójico pensar que en una época en que el repertorio estaba más restringido y era menos complejo, se tocaba normalmente con partitura, una sana costumbre que Liszt interrumpió.

"Hoy en día, además de bien ocupada por la música, la cabeza está abrumada con inútiles riquezas y corre el riesgo de fatigarse peligrosamente. ¡Qué puerilidad y qué vanidad, fuente de trabajo inútil, es esta especie de concurso y de proeza de la memoria, siendo que de lo que se trata es de hacer buena música que llegue al auditorio!...

"La llamada incesante al orden de la partitura daría menos licencia a esta *libertad*, a esta *individualidad* del intérprete, con la que tiraniza al público e infecta la música y que no es más que falta de humildad y ausencia de respeto hacia la música.

"Sin duda no es tan fácil ser totalmente libre cuando se tiene la partitura ante sí, hace falta mucho tiempo, mucho trabajo y costumbre; de ahí la ventaja de acostumbrarse a ella lo más pronto posible...". (De un programa de concierto.)

Capítulo 4º. EL LENGUAJE GESTUAL DEL DIRECTOR.

4. 1. INTRODUCCIÓN.

Supuestos los fundamentos asentados en los temas anteriores, el director ya está preparado para ejercer la noble y sagrada misión de conducir el coro o la orquesta a la puesta en acto o interpretación de la obra musical, previa su preparación y montaje gradual en los ensayos.

Contemplamos ahora al director en su aspecto más externo y notable: la figura que, ocupando el centro de la escena, todos ven moverse para *dirigir* el grupo musical.

El director tiene que comunicar a los cantores o profesores instrumentales un denso mensaje musical sobre el *tempo*, dinámica, intenciones interpretativas diversas, etc. Y esta comunicación se hace, como no podría ser de otro modo, por medio de un lenguaje.

Ahora bien, como la Música utiliza el *sonido* como materia de su arte, la comunicación del director deberá ser por medio de un *lenguaje no sonoro*, para no introducir *elementos sonoros ajenos* a los de la misma música. Dicha comunicación deberá ser también en un *lenguaje no escrito*, ya que los músicos están interpretando la música que se les presenta en un soporte de escritura, con lo que no pueden atender simultáneamente a otro soporte escrito, aparte los evidentes problemas de lejanía de los músicos con respecto al director, o de la lentitud en la transmisión y recepción de esta comunicación por escrito, que a menudo afecta a elementos musicales o efectos de muy corta duración.

Además, la Música relaciona el sonido con el *tiempo*. El tiempo es una dimensión física sólo percibida gracias al movimiento. Esta última característica del arte musical impone la naturaleza del lenguaje con el que el director se comunica con sus dirigidos: el *lenguaje gestual* o del gesto, producto de la movilidad de ciertos elementos corporales o *comportamiento cinésico* del cuerpo.

La *cinesis* es la ciencia que estudia la característica de los gestos, movimientos corporales, de las extremidades, las manos, la cabeza, las expresiones faciales, la conducta de los ojos (parpadeo, dirección y duración de la mirada y dilatación de la pupila), y también la postura.

Debemos tomar conciencia aquí de que no toda comunicación utiliza medios verbales. Apenas sería necesario señalar esto, a no ser porque resulta sorprendente hasta qué punto olvidamos que los canales de comunicación no verbal pueden llevar mensajes muy importantes. Las señales no verbales, que incluyen las expresiones faciales, la calidad y el tono de la voz, la postura del cuerpo, la forma que se dé a las manos, etc., parecen ser particularmente importantes en la comunicación de "actitudes" y en la provocación de "reacciones".

El lenguaje gestual es un auténtico lenguaje, producto de la naturaleza racional del hombre, con unos *signos*, en principio espontáneos, después modificados y trabajados para que consigan su máximo de expresión y comunicabilidad y, por fin, estructurados y codificados para

que puedan ser estudiados e interpretados siempre en el contexto de una determinada cultura y época.

La dirección articula unos *signos* que tienen un *significado*, que viene a ser el sonido, la duración, determinado matiz...; y un *significante*, que son los diferentes gestos empleados para expresar los conceptos anteriores.

La dirección musical es, por tanto, un verdadero lenguaje que aporta un método de codificación del sonido y, como todo código, establece una técnica de interpretación de sus signos, siendo ésta en sí misma una de sus principales aportaciones al arte de la Música en general: articular un sistema normativo que permita el uso racional y consciente del material sonoro.

Como pequeña demostración del carácter comunicativo de los gestos del director, propongo el siguiente ejercicio: Dar una nota al unísono al coro, o un acorde distribuido entre sus cuerdas, que se mantendrá indefinidamente; los cantores mirarán al director; sobre este sonido el director irá ordenando con sólo su gesto más o menos potencia, contrastes súbitos, repetición de sonidos, cortes, ataques de distinto carácter, destacar una voz sobre otras, y un sin fin de posibilidades que nos ilustran de la riqueza de este lenguaje. La respuesta por parte de los cantores está en proporción directa con la claridad de los signos/gestos, y con las buenas cualidades y experiencia del director.

El lenguaje gestual del director afecta directamente a los parámetros musicales de *agógica* o velocidad, *dinámica* o potencia, y color o carácter del sonido. También es capaz de provocar consciente o inconscientemente estados de ánimo en los dirigidos. El parámetro de la altura del sonido podría ser conducido por el gesto en una obra monódica o a una sola voz (*quironomía* o dibujo con la mano de la música en el espacio); sin embargo, al ser nuestra música normalmente polifónica, este parámetro sólo es controlable por el oído.

La consideración de la dirección musical como auténtico lenguaje es algo incontestable, por lo que tiene de comunicación de intenciones, pero su fenómeno aún no ha sido estudiado científicamente en los diversos tratados sobre la dirección de orquesta o de coro. Es un tema de indudable interés que queda aquí abierto para los expertos en las disciplinas de comunicación y música. Pedro Andrés García, discípulo mío, en su precioso trabajo de fin de carrera titulado "*Aproximación a una descripción científica de la técnica de Dirección*" (1994), hace con valentía una primera entrada en el tema. De este trabajo, para terminar con esta invitación a la consideración de lenguaje para la dirección musical, traemos aquí la **definición de dirección**:

"Lenguaje arbitrario, mediante el cual el director se comunica con un grupo instrumental o vocal, para conseguir la interpretación musical".

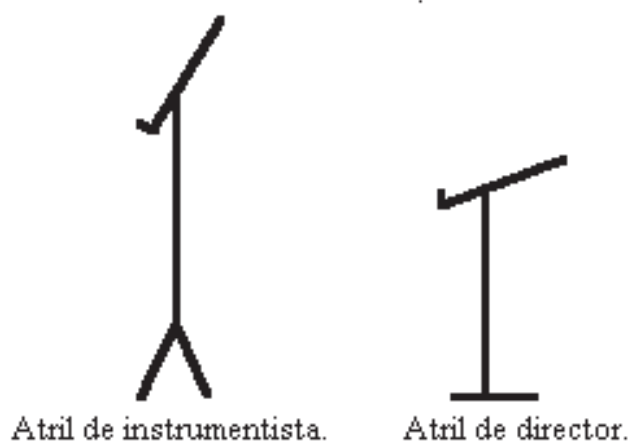
Esta definición la creemos acertada, por delimitar y describir la parcela de conocimiento que nos interesa, con la suficiente amplitud para abarcar todos los hechos que en ella puedan estar contenidos, y a los que dedica su esfuerzo; evita su confusión con otras parcelas del conocimiento o ciencias; y establece una finalidad a la que se supeditan todas las acciones, recursos, teorías, etc.

4. 2. INFRAESTRUCTURA NECESARIA.

El estudiante de Dirección, y a veces el director en ejercicio, tiene que ensayar sus gestos y demás menesteres de su oficio en casa, aparte el estudio de la partitura, para que cuando llegue al ensayo con el coro o la orquesta aquéllos sean naturales, claros, adecuados a la finalidad perseguida.

Para ello debe disponer en casa de un espacio en una habitación, capaz para hacer los movimientos de la dirección y dotado de:

- a) Un ATRIL DE DIRECCIÓN. Este atril es distinto de los atriles de los instrumentistas:
- debe ser especialmente estable para soportar las partituras del director, más voluminosas y pesadas que las simples *particelas* de los instrumentistas.
 - la parte donde reposa la partitura debe poderse poner bastante horizontal para poder leer desde arriba (los instrumentistas leen desde el frente y su atril es mucho más vertical).
 - la altura del atril debe ser tal que deje visible toda la parte inferior del espacio circular gestual de los brazos. La parte de espacio gestual que ocultara el atril estaría inutilizada y los gestos que se hicieran en ella no servirían para nada.
 - la altura del atril no debe ser tan baja que haya que flexionar el tronco o las rodillas para pasar las páginas de la partitura.
 - el director debe colocarse a una distancia del atril tal que no lo roce con su cuerpo, ni le impida los movimientos de los que se hablará más adelante.



El uso de un atril de dirección adecuado es de capital importancia para no adquirir defectos habituales en el gesto, bien por exceso de altura, bien por mala colocación del cuerpo que tenga que inclinarse demasiado para leer por defecto de altura, o porque tape la cara del director. El uso habitual del mismo atril, ya adecuado a la dirección, crea un hábito, una costumbre que conlleva una comodidad en la dirección que no distrae de los verdaderos problemas de la interpretación.

Por eso se invita a los directores a que tengan su atril personal plegable, que pueda ser

llevado -como el diapasón, la carpeta con las obras o el traje de concierto- a todos los conciertos y actuaciones en lugares que no están preparados para ello, por ejemplo: iglesias, salones de actos, etc. en los que no es habitual que exista este instrumento auxiliar. Si se va a actuar en una sala de conciertos, auditorio, etc. puede pensarse que es normal que en ellos sí exista un atril para el director.

Una vez más se nota la diferencia entre un director técnico, que tiene en cuenta la previsión del atril de dirección, por las incomodidades que traería su ausencia, y el director meramente aficionado al que no le preocupa el problema, porque probablemente tampoco le preocupa especialmente la dirección y su gesto. Se han presenciado actuaciones directoriales reales que rozan el ridículo, cuando no son totalmente esperpénticas: Directores que dirigen con un atril de los que se usan en la Iglesia para las lecturas litúrgicas (el director prácticamente invisible para el coro, abrazando el atril para que sus brazos y manos se vieran por delante del mismo); directores inclinados sobre una silla sobre la que han puesto como pueden las partituras, con problemas para leer o porque las partituras se resbalan...; directores que necesitan *personas auxiliares* que les sostengan las partituras, etc.

Ni que decir tiene que el atril se coloca ante el director. A veces se ha visto el atril colocado a un lado y el director dirigiendo al frente, volviendo la cabeza al lado cada vez que quiere mirar al atril. En otras ocasiones, el director, que además ejercía de solista, se ha vuelto de lado, colocándose de perfil para el coro y para el público, para cantar su solo, mientras seguía dirigiendo al coro en esa postura de perfil... Normalmente, la calidad de los coros así dirigidos es pareja con la despreocupación de su director.

Como ya se ha dicho al hablar del diapasón, el director debe dar en su actuación como tal un aspecto de dignidad que, no sólo es algo relacionado con el protocolo de un acto público, sino que es la señal de su preparación, fundamento de la disciplina que seguramente él impone a sus cantores en cuanto a indumentaria, por ejemplo, y garantía para ejercer mejor su oficio.

b) Un ESPEJO FRONTAL en el que el director pueda verse y observarse de cuerpo entero.

Se trata de un medio de ensayo, observación y control personal que sustituye en casa al profesor y al coro. Cuando el director se ve en el espejo está viendo virtualmente lo que ve el coro cuando es dirigido. Y el director puede observar la claridad, justeza, naturalidad de sus gestos, o la confusión o artificiosidad de los mismos; su expresividad personal o su amaneramiento; su confianza y seguridad o su nerviosismo.

Cuando se ensayan los gestos de la dirección no existe la sensación de la respuesta sonora, como cuando se canta o se toca un instrumento, o cuando el coro está presente y responde a los gestos del director; dicha respuesta sonora y el sentimiento resultante orientan al director en lo que es correcto y en lo que necesita más práctica. ¿Cómo se ejercita el director en su nuevo lenguaje gestual si no es practicándolo, repitiendo gestos difíciles que corresponden a situaciones sorprendidas, etc.? Es lo que hace el estudiante de gramática de un idioma, hasta que éste se vuelve familiar.

¿Cómo puede el director en su estudio del gesto de una obra, saber si lo que está haciendo es correcto? El espejo es un testigo fidedigno que da fe de lo que hace el director. Como en tantas facetas del arte, el primero que tiene que estar de acuerdo, satisfecho, es el propio protagonista de la acción (en este caso el director); entonces es probable que también lo estén los destinatarios (los cantores o instrumentistas, el público).

"Practica delante de un espejo todos los días. Recuerda: lo que ves es tu única guía

positiva cuando estudias los gestos de la dirección".¹

4. 3. LA RELAJACIÓN PERSONAL.

La acción de dirigir es una de las acciones más complejas que la persona puede realizar, como se está empezando a ver desde el principio de este tratado. En ella se pone en funcionamiento la persona humana en su totalidad de elementos memorísticos, intelectuales, volitivos, afectivos, sensitivos (sensibilidad), sensoriales (vista, oído), corporales (respiración, ritmo cardíaco, tensión arterial, fonación, motricidad general y parcial de sus miembros), y un gran etcétera...

Por ello, el director debe tener en el momento de ejercer la dirección el mejor autocontrol de su persona o dominio de sí mismo, cosa imposible si se siente afectado por el cansancio, la distracción interna o externa, diversos estados psicológicos de excitación nerviosa, miedo, ridículo, ansiedad, estrés, conflictos personales afectivos, laborales, familiares, etc.: el sin fin de circunstancias que normalmente rodean a la persona allá donde está.

La relajación es la ascesis o ejercicio por el que la persona intenta tomar conciencia de ella misma, así como tomar su autocontrol para sustraerse a las fuerzas intrínsecas o extrínsecas que intentan ejercer un dominio inconsciente más o menos importante sobre ella.

La relajación debe formar parte de la preparación próxima del director para el acto de dirigir siempre; pero esta exigencia se hace más imperante para el concierto que para el ensayo; más con un programa de estreno que con uno de repertorio común; más en un teatro importante con un auditorio exigente que en un concierto didáctico para estudiantes; más si el director se considera afectado por alguna de las circunstancias vitales antes esbozadas que si se encuentra en situación de normalidad psicoafectiva. Presentarse ante unos intérpretes, ante un público, para mostrar una obra de arte, en un estado de conflictividad del tipo que sea, no sometida a control, es un riesgo que no se puede permitir nadie que se llame mínimamente *director*.

Proponemos a continuación DOS EJERCICIOS DE RELAJACIÓN que describiremos con sencillez, sin otras pretensiones científicas o paracientíficas que las de obtener los resultados que perseguimos: que el director tenga la serenidad y el autocontrol necesario para no desperdiciar energías inútiles, sino concentrarlas en los elementos anímicos y corporales que necesita utilizar para realizar su misión. Los interesados en profundizar en los aspectos anátomo-fisiológicos, mentales, terapéuticos, parapsicológicos y tantos otros, deben acudir a libros especializados sobre el tema.

A) Relajación pasiva: es aquella en la que sólo trabaja la mente, mientras el cuerpo permanece aparentemente inactivo. Más bien es un ejercicio de concentración, en el que progresivamente nos abstraemos del mundo exterior, nos conocemos mejor psicosomáticamente,

¹ B.R. Busch: "El Director de Coro", p.8.

descubrimos nuestros "puntos flacos" o miembros en los que se concentra especialmente nuestra tensión, nos tranquilizamos y nos sentimos descansados.

En posición sentados, con las piernas normalmente flexionadas (no cruzadas), las manos abiertas apoyadas sobre los muslos, el tronco se apoya en el espaldar de la silla, o se deja caer descansando sobre los costados, todo con naturalidad, sin especial esfuerzo.

En esta posición, cerrar los ojos y, progresivamente, ir aflojando los músculos y haciendo la respiración (nasal) diafragmática, pausada y profunda.

A continuación siguen una serie de órdenes mentales de relajación o distensión a las distintas partes del cuerpo, miembros y articulaciones. Estas órdenes serán lentas (el hacer un ejercicio de relajación con sensación de prisa y nerviosismo es una contradicción en sí mismo). Los elementos corporales a los que se refiera cada orden no se moverán, todo será interno.

La secuencia de estas órdenes podrá ser la siguiente:

- músculos de la frente.
- los párpados.
- músculos de la cara (labios cerrados, pero no apretados; caja dental floja; sensación de que la boca se abriría con un levísimo tirón del mentón).
- velo del paladar (paladar blando) y lengua (recostada en su base natural).
- músculos del cuello (hasta cierto punto; si la relajación fuera total, caería la cabeza).
- músculos de los hombros y espalda.
- músculos del pecho y tronco (hasta cierto punto; si la relajación fuera total caeríamos como un muñeco de trapo).
- tomar conciencia del diafragma y su trabajo constante.
- músculos de los brazos y articulaciones de los codos.
- músculos de los antebrazos y articulaciones de las muñecas.
- músculos de las manos y articulaciones de los dedos.
- músculos dorsales y abdominales (hasta cierto punto...).
- músculos de los muslos.
- articulaciones de las rodillas.
- músculos de las piernas.
- articulaciones de los tobillos.
- músculos de los pies y articulaciones de los dedos.

Al terminar este ejercicio, que al principio podrá durar de diez a quince minutos, se deberá sentir una agradable sensación de placidez, bienestar y descanso. El hábito hará que el ejercicio de relajación pasiva o concentración se haga con más rapidez, o se centre sólo en las regiones o partes del cuerpo que sean más conflictivas porque en ellas se concentra nuestra tensión.

Este ejercicio, muy concentrado en el tiempo, habrá que hacerlo en el concierto cada vez que, sobre la marcha de la dirección de una obra, sentimos que nos invade la tensión, los nervios, el cansancio o cualquier otra sensación negativa o desmoralizante. Se deberá utilizar cualquier pausa entre obras o tiempos de una obra o, incluso, silencios o cesuras dentro de la misma, para rápidamente volver a concentrarse, relajarse y seguir adelante.

B) Relajación activa: Es aquella en la que, para conseguir la meta de la relajación, hay

movimiento corporal. Es un ejercicio algo gimnástico, pero su objeto no es hacer trabajar los músculos, sino al contrario, flexibilizarlos y destensarlos con vistas a la concentración y autocontrol final.

Los movimientos que se proponen serán, en primer lugar controlados, acompasados, nunca ciegos o al azar, pues podrían dañar alguna articulación; en segundo lugar, deberán ser lo suficientemente moderados o lentos para conseguir la distensión muscular y no lo contrario.

En ocasiones puede ser bueno provocar la contracción o tensión muscular correspondiente para tener experiencia de su carácter nocivo y negativo para nuestra actividad y después proceder a su distensión.

Estos ejercicios requieren un espacio suficiente para los movimientos que se van a realizar, además de buena ventilación.

Seguirá una secuencia de pasos, en este caso activos, semejante a la anterior: De pie, derechos con normalidad, los brazos naturalmente caídos, los pies levemente separados; controlamos nuestra respiración (nasal) para hacerla pausada y profunda. Relajar sucesivamente, siempre con movimientos repetidos, acompasados y moderados:

- la frente con los ojos (si es preciso, automasajearse la frente y las sienes con los dedos).
- los músculos de la cara: (abrir y cerrar la boca con cierta amplitud; mover la mandíbula inferior de múltiples maneras; si es preciso, automasajearse con los dedos).
- el velo del paladar o paladar blando (subir y bajar el velo del paladar ahuecando la boca; provocar el bostezo: con él se distienden además todos los músculos faciales).
- la lengua (apretarla contra los dientes superiores o contra el paladar duro y aflojarla dejándola caer en su lugar natural).
- los músculos del cuello (flexionar el cuello adelante y atrás; flexionar el cuello a derecha e izquierda; flexionar el cuello circularmente; si es preciso, automasajearse con las manos).
- los hombros y la espalda (levantar y bajar uno o los dos hombros; mover circularmente uno u otro hombro alternativa o simultáneamente. El movimiento de los hombros actúa sobre la espalda).
- abrir el pecho, expandiendo la caja torácica, para dejar mayor espacio a los pulmones y, de camino, distender aún más los músculos de la espalda.
- flexionar las articulaciones de los codos, las muñecas y los dedos de las manos (recordar la moderación y acompasamiento de todos estos movimientos).
- tomar conciencia del músculo *diafragma* y su movimiento continuo, relacionado con la respiración: comprobar que puede entrar o salir rápidamente; que se nota su acción en los costados, e incluso por detrás (sentado en una silla, juntando la espalda contra el espaldar de la misma).
- flexionar el tronco hacia adelante, dejando los brazos caídos para relajar los músculos dorsales y abdominales; flexionar el tronco a uno y otro lado; girar el tronco sin mover los pies.
- manteniendo una pierna fija y firme, flexionar levemente las articulaciones de la pierna contraria: rodilla, talón y dedos del pie.

Como se ha dicho antes, el director deberá hacer todos o algunos de estos ejercicios de relajación antes de un concierto, con tanta más necesidad cuanto más se sienta nervioso o preocupado por cualquiera de los condicionamientos de dicho concierto. También durante el concierto acudirán a ellos siempre que se encuentre cargado por la tensión o atenazado por los nervios, naturalmente haciendo estos ejercicios con discreción absoluta y sin que externamente se note nada; aprovechará para ello todos los espacios entre obra y obra, o entre partes diferentes

de una misma obra.

4. 4. ACTITUD CORPORAL GENERAL.

El director dirige naturalmente de pie, derecho, como quien tiene una gran confianza en sí mismo y en los cantores o instrumentistas, dando una impresión de firmeza, de salud y de seguridad ante el coro, la orquesta y el público. Todo el carácter simbólico de liderazgo, responsabilidad y armonía que entraña su oficio debe estar presente en su figura y su actitud.

La *cabeza*, símbolo de la inteligencia, debe estar alta, bien libre de los hombros, alineada verticalmente con el cuerpo, sin inclinación lateral ni sobresaliendo hacia adelante.

El *pecho*, símbolo de la voluntad, abierto y erguido; lo contrario indica apocamiento.

Los *pies* deben separarse ligeramente, para asegurar un buen equilibrio. El estar con los pies juntos (postura del '*firme*' militar) indica o provoca tensión general. La separación excesiva de los pies es incómoda y, además, antiestética para los espectadores.

Durante el acto de la dirección es frecuente ir cargando la energía en los pasajes fuertes, pudiendo el cuerpo perder el equilibrio, yéndose hacia adelante, tras un gesto potente y enérgico de los brazos, si no se está bien 'clavado' en el suelo y con el peso del cuerpo distribuido al nivel de las caderas. ¡Mientras se dirige, no se debe perder la sensación de fuerte contacto con el suelo!

Para contrarrestar la rigidez y con vistas a la naturalidad del ejercicio de la dirección, el director tiene a su disposición un espacio vital, pequeño pero suficiente, apto para moverse un poco, 'desclavándose' de cuando en cuando de la postura adoptada. Este espacio es el del *podium* o pequeña tarima, de unas dimensiones aproximadas de 120x120 cm., colocada delante del atril, sobre la que el director dirige para ser bien visto por todos los intérpretes. Este pequeño espacio vital permite al director:

- hacer movimientos de rotación para dirigirse a un sector determinado del coro o de la orquesta. Como la cabeza sigue a la mirada, el cuerpo debe seguir y ceder a los distintos gestos que debe ejecutar el brazo. Estos movimientos deben ser lo suficientemente preparados y discretos, evitando la precipitación.

Hay que vigilar y corregir posturas incorrectas, por lo incómodas y ridículas, originadas por un miedo al uso de esta rotación, como: orientar los brazos a un lateral manteniendo el cuerpo en posición frontal hacia el centro del coro; u orientar los brazos a un lateral contorsionando el tronco sobre los pies inmóviles, como el *pase* de un torero.

- Hacer movimientos de acercamiento o lejanía con respecto al grupo dirigido, para expresar intimidad o perspectiva sonora.

- Acercarse a una u otra de las esquinas delanteras del *podium*, para tomar más contacto con alguna sección o voz correspondiente de la orquesta o el coro.

- Incluso, con muchas reservas, hacer movimientos de flexión del tronco o de las piernas, siempre por motivos de ayuda a la expresión.

Si la ausencia de movimiento espacial del cuerpo denota la timidez del director y origina rigidez y monotonía, el movimiento excesivo expresa su nerviosismo y provoca desazón y ausencia de expresión.

Si no se dispone de esta tarima, debe el director figurársela, para evitar desplazamientos demasiado grandes por el suelo del escenario. Nunca, desde luego, debe perder de vista el atril con la partitura, como centro de referencia de su colocación.

Como anécdotas curiosas vistas en conciertos, que denotan la falta de rigor y seriedad del director ante el acto de la interpretación musical, recuerdo a alguno que se pone de perfil en el *podium*, mientras sigue dirigiendo en esa postura, para cantar como solista. Otro director se baja del *podium* para acercarse a cada voz del coro y comunicar el tono de entrada. Algún otro se pasea, mientras dirige, por el escenario de un extremo a otro del Coro.

Lo hablado aquí sobre la movilidad del director, se refiere, naturalmente, a los conciertos. En los ensayos, la libertad es mucho mayor y no hay otras reglas salvo las que aconseje la pedagogía para la mejor consecución de los fines. Por ejemplo, en los ensayos el director podrá dirigir sentado en muchas ocasiones, levantándose cada vez que lo considere oportuno con fines expresivos.

El director debe ejercitarse en el control de su postura, para evitar todo lo que pueda resultar forzado y rígido. Este ejercicio se realiza en casa, ante el espejo, que es la única guía positiva permanente del estudio de los gestos de la dirección. Debe hacerse a diario, durante varias sesiones al día, cortas al principio; más largas conforme se las pueda ir resistiendo, hasta hacer sesiones de trabajo de duración semejante a la de un concierto, de manera semejante al trabajo de un instrumentista. (También la resistencia debe ser ensayada, para evitar sorpresas de cansancios o desfallecimientos no previstos; téngase en cuenta que en el concierto la tensión que se sufre no es comparable a la de un ensayo, por los condicionamientos del acto público...).

Se debe prestar una especial atención a evitar ciertos gestos primitivos e inconscientes, realizados, por tanto, de manera mecánica, que son inútiles en cuanto que no expresan nada, salvo una percepción maquinal y continua del ritmo, y que se vuelven ridículos al ser observados. Citaremos entre ellos: el llevar el ritmo con la punta del pie (costumbre frecuentísima entre los cantores, que pasa también a los directores); las flexiones rítmicas de las rodillas (costumbre frecuentísima entre los directores no formados); las contorsiones rítmicas de las caderas (igualmente frecuente en las directoras), y otros defectos por el estilo.

El profesor será inflexible con este tipo de percepción primitiva del ritmo y, no sólo la prohibirá, sino que deberá formar al discípulo director en sentir cada vez más la obra musical como un ente vivo, dotado de una elasticidad rítmico-vital bastante alejada del sentido maquinal de un metrónomo o de los gestos antes citados.

El director deberá considerar la distancia que le debe separar del coro, por dos razones: la primera, para ser bien visto por todos los cantores. El *podium* deberá estar algo elevado, sobre todo si no se dispone de unas gradas adecuadas para ellos. Si el grupo coral es pequeño y se ordena en una única hilera o, siendo grande, los cantores de las filas posteriores están elevados, el director puede estar en el suelo.

La segunda razón es para que el director pueda tener la suficiente perspectiva para juzgar la sonoridad general; esta perspectiva es relativa al número de cantores o tamaño del coro: a mayor tamaño, el director debe situarse más lejos. Si el director se coloca muy cerca del coro, esa perspectiva se pierde, porque escucha sólo a los cantores que están en primer término. Pero si el

director se aleja demasiado sus gestos pierden eficacia por la lejanía. Se hablará más sobre este importante aspecto en el capítulo dedicado a la colocación del coro.

4. 5. LOS BRAZOS Y LAS MANOS.

Bajo una primera impresión, los brazos y las manos son los principales medios del lenguaje gestual de la dirección musical, por ser los elementos más móviles del cuerpo; también son los más fáciles de observar, no sólo por los espectadores oyentes, sino por los intérpretes mismos. Y es cierto, sobre todo en lo que concierne al movimiento o devenir temporal (agógica) de la música y en muchos aspectos concretos de la intensidad o dinámica.

Son éstos también los elementos más moldeables o sujetos a la formación por parte del profesor, ya que, como apéndices del cuerpo, son los más impersonales. La actitud corporal general, de la que se ha hablado en el apartado anterior, le viene dada al individuo en su gran parte. El rostro y su capacidad de comunicación, del que se hablará en el apartado siguiente, es esencialmente personal de cada uno y, por tanto, es menos capaz de ser formado.

Intentaremos dar por escrito unas normas muy generales que, naturalmente, serán observadas y clarificadas por el profesor:

Se dirige siempre con los CODOS separados del tronco; la articulación de los hombros debe estar muy suelta. Incluso cuando los brazos se acerquen al cuerpo, los codos seguirán estando separados del tronco.

Los BRAZOS deben adoptar una posición tendente a la horizontalidad, dirigidos hacia el coro u orquesta. Los brazos se alejan del cuerpo y se elevan, agrandando el campo gestual, para dirigir pasajes en *forte* o con más potencia. Este alejamiento y elevación de los brazos es simultáneo a su carga de energía y tensión; de lo contrario, aunque el gesto sea amplio, lo que hay es flaccidez y gesto blando e inconcreto.

Los brazos se acercan al cuerpo y vuelven a la horizontalidad, disminuyendo el campo gestual, en los pasajes en *piano* o con menos potencia. Simultáneamente pierden la tensión y energía que hubieran acumulado. La articulación de los codos debe estar muy suelta para estos movimientos.

Las MANOS deben flotar u ondular en las muñecas; deben seguir al brazo en sus movimientos "como una bandera flota en el asta".² La mano debe seguir a la muñeca en sus movimientos. La relajación de las muñecas es esencial para la consecución de esta imagen. Este "principio de buena dirección", al decir del citado autor, es válido en la dirección relajada, propia de pasajes lentos o moderados y suaves.

Cuando la música va buscando la velocidad o la fortaleza, las manos se van cargando de energía, perdiendo la ondulación, hasta hacerse un bloque con el brazo en los *fortissimi*.

No debe pensarse en una postura predeterminada para los DEDOS; esto es algo demasiado artificioso. Los dedos son el punto último y definitivo de la pulsación y, de cualquier modo, en

² T. de Manzárraga: *Dirección Coral*, pág. 96.

forte o en *piano*, en ellos estará la percusión o golpe en la barra imaginaria de la dirección.

Los dedos tienen especial trabajo, adoptando una posición relajada, espontánea, ondulada y expresiva, cuando la música es libre, dulce, ligera, etérea, suave. Debe tenerse cuidado en no unir inconscientemente los dedos índice y pulgar, como si se tuviera cogida la batuta; la unión de estos dedos puede tener sentido, y este gesto puede utilizarse conscientemente, para dar carácter u obtener una precisión rítmica.

Pero en los *forte* los dedos se cargan de energía, haciéndose un bloque con la mano, hasta llegar a la crispación en los pasajes muy fuertes o violentos.

Al dirigir, las manos adoptan diversas posturas o gestos que expresan un sentido musical. Los más fundamentales son:

- Manos con las palmas hacia arriba: manos que invitan, que animan, que piden, que sostienen...

- Manos con las palmas hacia abajo: manos que aplacan, que apagan, que desaniman, que querrían quitar algo, que reprueban...

- Manos endurecidas, crispadas, incluso cerradas en un puño: expresión de una música de carácter fuerte, duro y preciso, violento. (Esta expresión es poco frecuente en la música coral).

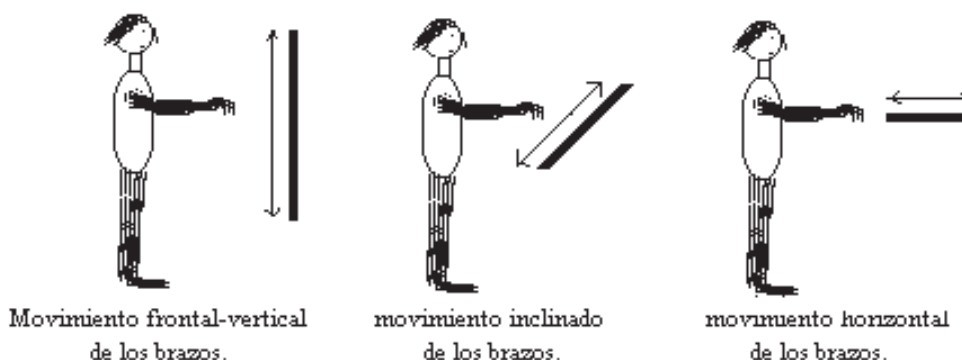
- Manos relajadas, en las que funcionan los dedos: expresión de una música suave, amable, dulce... (Esta expresión es mucho más frecuente en la música coral).

Entre estos extremos están todos los grados intermedios de la expresión, que dan a la dirección toda su variedad y belleza.

Éstas son algunas pinceladas del 'arte de la dirección con la mano', que recibe el nombre de *quironomía* (en algunos libros, *quironimia*), vocablo que deriva de las palabras griegas χείρ (*cheir*) = mano y νόμος (*nomos*) = regla, ley.

PRINCIPIOS GENERALES DE DIRECCIÓN:

1º. Principio de utilidad: A. El director debe mover sus brazos y manos en un plano frontal y vertical respecto a la vista de los intérpretes. Los movimientos que se hagan en un plano inclinado respecto a su vista pierden tanta más información cuanto más inclinado resulte este plano, siendo inútiles aquellos movimientos que se hagan en un plano horizontal respecto a su vista.



B. El director debe mover sus brazos y manos en un plano medio en el que se encuentren los ojos de los intérpretes y la mirada del director. Los movimientos demasiado elevados o demasiado bajos son excepcionales, por ejemplo para obtener un contraste brusco; pronto deberá volverse al plano medio de la dirección. Hay que cuidar que los gestos bajos no se oculten tras el atril, sobre todo si son gestos de pulsación. Los gestos elevados son incómodos para el director, pero habrá que recurrir a ellos cuando el coro no tiene unas tarimas adecuadas y hay problemas de visibilidad y comunicación con los cantores ubicados en una segunda o tercera fila.

Adquiere especial importancia para la formación del gesto quironómico el local de ensayo y la buena colocación de los cantores en él, por el problema antes apuntado; algunos directores adquieren el vicio de dirigir siempre elevando mucho el gesto; otros, por estar situados muy próximos a los cantores y, ante el temor de darles en sus partituras, se acostumbran a lateralizar o desparramar hacia los lados sus gestos. Atención a factores como éstos, ya que el director pasa muchas más horas trabajando en ensayos que en conciertos, pudiendo viciar su técnica..

2. Principio de economía. El director no debe hacer con las dos manos lo que puede hacerse con una sola. Hay que educarse y entrenarse para utilizar los elementos disponibles al mínimo; de esta manera se tendrán elementos y gestos en reserva para utilizarlos en nuevas necesidades expresivas posteriores, o solucionar algún imprevisto, cosa que siempre es posible y a veces se da de hecho.

Hay una máxima de oro, útil en muchas disciplinas musicales (composición, por ejemplo) y no musicales, que es "*obtener el máximo de efectos con el mínimo de elementos*" (gestos).

En general hay que huir de la dirección habitual con los dos brazos simétricos, o de la dirección habitualmente amplia.

3. Principio de independencia. Cada mano debe funcionar autónomamente, como una especificación del principio anterior. De hecho, y en términos generales, cada mano se ha especializado en una misión determinada, cosa que en los directores zurdos es a la inversa:

- La mano derecha es la mano encargada de la agógica: el tempo, el ritmo y sus modificaciones: lleva el compás o marca la pulsación básica, el *tactus* o las subdivisiones... Es una mano que no descansa, siempre está en movimiento.

- La mano izquierda es la mano encargada de la expresión dinámica: actúa para modificar la fuerza o suavidad de la interpretación, subiendo o bajando, cambiando la palma de posición, tensándose o relajándose; una vez conseguida una determinada fuerza o suavidad puede descansar, aunque en los *forte* mantenidos deba permanecer en tensión para que no decaigan. Esta mano requiere especial educación y ensayo por parte del director para hacerla dúctil. Cuando no se usa debe estar bajada, no como a veces se ve pegada al vientre. Cuando esta mano sale poco a poco de su posición baja puede tener una fuerza irresistible en la modulación del sonido.

- La mano derecha, al llevar el movimiento rítmico de la música, es simultáneamente expresiva junto con la izquierda: como no podría ser de otro modo, la mano derecha, al llevar el compás o pulsar, se carga de energía, amplía su campo gestual y su gesto se hace más *marcato* al crecer la intensidad de *piano* a *forte*. Por el contrario, se destensa, reduce su campo gestual y se vuelve más *legato* al decrecer la intensidad.

- En las obras contrapuntísticas, el aspecto dinámico es normalmente más plano, o una vez conseguido un determinado nivel dinámico, cualquiera de las dos manos dan entradas

contrapuntísticas según las voces estén situadas a derecha o izquierda del director, y deben poder modular dichas voces si se requiere un matiz peculiar en ellas. De aquí la necesidad de acostumbrar a la mano izquierda a ser también mano rítmica, haciendo ejercicios de dirección sólo con esta mano.

LA BATUTA. Generalmente el coro se dirige quironómicamente, es decir, con sólo las manos. Pero esto es una costumbre relativamente reciente, y propia del entorno europeo. Aún recuerdo a mi querido maestro de capilla de la Catedral de Granada dirigir la Schola Cantorum del Seminario, en la que yo cantaba como tiple, con su batuta de madera en los conciertos, no en los ensayos. Es frecuente ver todavía a los directores de coro americanos dirigir con batuta.

Lo que sí debe ser corregido es la impresión de muchos melómanos que creen que el uso de la batuta es señal de una sabiduría superior por parte del director de orquesta, que sí suele usarla, sobre el director de coro. Como en el caso del hábito para el monje, *la batuta no hace al director*.

La batuta es el último estadio de un instrumento que han usado los maestros de capilla desde el Renacimiento al menos, para hacer llevar hacia adelante el movimiento musical de la obra que se interpreta. Podía ser un rollo de pergamino, o de papel de música, o un bastón, con los que se percutía *sonoramente* (o ruidosamente) el facistol, una mesa o el suelo, ya que los intérpretes estaban con la vista alzada mirando, no al maestro, sino el gran libro puesto sobre el facistol o sus propias partituras. ¿La gangrena en el pie que llevó a la muerte a G.B. Lully fue producida por su bastón al percutir erróneamente sobre su dedo, o por un fuerte golpe del talón contra el suelo *marcando* el compás con demasiada vehemencia?

En una etapa posterior más silenciosa, el instrumento era el arco del violín del concertino, o un pañuelo agitado a modo de bandera. Pero todavía a principios del Siglo XIX, Bernard Anselm Weber (1766-1821) dirigió un concierto en Berlín esgrimiendo como batuta un rollo de cuero recubierto de piel de becerro; durante el concierto golpeaba su atril con tanta fuerza que levantaba una nube de pelos de becerro.

Posteriormente las batutas han sido de madera noble, a veces con labrados; modernamente se fabrican de metal, incluso de plata u oro; últimamente de plástico, resina o fibras sintéticas, que las hacen muy ligeras de peso y de gran agilidad para el manejo.

El coro se dirige hoy sin batuta porque la mano, con su movilidad, se considera más apta y expresiva para la naturaleza general de la música coral, normalmente de tiempos moderados, de carácter cantable y ligado, de gran expresividad corporal por parte del cantor-instrumento.

La música instrumental, al no ser cantable, usa mucho más del factor rítmico, de los tiempos rápidos, del virtuosismo instrumental, y la batuta, que es una prolongación de la mano en su aspecto básico de la percusión de las pulsaciones o apoyos rítmicos, es suficiente y aún más eficaz.

En el mundo orquestal son ya varios los directores, algunos legendarios, como Hermann Scherchen u Otto Klemperer, que habitualmente dirigen sin batuta. Leopold Stokowski hacía llamar la atención sobre sus manos cuando dirigía, haciéndolas enfocar con un reflector, o proyectando sus sombras sobre las paredes de la sala de conciertos; sus manos han sido retratadas infinidad de veces. Hoy es un placer ver dirigir con sus manos a Pierre Boulez obras de la máxima complejidad rítmica.

Incluso directores de orquesta que usan habitualmente la batuta, prescinden de ella en los movimientos lentos de las obras sinfónicas o sinfónico-corales, precisamente por su carácter *cantabile*.

La batuta tiene una expresión por analogía, que le viene dada por la expresión de la mano que la sostiene. Si el director decide utilizarla, deberá familiarizarse con su presencia en la mano: "La palma de la mano mirará hacia abajo, con la batuta sujeta entre el índice y el pulgar. La batuta, firmemente sujeta, debe apoyarse en la primera articulación del índice y con su base descansando en la palma de la mano".³ La fortaleza o suavidad de la sujeción depende del carácter enérgico o dulce del pasaje que se dirige. Debe notarse que un pequeño gesto de la muñeca mueve la punta de la batuta una distancia considerable.

4. 6. EL ROSTRO.

El rostro del director es un auxiliar imprescindible de sus brazos y manos en orden a completar la información que éstas transmiten. El rostro está conformado por los elementos móviles de la cara: los ojos y los labios.

A. LOS OJOS. Los ojos tienen una gran importancia en el conjunto del gesto del director: la mirada es el más poderoso medio de comunicación muda que existe entre los hombres. La mirada del director aporta o debe aportar mensajes expresivos. En ella deben leer los intérpretes la satisfacción o el desagrado del director por lo que está ocurriendo, sus intenciones de normalidad o de algún matiz peculiar.

Por ello el director debe estar libre de la partitura y estar en permanente contacto visual con los intérpretes cantores o instrumentistas, estableciendo una especie de corriente magnética que los guíe y sostenga, y que no deberá interrumpirse durante el transcurso de la obra, sino momentáneamente para mirar la partitura o dirigirse a otro sector del coro u orquesta, para reanudarla en seguida.

Hay unos grandes momentos de la interpretación de la obra musical en los que es absolutamente necesario el contacto visual entre el director y el coro/orquesta: El comienzo de la obra, las distintas entradas de frases importantes, y el final. Antes de dar el ataque inicial de la obra, sobre todo, el director mirará a todos y cada uno de sus dirigidos; de igual modo, si la duración del acorde final lo permite, mirará a todos antes de dar el corte final.

Aunque la mirada, como todo el lenguaje gestual, transmite intuitivamente unos sentimientos, puede ser educada para ser más expresiva. En general se pueden recomendar:

- los ojos grandes o bien abiertos, como expresión de lo fuerte, grandioso, enérgico;
- los ojos pequeños o casi cerrados, como expresión de la suavidad, dulzura;
- los ojos maliciosos, como expresión de lo gracioso o cómico;
- Los ojos cerrados, como expresión de la emoción profunda.

³ B.R. Busch: "El Director de Coro", pág. 6s.

B. LOS LABIOS. Los labios son un elemento probablemente inútil para el director de orquesta, pero de gran utilidad auxiliar de los brazos y manos en el director de coro, como transmisores de información sobre todo tímbrica y textual y, de camino, agógica. Además el movimiento de la boca y los labios añade una expresividad facial superior a la del rostro inmóvil del director de orquesta. El director habitual de coros se queda truncado en su manera de expresarse cuando, al dirigir orquesta, no sabe qué hacer con la boca, ya que es inútil articular algo a los instrumentistas.

La articulación con los labios es el medio más preciso para asegurar el sincronismo en la pronunciación de todos los cantores y establecer un modelo del tipo de pronunciación que éstos deben emplear.

Por la sola articulación o posición de la boca el director puede corregir, durante la interpretación de la obra, los defectos de emisión o de timbre que observe en los cantores, lo que conseguirá mejor aún si se ayuda simultáneamente de la mano izquierda.

Prescindiendo ahora del problema de si el director debe cantar o no con el coro, daremos algunas orientaciones sobre el uso de la articulación (al menos muda) del texto con la boca y los labios, como parte de los gestos de la dirección para ayudar al coro en la interpretación de la obra:

- Al comienzo de la obra y de las subsiguientes frases homofónicas, el director debe articular las primeras sílabas del texto junto con el gesto de ataque. Se logra así una gran precisión en el ataque y en el acierto del *tempo* deseado por el director. Naturalmente, debe haber una absoluta coincidencia entre las manos y la boca.

- En los pasajes rápidos, la articulación de todo el texto, junto a gestos breves, incisivos y precisos, pueden lograr gran precisión rítmica.

- En las entradas contrapuntísticas, al principio o en el transcurso de la obra, el director debe dirigir la mirada a la voz correspondiente, dar el gesto de ataque y articular las primeras sílabas con esa voz, para pasar a continuación a hacer lo mismo con la siguiente voz que entra, y así sucesivamente.

- La articulación del texto ayuda muchísimo a los gestos manuales en transmitir las intenciones reales de aceleración o retardo en los *accelerando* y *ritardando*. El director de orquesta debe conseguirlos sólo con su gesto manual.

- En los finales de frase y en el final absoluto de la obra, el director acompañará sus gestos finales con la articulación de las sílabas.

4. 7. EL GESTO.

Los brazos con las manos y sus dedos, la cara con los ojos y la boca, y todo el cuerpo del director forman su gesto, su manera absolutamente personal, intransferible y única de comunicarse silenciosa y eficazmente con los intérpretes vocales o instrumentales en el acto de edificar o hacer la música.

Cada director tiene su gesto, su manera personal y peculiar de dirigir.

Dentro de esa personalidad única e intransferible del gesto, el director necesita una formación gestual por parte de un maestro o profesor para darle las siguientes CUALIDADES:

1º. El gesto debe ser *claro y preciso*, para indicar perfectamente el movimiento de la

música y su expresión en el momento instantáneo que se interpreta, y que podrá ser distinto del momento anterior o del que le siga. El gesto ambiguo lleva como resultado una interpretación métricamente desajustada, imprecisa o arrítmica, y expresivamente plana, lineal, sin expresión.

2º. El gesto debe ser *sobrio*. Cuanto más sobriedad tenga el director en el uso de sus gestos, más recursos le quedan para obtener efectos grandes, o salir al paso de situaciones no esperadas en la interpretación musical. Recuérdese el *principio de economía* y la máxima de *obtener el máximo de efectos con el mínimo de gestos*.

Cuando una obra se ha trabajado a conciencia en los ensayos, la interpretación no es más que un juego y los gestos del director pueden reducirse a un mínimo, ya que el director y los intérpretes se entienden perfectamente.

3º. El gesto debe ser *expresivo*, como consecuencia de la expresividad de la persona toda del director. Recordemos, a este respecto, el *principio de independencia* por lo que se refiere a la misión normalmente expresiva de la mano izquierda. Atención especial requiere la expresividad facial en el director de coro.

4º. El gesto debe ser *elegante*, no como meta a buscar, sino como resultado de poseer las cualidades anteriores. La búsqueda de la elegancia por sí misma es una cursilería y una vaciedad de ideas importantes que transmitir. Sin duda que todos recordamos algún director que sólo persigue la elegancia, y al que sólo caracteriza también la frivolidad musical.

Ser elegante es ser claro, preciso, sobrio y expresivo en el gesto. Ser elegante es poseer la discreción necesaria para cumplir la función directorial, sirviendo a la buena interpretación de la música, y no servirse del oficio de dirigir para atraer la atención del público en el concierto.

Lo importante es que el director, con su trabajo de preparación personal de la obra, ensayo meticuloso de la misma con el coro u orquesta, y con sus gestos *artísticos* en el concierto, consiga una interpretación perfecta de la obra.

A veces los directores dirigen con exageraciones gestuales desmedidas, estrafalarias y desde luego no útiles para lo que se pretende; más bien parecen movimientos gimnásticos, gesticulaciones alocadas, pantomimas, que los profanos parodian con facilidad. Como tantas veces, lo sublime del acto de dirigir está muy cerca de lo ridículo. Por desgracia, cierto público, con frecuencia, aplaude mucho estas maneras de dirigir, pero esto no es más que otro dato de la ignorancia general de ese público que busca el espectáculo en el concierto.

¡Qué admirable es el acto de dirigir! ¡Qué riqueza de medios tiene el director para hacer la música! Puede dirigir sólo con el movimiento de la cabeza, con la articulación de los labios y la expresividad de sus ojos; hágase la prueba y téngase en cuenta, sobre todo si se dirige a un pequeño grupo como cantor o concertino del mismo, o sea desde dentro del mismo. Puede dirigir sólo con un brazo, y sólo con la mano, y sólo con los dedos. ¿Qué elocuencia tendrá cuando dirige sirviéndose de todo su cuerpo a la vez?

Capítulo 5º. LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:

I. EL GESTO DE ATAQUE O MOVIMIENTO INICIAL

5. 1. INTRODUCCIÓN.

Para comenzar este capítulo, esencial en la formación del director, hagamos un resumen de su responsable cometido al interpretar una obra musical:

- Es misión del director asegurar el exacto movimiento musical o *tempo* de la obra en cada uno de los momentos de su devenir; este movimiento puede sufrir cambios a través de la misma obra (= *agógica*).

- Es misión del director indicar los matices expresivos de intensidad de la obra, también en cada uno de los momentos de su devenir; la frecuencia en el cambio de intensidades es mayor que la de *tiempos* en una misma obra (= *dinámica*).

- Es, por fin, misión del director juzgar la sonoridad, vigilando la justeza de la entonación melódico-armónica, la calidad del timbre y el equilibrio de las voces o instrumentos; y esto, siempre y en cada uno de los momentos del devenir musical de la obra que se está interpretando.

Para conseguir todo ello, en el momento supremo de hacer la música, el concierto, cuando el director no puede utilizar las palabras para explicar, pedir algo, comunicar sus impresiones o intenciones a los intérpretes vocales o instrumentales, porque las palabras son sonido no musical que estorba y viola el sonido musical de la obra... el director utiliza entonces un lenguaje silencioso y específico de comunicación eficaz y universal: el lenguaje gestual.

En el capítulo anterior se han establecido las bases generales de este lenguaje. Allí se han visto los elementos (brazos, manos, dedos, cabeza, ojos, labios, cuerpo en general) que configuran el gesto del director, se han analizado sus cualidades y se han establecido unos principios generales con el fin de ir formándolo para ser utilizado en la emisión de mensajes o intenciones de contenido agógico, dinámico y tímbrico durante la interpretación de la obra musical.

Lo que vamos a describir en el capítulo presente y en los dos siguientes, se refiere también, desde luego, a la formación del gesto del director, pero ahora en aspectos absolutamente concretos, que requieren una solución técnica prácticamente única, con poco margen de diversidad o discrepancia, para que el gesto de un director sea entendido en cualquier lugar y cultura, sin necesidad de otras aclaraciones verbales.

Son los gestos con los que se solucionan los problemas que plantean los *tres grandes momentos* de una obra musical:

- 1º. El gesto de *ataque* o *movimiento inicial* en el comienzo de la obra.
- 2º. Los gestos durante el transcurso o devenir de la obra.

3°. El gesto de *corte o movimiento terminal* al final de la obra.

Los momentos 1° y 3° son muy breves, son *momentáneos* en el sentido auténtico de la palabra, pero encierran tal cantidad de información por parte del director y requieren tanta intensidad de concentración en el mismo director y en todos y cada uno de los intérpretes dirigidos, que bien pueden igualarse en la resolución de problemas al momento 2°, que es el *largo* en cuanto a duración temporal. El poner en movimiento, en este caso musical, una máquina, humana, en un instante justo, con una serie de exigencias de unidad sonora, expresiva, temporal, etc., o el parar esa máquina en un justo momento, es tan difícil, exige una formación técnica tan concentrada, que es equivalente a la que después se despliega durante el curso del movimiento musical de la obra.

Además, el transcurso o devenir de la obra musical (momento 2°), como veremos más adelante, es una sucesión de cortes (momento 3°) y ataques (momento 1°). Una vez que la obra ha empezado a caminar, si este comienzo ha sido bueno, la música tiene una cierta *inercia* o fuerza que sale de sí misma para seguir el movimiento, que libera al director del esfuerzo inicial, quien sólo deberá retomar las riendas en ciertos momentos, para cambiar el sentido de la marcha en velocidad o en intensidad, animar el decaimiento general, moderar a alguno de los caminantes que se salgan del camino hasta llegar al final, en el que, de nuevo, el director parará el movimiento.

Al intentar diseccionar y describir estos gestos, que son fruto a la vez de una aguda intuición y de una depurada técnica, debemos decir de nuevo que es muy difícil el hacerlo por escrito, cosa que en los tratados no suele advertirse. Lo que necesita un largo párrafo de explicación, quizá poco inteligible, resulta claro y simple cuando se ve hecho por un director, aplicado a un caso concreto. Por eso, la práctica de la dirección, frecuente y bajo la guía de un buen profesor, es absolutamente imprescindible para la formación del joven director. Los pocos ejemplos que aquí se puedan proponer, no pasan de ser eso, ejemplos, de una realidad que supera con mucho todo lo que se puede exponer.

Vamos a adentrarnos en el estudio del gesto que soluciona el primer gran momento de la obra: el *ataque o movimiento inicial* para hacerla comenzar.

Pero antes de querer penetrar en las entrañas de tan complejo gesto, debemos tener resueltos los siguientes **presupuestos previos**, sin los cuales, tal gesto quedaría sin eficacia, por muy bien resuelto que estuviera. El prestar buena atención a estos presupuestos es señal de la buena formación de un director y de su aprecio por el acto de la interpretación musical.

5. 2. PRESUPUESTOS PREVIOS.

1. El coro o la orquesta deben estar preparados, en buena disposición o postura de empezar, con la obra buscada, en estado de absoluto silencio y atención al director.

Aunque citar estas cosas pueda parecer superfluo, a veces la desatención a ellas puede provocar un mal comienzo de la obra.

2. El director da las **notas de entrada** al coro. Sobre esta función ineludible del director

ya se ha hablado en el capítulo 2º, al hablar del diapasón (2.3.2). Es ahora la ocasión de hablar con propiedad de esta acción de comunicar las notas de entrada que, naturalmente, en conciertos meramente instrumentales o sinfónicos se omite.

Como se dijo en dicho tema, el director debe usar su diapasón de horquilla, como único instrumento del que recibir el sonido fundamental o patrón.

Los casos que se pueden presentar son muy variados, pero vamos a reducirlos a los más significativos y generales, como son los siguientes, de los que se pueden sacar criterios para cualesquiera otros:¹

A. Obras "a cappella" o sin acompañamiento instrumental (caso el más frecuente):

A.1. Si la obra es homofónica o de escritura vertical, o sea, si comienzan todas las voces a la vez, pueden darse tres casos:

A.1.a. Entrada de todas las voces al unísono: El director cantará las primeras sílabas del comienzo de la obra; estas sílabas serán muy pocas, sólo tres o cuatro, o las imprescindibles para que haya claridad tonal en el comienzo. Decimos que el director *cantará las primeras sílabas*; no tendrá sentido, en el caso de entrada al unísono, cantar las notas del solfeo correspondiente, pues éstas deberán entonces ser traducidas a sílabas por los cantores, con la consiguiente pérdida de mensaje.

A propósito de esta entrada, la más sencilla de los casos posibles, daremos unos criterios que sirven para cualquier otro tipo de entrada:

- La comunicación de las notas de entrada no pertenece a la obra musical, ni al concierto; quiere decirse que es un medio necesario para producir una unidad sonora en el comienzo de la obra, por lo que el director será muy discreto y comedido, tanto en el uso del diapasón para no distraer, como en la suavidad y brevedad de la comunicación de los sonidos imprescindibles para que, si es posible, no lleguen al público.

¹La gran mayoría de los ejemplos que van a seguir están sacados de las "ANTOLOGÍAS CORALES" seleccionadas por Ricardo Rodríguez, para uso de sus alumnos de Coro y Dirección de Coro, y que aún están inéditas. Cada una de ellas contiene obras originales de todos los estilos históricos: Renacimiento (cuando es posible, también la Edad Media), Barroco/Clasicismo, Romanticismo, Siglo XX y Canción Popular en versión coral. En número de diez, estas "Antologías Corales" están estructuradas por niveles de dificultad y cada una es para una combinación distinta de voces, para poder atender a la naturaleza diversa de los grupos de clase, en los que a veces hay más voces blancas que graves, o viceversa.

El plan de las "Antologías Corales" es el siguiente:

GRADO ELEMENTAL:

- Curso 1º: Antología Coral **I** (Obras corales fáciles a 2 v.i.)
 Antología Coral **II** (Obras corales fáciles a 2 v.m.)
Curso 2º: Antología Coral **III** (Obras corales fáciles a 3 v.i.)
 Antología Coral **IV** (Obras corales fáciles a 4 v.m.)
 Antología Coral **V** (Obras corales fáciles a 3 v.m.: S/C. T. B.)
 Antología Coral **VI** (Obras corales fáciles a 3 v.m.: S. C. T/B.)

GRADO MEDIO:

- Cursos 1º y 2º: Antología Coral **VII** (Obras corales de mediana dificultad a 4 v.m.)
 Antología Coral **VIII** (Obras corales de mediana dificultad a 3 v.m.: S/C. T. B.)
 Antología Coral **IX** (Obras corales de mediana dificultad a 3 v.m.: S. C. T/B.)
 Antología Coral **X** (Obras corales de mediana dificultad a 3 v.i.)

- El director debe dar las notas que correspondan, en cualquier caso, en la altura acústica propia de su condición personal de voz *blanca* (si se trata de una directora) o voz *grave* (si se trata de un director). Quiere decirse que el director varón debe dar los sonidos de las voces blancas en su escala natural (octava grave); muchos directores, aunque quisieran, no podrían dar las notas de entrada de las voces blancas en su altura acústica verdadera o real, pero, aunque fueran excelentes *falsetistas*, darían una posición vocal no auténtica a las voces blancas: lo que ellos entonan en su octava alta, las voces blancas deben transportar a la octava baja de ellas, con lo que, de nuevo, perdemos un mensaje de información vocal concreto. Por la misma razón, la directora debe dar los sonidos a las voces graves en su propia escala natural (octava aguda); muchas directoras no podrían bajar tanto como para dar notas muy graves a los bajos, pero, aunque pudiera darlas, ella las emitiría en octava baja y los hombres deberían transportarlas a su registro natural.

Como ejemplo de entrada al unísono, tomemos la obra *Abschied vom Walde* (Despedida del bosque) Op. 59 n° 3 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Antología Coral IV, p. 35):

Andante non lento

Como notas de entrada es suficiente que el director dé estos sonidos a todo el coro:

Otros ejemplos de obras con entrada al unísono:

- Cualquier canon.
- Canción popular toscana *Maria lavava* (3 v.m.) de G. F. Ghedini (Ant. Coral VI, p.43).
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 42).

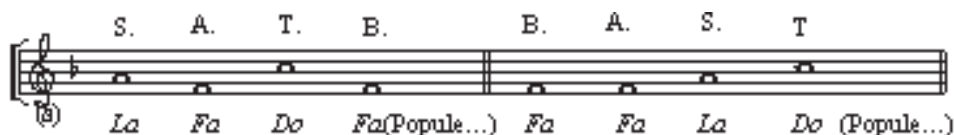
A.1.b. Entrada de las voces en acorde: El director debe dar solamente un sonido para cada voz: el inicial de cada voz, bien personalizado con un gesto de la mano para evitar confundir a otra voz; posiblemente este sonido es más personal, menos confuso, si se da con la sílaba del solfeo, que si se da con la sílaba inicial del texto; después de haber dado estos sonidos de solfeo, el director, para evitar confusiones (un cantor distraído o nervioso podría empezar solfeando), dirá (sin cantar), para todos, la primera palabra del texto para recordar la dicción. Lo que sí debe evitarse es dar a cada voz algo así como una serie de varias notas, o su tema completo, porque

esto alarga el proceso de dar notas de entrada, que debe ser breve, y además, cuando se termina por la última voz, es posible que la primera ya no recuerde sus sonidos.

Hay entradas fáciles, porque el comienzo es en un acorde triada natural; por ejemplo, el comienzo de los *Improperia* (4 v.m.) de T.L. de Victoria, pertenecientes al *Officium Hebdomadae Sanctae* (Ant. Coral IV, p. 15):



El director podría dar las entradas de alguna de estas maneras:



Las entradas de todas las voces simultáneas formando un acorde son las más frecuentes en la música coral, y se deben practicar mucho. Proponemos unos cuantos ejemplos de obras a 4 v.m.:

- Villancico *Llaman a Teresica*, Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral IV, p. 9).
- Chanson *La, la, la, je ne l'ose dire* de Pierre Certon (Ant. Coral IV, p. 11).
- Madrigal con estribillo *Matona mia cara* de O. di Lasso (Ant. Coral VII, p. 28).
- Villanesca *Niño Dios d'amor herido* de F. Guerrero (Ant. Coral IV, p. 13).
- Motete *Regina coeli* de Antonio Lotti (Ant. Coral IV, p. 20).
- Coral *Ich will hier bei dir stehen* de J.S. Bach (Ant. Coral IV, p. 22).
- Motete *Hosanna Filio David* de F. Schubert (Ant. Coral IV, p. 31).
- Lied *Auf ihrem Grab* de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV p. 33).
- Motete *Herr, sei gnädig (Zum Abendsegen)* de F. Mendelssohn (Ant. Coral VII, p. 53).
- Madrigal sacro *Lo que Vos queráis, Señor* de Juan-Alfonso García (Ant. Coral IV, p. 45).
- Canción popular catalana *El rossinyol* de A. Pérez Moya (Ant. Coral IV, p. 49).
- Canción popular granadina *Ojos traidores* de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral IV, p. 52).

A veces, el acorde de entrada no está completo, por falta del tercer o quinto grado de la tríada. En estos casos es bueno añadir el sonido del grado que falte, aunque ninguna voz tenga dicho sonido, con el fin de completar el acorde y clarificar el aspecto tonal (si falta el 5º grado) o modal (si falta el tercer grado).

En las siguientes obras falta el quinto grado:

- Canción *De pecho sobre una torre* (3 v.i.), Anónimo del C.M. de Turín (Ant. Coral III, p. 17).
- Himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IV, p. 44).
- Canción popular *Nana de Sevilla* (3 v.i.) De Ricardo Rodríguez (Ant. Coral III, p. 39)

Y en las siguientes obras falta el tercer grado; si se omite su sonido la modalidad de la obra es ambigua (mayor/menor):

- Romance *Por unos puertos arriba* (4 v.m.) de Antonio Ribera (Ant. Coral IV, p. 4).
- Villancico *Virgen bendita sin par* (4 v.m.) de Pedro de Escobar (Ant. Coral IV, p. 5).
- Villancico *Más vale trocar plaçer* (4 v.m.) de Juan del Encina (Ant. Coral IV, p. 8).

Algunas entradas pueden ser difíciles, por ejemplo, la canción de navidad ***Como nace el alba*** (4-8 v.m. y S. solista) de Juan-Alfonso García, cuyo comienzo es así:

La dificultad de esta obra, no sólo de sus notas de entrada, es evidente desde su comienzo y deberá reservarse su estudio para directores y coros que se encuentren capacitados para ella y otras semejantes.

Véanse también las notas de entrada menos frecuentes de las siguientes obras:

- Canción *Un cygne* (4 v.m.) de Paul Hindemith (Ant. Coral VII, p. 68).
- Canción popular granadina *Soleá* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral VII, p. 90).
- Canción infantil *El huerto de los gitanos* (2 v.bl.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral I, p. 30).
- Canción popular de Santander *La vi llorando* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral V, p. 37)-
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral V, p. 38).

A.1.c. Entrada de las voces al unísono que se despliega en un acorde más o menos pronto. Los casos pueden ser múltiples en la manera de abrirse un unísono hasta formar un acorde; presentamos dos ejemplos de la suite de Juan-Alfonso García titulada *Cinco Madrigales*. El primero es el comienzo de ***Canción Elemental*** (4 v.m.), (Madrigal nº 4):

Andante *poco cresc.* *mf*

S. *p* Pa - ra de - cir pa - la - bra a - zul, a

A. *p* Pa - ra de - cir pa - la - bra a - zul, a

T. *p* Pa - ra de - cir pa - la - bra a - zul, a

B. *p* Pa - ra de - cir pa - la - bra a - zul, a

Los sonidos a comunicar por parte del director podrían ser los siguientes:

(Mi) *Mi* *Fa* *Sol* *La* (Para decir...)

El segundo ejemplo es el comienzo de *Hacia otra luz* (8 v.m.) (Madrigal nº 3), de mayor dificultad:

p *poco cresc.*

S. I-II *p* Ha - cia o - tra luz que no la de los dí - az

A. I-II *p* Ha - cia o - tra luz que no la de los dí - az

T. I-II *p* Ha - cia o - tra luz que no la de los dí - az

B. *p* Ha - cia o - tra luz que no la de los dí - az

Los sonidos imprescindibles que se deben dar al coro serían éstos:

S. I S. II, A. I-II T. I, I-II B.

(Re) *Re* - *Do* *Re* - *Re* *Re* - *Re* *Re* - *Mi* (Hacia otra luz...)

Otros ejemplos de obras que, empezando al unísono, se despliegan de distintas maneras hacia un acorde:

- Villancico *Lo que queda es lo seguro* (3 v.i.), Anónimo del C.M.P. (Ant. Coral III, p. 7).
- Ensalada *Serrana del bel mirar* (3 v.m.) de Millán (Ant. Coral V, p. 7).
- Villancico *No devo dar culpa a vos* (3 v.m.) de Pedro de Escobar (Ant. Coral VI, p. 9).
- Romance *¿Qu'es de ti, desconsolado?* (3 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral VI, p. 10).
- Himno *En natus est Emmanuel* (4 v.m.) de Michael Praetorius (Ant. Coral IV, p. 17).
- Divertimento *A.B.C.* (3 v.bl.) de W.A. Mozart (Ant. Coral III, p. 19).
- Lied *Ich hab die Nacht geträumet* (3 v.i.) de J. Brahms (Ant. Coral III, p. 23).

A.2. Si la obra es contrapuntística en sentido escolástico, o moderno, o de cualquier forma comienza una voz sola, con entradas sucesivas de otra u otras voces, los casos son igualmente variadísimos. Estas obras requieren más experiencia en el coro, y por tanto éste estará más acostumbrado a esta dificultad.

En general, el director comunicará los primeros sonidos (que suelen constituir el motivo temático) a la primera voz que entre, con las sílabas del texto, como se dijo en el caso de una obra que comienza al unísono (A.1.a.). Si la voz que entra en segundo lugar está muy próxima, también el director adelantará los primeros sonidos a ésta segunda voz, con su texto; pero si la entrada de esta segunda voz está más alejada, debe acostumbrarse a los cantores, mediante el ensayo, a tomar su entrada basándose en los sonidos de la voz que ya está cantando. Dígase lo mismo para el resto de las voces que seguirán entrando. Además en una obra contrapuntística, este proceso de entradas escalonadas se seguirá repitiendo indefinidamente en cada nueva frase.

Proponemos el comienzo de dos obras del Renacimiento, a modo de ejemplos clásicos y distintos:

Motete *O magnum mysterium* (4 v.m.) de Tomás-Luis de Victoria:



Deberá ser suficiente comunicar los siguientes sonidos al *Superius* o soprano y al *Altus* o contralto:



Las entradas del tenor y del bajo están aún distantes (cc. 8 y 10 respectivamente), por lo que deberán ensayarse en tomar sus sonidos del contexto: el tenor desde la línea de la soprano, y el bajo desde el tenor.

El motete *Adversum me susurrabant* (4 v.m.) de Rodrigo de Ceballos, tiene un comienzo

contrapuntístico menos frecuente, con entradas del tenor y soprano a la octava:

S. Ad - ver - sum me su - sur - ta -

A. Ad - ver

T. Ad - ver - sum me su - sur - ta -

Deberá ser suficiente que el director comunique a los tenores y sopranos el motivo musical correspondiente a "*adversum me*" (que, para la voz del director, está al unísono); las voces restantes deberán encontrar sus respectivas entradas desde el contexto sonoro: la contralto (a la quinta inferior) desde la soprano; el bajo, por fin, que comienza en el c. 8 (a la octava de la contralto), quizá también desde la soprano.

Otras obras de contrapunto para someter a análisis los sonidos que pueden o deben darse como entrada y practicarlos:

- Villancico *De los álamos vengo, madre* (4 v.m.) de J. Vásquez (Ant. Coral VII, p. 12).
- Kyrie de la *Missa "Ecce vir prudens"* (4 v.m.) de Santos de Aliseda (Anr. Coral VII, p. 17).
- Motete *Super flumina Babylonis* (4 v.m.) de G.P. da Palestrina (Ant. Coral VII, p. 20).
- Canción *Huyd, huyd, o ciegos amadores* (4 v.m.) de F. Guerrero (Ant. Coral VII, p. 24).
- Motete *Ave, Maria* (4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral VII, p. 32).
- Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral VII, p. 72).
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (4 v.m.) de L. Bedmar (Ant. Coral VII, p. 82).

Las obras más modernas, aunque no estén escritas en estilo contrapuntístico, pueden tener entradas escalonadas, que planteen a las voces o cuerdas corales el problema de tener que encontrar el sonido del comienzo por sí mismas, desde el contexto sonoro, y no por comunicación personal del director antes de empezar la obra.

Algunas veces estas entradas son fáciles de asimilar, como el comienzo de la Habanera *Flor de Yumurí* (4 v.m. y Br. Solista) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 95):

S. U U

A. U U

T. U U

B. U U

Andante moderato poco rit. ... a tempo

El director debe trabajar bien esta secuencia de entradas en los ensayos, para que en el concierto sólo comunique a las sopranos las cuatro primeras notas, y como mucho, algo del diseño de las contraltos; pero esto incluso debe ser evitado.

En *El Viaje* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 74), la entrada de las sopranos en el c. 3 es difícil, pero su sonido (*Re s.*) no puede ser adelantado de ninguna manera por el director, quien sólo dará las notas iniciales a contraltos, tenores y bajos (*Mi, Do s. La,*). Las sopranos deberán nacer del contexto melódico de las contraltos:

acelerando e cres. tempo

S. - Si no me lle - vas con - ti - go, teol

A. Ni - ña, me voy a la mar. - Si no me lle - vas con - ti - go, teol

T. Ni - ña, me voy a la mar. - Si no me lle - vas con - ti - go, teol

B. Ni - ña, me voy a la mar. (...) teol

Otras muchas posibilidades con mayores dificultades se podrían mostrar: el repertorio contemporáneo es abundante en ellas; pero no lo creemos necesario, pues lo que valen son los criterios que se han dado a propósito de los ejemplos puestos. Véanse, no obstante como complemento, las obras siguientes y establézcanse las notas de entrada que es procedente transmitir al coro, así como la manera de que las voces que entran más tarde tomen su sonido inicial del contexto sonoro:

- Himno *En natus est Emmanuel* (4 v.m.) de Michael Praetorius (Ant. Coral IV, p. 17).
- Canción *Negra sombra* (4 v.m.) de Juan de Montes (Ant. Coral IV, p. 37).
- Canción *Szello zug* (3 v.i.) de Lajos Bárdos (Ant. Coral III, p. 28).
- Himno *Ave, maris stella* (4 v.m.) de L. Bárdos (Ant. Coral IV, p. 42).
- Canción *Cuando la soledad me abraza* (2 v.m.) de Katalin Székely (Ant. Coral II, p. 28).
- Canción *El lagarto* (3 v.i.) de Alejandro Yagüe (Ant. Coral III, p. 29).
- Canción popular granadina *Canción galante* (3 v.i.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral III, p. 34).
- Canción popular andaluza *Los muleros* (3 v.i.) de Manuel Castillo (Ant. Coral III, p. 37).
- Canción popular gallega *Canto do berce* (4 v.m. y S. solista) de Rogelio Groba (Ant. Coral IV, p. 51).

Resumiendo los criterios dados para comunicar los sonidos iniciales al coro, habrá que insistir en la claridad, brevedad y discreción de este acto, y evitar las situaciones, aludidas en el citado capítulo 2º, de directores que se pasean del *podium* al piano para dar temas tecleados sobre el mismo; o de directores que se pasean por las distintas voces comunicando en alta voz, no el tono, sino todo un tema completo a cada voz: como es natural, al terminar de dar el tema a la última voz, la primera ya no se acuerda del suyo, por lo que hay que empezar de nuevo, creando una situación de inseguridad y confusión en el coro y de hilaridad o entretenimiento extramusical

en el auditorio.

B. Obras corales con acompañamiento instrumental. Este acompañamiento puede ser de sólo un instrumento, por ejemplo, piano, guitarra, órgano, etc., de pequeño grupo instrumental, o de toda una orquesta sinfónica.

El caso de obras acompañadas instrumentalmente es menos frecuente en un coro no profesional, pero es el habitual en el coro sinfónico; de cualquier modo, el director de coro bien formado debe tener una idea clara de su actuación en estos casos, que pueden reducirse a dos:

B.1. Obras en las que el coro y la orquesta o acompañamiento comienzan simultáneamente. No importa, en este caso, qué instrumentos acompañen, pocos o muchos, sino el hecho de que el director ya no utiliza su diapason como instrumento de referencia para tomar el sonido, puesto que es posible que éste no coincida exactamente con la afinación del instrumento o instrumentos acompañantes o concertantes.

El coro debe tener los sonidos iniciales tomados antes del ataque de la obra. Esto puede ser cometido del director en las obras acompañadas por un instrumento o por pequeño grupo instrumental: El director pedirá al instrumento (o a uno de los instrumentos ya convenidos en el ensayo) *un solo sonido de referencia*, por ejemplo la tónica del acorde inicial o, como mucho, el acorde tríada completo, que será dado con mucha discreción, y de él el director sacará y comunicará al coro todos los sonidos necesarios para el comienzo, según los criterios dados en el apartado anterior.

Este caso es común en las obras barrocas que tienen el Bajo continuo obligado, y éste comienza simultáneamente con el coro o con la voz que entre en primer lugar. Véanse a este respecto las obras siguientes:

- Villancico *Nace el lucero del alba* (2 v.i. y B.c.), Anónimo (Ant. Coral I, p. 15).
- Villancico *Oigan, atiendan, escuchen* (2 v.i. y B.c.) de Matías de Durango (Ant. Coral I, p. 17).
- Villancico *Ola ao, barquero* (2 v.m. y B.c.) de José Ruiz Samaniego (Ant. Coral II, p. 19).
- Villancico *Navecilla que sales del puerto* (3 v.m. y B.c.) de M. de Durango (Ant. Coral VI, p. 18).
- Canción *Narrat omnis homo* (3 v.m. y B.c.) de Valentin Rathgeber (Ant. Coral VI, p. 24).

Otras obras con acompañamiento instrumental en las que el coro y el instrumento comienzan simultáneamente:

- Lied *O wie sanft die Quelle sich*, Op. 52 nº 10 (4 v.m. y Piano a 4 m.) de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 55).
- Lied *Weiche Gräser im Revier*, Op. 65 nº 8 (4 v.m. y Piano a 4 m.) de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 57).
- Canción de cuna *Eter y Baba* (2 v.m. y Marimba) de José-Luis Villar (Ant. Coral II, p. 40).

Si la obra es sinfónico-coral, no es costumbre que el director dé los sonidos al coro antes de empezar, sino que el coro ya los tiene tomados por obra del subdirector o alguno de los jefes de voz, quien ha tomado un sonido de referencia (el La₃ o la tónica del acorde inicial) de algún instrumento próximo, por ejemplo del oboe. Este detalle tiene que estar absolutamente previsto y ensayado, para evitar la gran sorpresa, sobre todo en coros que no acostumbran a cantar con orquesta.

El caso de obras sinfónico-corales sin prelude es poco frecuente, pero traigamos a la memoria algunos ejemplos célebres:

- *Kyrie* de la *Misa en Si m.* (BWV 232) de J.S. Bach.
- *Kyrie* de la *Misa de la Coronación* (KV 317), en Do M. de W.A. Mozart.
- *Carmina Burana* de Carl Orff.

Además esto pasa con más frecuencia en números o partes internas de obras corales acompañadas, aunque el número primero comience por un prelude. En estos casos, los sonidos deben tomarse del acorde final de la parte o número anterior; los ejemplos más característicos son los corales finales de las Cantatas, o los insertados en las Pasiones u Oratorios de J.S. Bach o F. Mendelssohn-B. Véase como ejemplo:

- Coro *Wir danken dir, Gott* (4 v.m. y Orquesta) de la Cantata nº 29 de J.S. Bach (Ant. Coral VII, p. 35).
- Coral *Ich will hier bei dir stehen* (4 v.m. y Orquesta) de la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach (Ant. Coral IV, p. 22).

Si obras como éstas se interpretan aisladamente, en concierto o en celebraciones religiosas, se tratan como se ha dicho al hablar de obras sinfónico corales sin prelude instrumental; si se insertan dentro de su obra total (Cantata, Pasión, Oratorio, etc.) debe ensayarse su comienzo a partir del final del número que les preceda.

B.2. Obras con prelude instrumental. En el caso de que al comienzo del coro preceda una obertura, o un prelude más o menos largo o corto, el coro debe ensayar con el piano (antes de pasar al ensayo con la orquesta) la manera de tomar sus sonidos de entrada del contexto sonoro del acompañamiento, haciendo cita el director del instrumento o instrumentos que servirán de referencia para este cometido.

Por lo demás, las entradas pueden ser tan variadas como las expuestas en el apartado A: al unísono, en acorde, en contrapunto, etc.

Algunos ejemplos:

- Coral *Jesus bleibet meine Freude* (4 v.m. y Orquesta) de la Cantata nº 147 de J.S. Bach (Ant. Coral IV, p. 23).
- Coro *And the glory of the Lord* (4 v.m. y Orquesta) de *El Mesías* de G.F. Händel (Ant. Coral VII, p. 42).
- Coro *Dringt ein in die Feinde* (3 v.m. y Orquesta) de *Judas Macabeo* de G.F. Händel (Ant. Coral VIII, p. 30).
- Villancico *Oye, pues, divino Amor* (3 v.m. y Orquesta) de A. Rodríguez de Hita (Ant. Coral IX, p. 31).
- Coro *Ah! Se intorno* (4 v.m. y Orquesta) de *Orfeo y Euridice* de C.W. Gluck (Ant. Coral IV, p. 25).
- Motete *Ave, verum corpus*, KV 618 (4 v.m. y Orquesta) de W.A. Mozart (Ant. Coral VII, p. 48).
- Graduale *Requiem aeternam* (4 v.m. y Orquesta) del *Requiem en Do m.* de L. Cherubini (Ant. Coral VII, p. 50).
- Coro *¡Oh generaciones de mortales hombres!* (3 v.m. y Arpa) de *Edipo Rey* de J.A. García / R. Rodríguez (Ant. Coral V, p. 26).
- Canción popular alemana *As en Krink, so loopt de Tiden* (3 v.m. y Piano) de H. Wormsbächer

(Ant. Coral IX, p. 62).

Después de esta larga exposición sobre las notas de entrada, sigamos con el último presupuesto previo al ataque de la obra que, además ya está directamente conexionado con el gesto de ataque:

3. El gesto de atención o posición preparatoria al ataque. Este gesto no tiene que ver nada con cualesquiera otros gestos que hasta ahora el director haya hecho para dar las notas de entrada, saludar o cualquier otra cosa. Es el gesto que aísla, separa, la obra musical, que va a comenzar en seguida, de cualquier otra cosa que no es música. Por tanto, acabados los demás presupuestos, el director bajará sus manos. De esta postura pasiva (manos a bajo) partirá este llamado *gesto de atención*, que:

- Tiene un proceso que no puede ser interrumpido en ningún momento, pues pierde toda su eficacia; si, por cualquier circunstancia del director, del grupo a dirigir o del público asistente, tuviera que ser interrumpido, se bajarán totalmente las manos para comenzar de nuevo.

- Es un gesto de abajo a arriba: el director eleva sus brazos hasta la altura media del campo de la dirección. La abertura de los brazos y su separación del tronco dependen del *grosor* o tamaño del colectivo que se va a dirigir (aún no tienen relación con el carácter del comienzo de la obra, la tendrán al final).

- Las palmas de las manos se deberán orientar normalmente hacia arriba, simultáneamente a la elevación de los brazos. La mayoría de los tratados de dirección prescriben exactamente lo contrario: que las palmas están hacia abajo. Estimamos, sin embargo, que la primera impresión que el director debe comunicar al coro u orquesta es la de *invitación* a hacer algo juntos, *petición* de su colaboración indispensable, *animar* a algo que puede ser jubiloso o costoso, según se entienda. Exactamente lo contrario de lo que sugiere un director que desde este momento inicial tiene sus palmas hacia abajo: que quiere aplacar una fuerza, frenar un movimiento, aplastar algo que está a punto de nacer.

- En esta posición busca una rápida unión personal con todos y cada uno de los intérpretes por medio de una mirada que los recorre y abarca a todos. También recibe el director en correspondencia la mirada de cada uno de los intérpretes, cantores o profesores instrumentales, de tal manera que si alguno está mirando otra cosa, el director queda bloqueado y no puede seguir su proceso adelante. El intérprete que, en este momento, no establezca unión visual y anímica con el director, no responderá al ataque de la obra; esto es lo que bloquea al director quien, cuando ocurre esto, debe bajar los brazos y comenzar de nuevo el proceso del *gesto de atención*.

- Simultáneamente se produce un momento de silencio, concentración e inmovilidad absolutas y atención máxima. Es el *silencio marco*: así como el marco separa la obra de arte, contenida en el cuadro, de la pared que es lo vulgar, lo no artístico; de la misma manera este silencio separa la obra musical, que va a comenzar, del contorno sonoro vulgar, del ruido. Este silencio afecta por tanto a todo el lugar en que se va a producir el hecho musical. Es un momento de tensión extrema que se romperá al atacar la obra y que, precisamente por su carácter de máxima tensión no puede ser aguantado largo tiempo. Si, por cualquier causa, no se produce, el director deberá destensar bajando de nuevo las manos, esperando un momento, y repitiendo de nuevo el proceso del *gesto de atención*.

Se debe censurar la costumbre generalizada de no separar el gesto de atención,

absolutamente orgánico y controlado, de los gestos variados con los que el director de coro puede acompañar la comunicación de las notas al coro. Si el gesto de atención no se separa de todo lo anterior bajando el director sus manos, no consigue hacer el silencio marco, ni acumular la tensión necesaria para hacer un buen ataque.

También es censurable la costumbre de algunos directores de orquesta que, confiados en el tecnicismo y profesionalidad de los instrumentistas, se suben al *podium*, saludan al público y, sin más preparación, dan el gesto de ataque, comenzando la obra sobre el ruido ambiental. Es una falta de respeto al público, que no está preparado para oír con limpieza el comienzo; y a la música, obra de arte, cuyos contornos iniciales quedan desdibujados.

5. 3. EL ATAQUE O MOVIMIENTO INICIAL.

El gesto con el que el director *ordena* el comienzo de una obra musical recibe diversos nombres: *arsis*, *levare*, *alzar*, gesto de ataque, gesto de arranque, golpe al aire, antegesto activo, gesto preparatorio, y otros, quizá.

Este gesto está unido al *gesto de atención* explicado en el último presupuesto y constituye, como se ha adelantado allí, el final y la meta de la tensión que en él se ha acumulado.

El gesto de ataque, por una parte es elemental y evidente por sí mismo, no necesita explicación para obtener su cometido; por otra parte es complejo, pues está compuesto, a su vez, de dos gestos simples:

- a. Un golpe al aire (que es en sentido estricto el *arsis*, el *levare*, el *alzar*, el arranque...).
- b. El ataque propiamente dicho (la *thesis*, el *cadere*, el *dar*, el comienzo...).

A) El golpe al aire, que en adelante será llamado siempre con el nombre técnico de *arsis*, es un gesto muy preciso, cargado de información para los intérpretes, que indica:

1. La unidad métrica o la parte de ella que precede al comienzo de la música, como la forma más breve posible, pero imprescindible de aunar las voluntades de todos los componentes del coro u orquesta para comenzar a la vez. No hace falta más, pero tampoco es posible menos.
2. El *tempo* o velocidad, la intensidad y el carácter del comienzo de la obra.
3. La respiración, por supuesto de los cantores y profesores de instrumentos de viento que necesitan el aire para producir su sonido; pero también del propio director y de todos los demás profesores de cuerda, tecla, percusión, etc. que deban comenzar: esta respiración es el primer apoyo del ritmo musical, que sirve de pauta y guía hacia el segundo y los subsiguientes apoyos que ya se producen con música.

El *arsis* distingue perfectamente al director técnico del que no tiene formación específica. Cuántas veces vemos a grupos musicales de aficionados, incluso dirigidos por algún instrumentista técnicamente formado, que, al no saber cómo empezar todos unidos, se ponen de acuerdo en hacerlo "*a la de tres*". También observamos que los directores de orquestas de música comercial o ligera dan varias *pulsaciones* o *batidos* de partes de compás antes del comienzo de una obra, produciéndose este comienzo en la cuarta, quinta o sexta pulsación, sin duda por un acuerdo mutuo. De cualquier forma, el *tres* del sistema de "*a la de tres*", o la última de las pulsaciones en el último sistema aludido son los auténticos *arsis* que hacen comenzar las obras; lo demás, por tanto estaría de sobra.

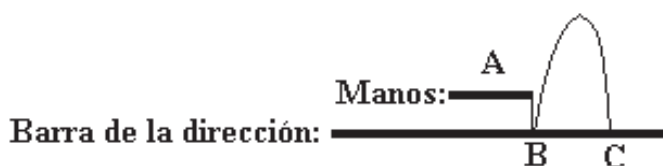
La manera de dar el *arsis* es: partiendo de la posición del *gesto de atención*, las dos

manos, o una de ellas, si la entrada es para una sola voz o sección, dan con la punta de los dedos una sacudida cargada de energía, mayor o menor, en el centro de la barra imaginaria de la dirección: esta sacudida es repelida bruscamente por esta imaginaria barra, como si hubiéramos tocado una barra ardiendo, o como un bote de pelota contra el suelo. Tanto la sacudida o percusión de la barra de la dirección, como la repulsión brusca son acciones verticales con respecto a ella: la primera de sentido descendente, y la segunda, en consecuencia, ascendente. Los *arsis* de sentido inclinado u oblicuos sobre la barra de la dirección pierden tanta más fuerza y claridad cuanto más alejados están de la perpendicularidad. Los *arsis* de dirección lateral no existen, o no deben existir.

La energía acumulada en esa sacudida repelida, o en ese bote de pelota, debe ser correspondiente a la intensidad del comienzo de la música: a mayor fuerza en el comienzo de la obra, mayor carga energética en el *arsis* por parte del director. Por el contrario, en un *piano* la carga energética deberá ser pequeña, pero siempre habrá alguna; un *arsis* no es una mera pulsación sobre la barra de la dirección, pues ésta es sólo un apoyo del ritmo y carece de carga energética.

Por otra parte, después de la repulsión de la sacudida, o del bote de la pelota y la elevación consiguiente, viene de nuevo la caída o *thesis*, punto exacto del ataque en el supuesto más fundamental, o ataque sobre *thesis* que veremos a continuación. El tiempo que tarda la mano entre la sacudida inicial o *arsis* y la posterior caída de nuevo a la barra de la dirección es la duración o velocidad de la unidad métrica a la que vamos a marcar la obra musical. Esta velocidad es la que *ven* o *sienten* los intérpretes dirigidos y la que van a llevar al atacar la obra; debe estar, por tanto, muy seriamente pensada por el director en su interior para no equivocarla, pues, una vez dado el *arsis*, su efecto ya sería irreversible.

En el gráfico siguiente, el punto **A** son las manos en posición de *gesto de atención* algo más altas que la barra imaginaria de la dirección. El punto **B** es el *arsis* con su sacudida que se eleva y el punto **C** es la *thesis* o momento del comienzo musical. Lo que tarde la mano en llegar desde el *arsis* (punto **B**) a la *thesis* (punto **C**) es la duración de la unidad métrica.



B) El ataque de la obra puede ser de dos clases:

- Ataque sobre *thesis* (o tético), que tiene lugar cuando el comienzo de la obra coincide con el acento rítmico o primera parte del compás.
- Ataque sobre *anacrusa* (o anacrúsico), que ocurre cuando el comienzo de la obra se produce sobre una o más notas que preceden al acento rítmico o primera parte del compás.

Procedemos a someter a análisis y estudio cada una de las clases de ataque.

5. 4. EL ATAQUE SOBRE *THESIS*.

El ataque sobre *thesis* (o ataque tético) es el ataque fundamental, el más claro y sencillo, porque en él se cumplen todas las características vistas al hablar del *arsis*.

Es un ataque totalmente afirmativo, rotundo, ya que la música comienza en la primera parte del compás, o parte que lleva el acento rítmico principal.

En este ataque se da una descarga completa de la energía acumulada en el *arsis*, energía que, como ya se ha dicho, está condicionada al carácter intensivo del comienzo.

Para practicar este tipo de ataque, el director debe:

- Establecer previamente la unidad métrica fundamental que va a pulsar o marcar; el coro o la orquesta deberán saber también cuál será esta unidad métrica.
- Establecer previamente en su interior la velocidad de esa unidad métrica
- Pensar en la intensidad (fortaleza o suavidad) y en el carácter (*legato*, *staccato*, *marcato*, etc) del comienzo.
- Pensar en la direccionalidad del *arsis*: si es para todo el coro/orquesta, para una cuerda o sección determinada, si se dará con las dos manos o con una u otra...
- Pensar en un compás imaginario puesto antes del comienzo, del que marcamos con carácter de *arsis* la última parte. El rebote de este *arsis* sobre la barra de la dirección es bastante alto por corresponder a la última parte del compás (imaginario) precedente al comienzo; tanto más amplio de abertura de brazos cuanto más grande sea el coro/orquesta, y tanto más cargado de energía cuanto más fuerte sea su comienzo.

En los ejemplos que siguen, la línea gruesa horizontal superior representa la barra imaginaria de la dirección sobre la que se percuten los *arsis* (línea curva gruesa) y se pulsán los *ictus*, *tactus* o apoyos rítmicos, o las partes del compás (líneas curvas delgadas).

Obra con comienzo lento y suave: Himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IV, p. 44):

The image shows a musical score for the hymn 'O salutaris hostia'. At the top, there is a diagram illustrating the attack. A thick horizontal line represents the conductor's bar. Above it, a thick curved line represents the *arsis*, and below it, a thin curved line represents the *thesis*. Points A, B, and C are marked on the diagram. Below the diagram, the tempo is indicated as 'Largo e sostenuto'. The score is for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are 'O sa-lu-ta-ris hos-ti-a,'. The music is in 4/4 time and begins with a piano dynamic.

La unidad métrica de esta obra es la blanca.

El *arsis* (B-C) será lento, como corresponde a un *tempo* 'Largo e sostenuto', poco pronunciado, y tendrá muy poca carga energética por ser su comienzo muy *piano*.

Obra con comienzo lento y fuerte: *O Fortuna* (6 v.m. y Orquesta), coro inicial de los *Carmina Burana* de Carl Orff:

The image shows a musical score for a piece in 'Pesante' tempo. At the top, a hand gesture diagram for the left hand is shown with points A, B, and C. Point A is the starting position, B is the first peak, and C is the second peak. The tempo is marked 'Pesante' and 'ff'. The score includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Orchestra (Orq.). The lyrics are 'O For-tu-na, ve-lut lu-na'. The tempo is marked 'ff'.

La unidad métrica de esta obra es igualmente la blanca. El *arsis* también es lento para este *tempo* 'Pesante', pero muy pronunciado y con máxima carga energética por el carácter *fortissimo* y *marcato*. El *arsis* B-C es para la entrada de la orquesta; el coro necesita un segundo *arsis*, pero este enlace de *arsis* será explicado más adelante.

Obra con comienzo moderado en agógica y dinámica, a la vez que es exponente de un estilo totalmente diverso: la canción *Prado verde y florido* (4 v.i.) de Francisco Guerrero:

The image shows a musical score for the song 'Prado verde y florido'. At the top, a hand gesture diagram for the left hand is shown with points A, B, and C. Point A is the starting position, B is the first peak, and C is the second peak. The tempo is marked 'moderato'. The score includes parts for Soprano I (S. I.) and Alto (A.). The lyrics are 'Pa-do ver-de y flo-ri-do'. The tempo is marked 'moderato'.

La unidad métrica vuelve a ser la blanca. Como en el Renacimiento no hay ninguna indicación de *tempo* y carácter, éstos se deducen del género musical y del carácter del texto. En este caso estimamos un *tempo* moderado y una intensidad *mezzoforte-piano* por lo que el *arsis* (B-C) deberá ser correspondiente con esos parámetros. Quizá fuera bueno dar este *arsis* con la mano izquierda sola, sector en el que estarán ubicadas las sopranos primeras y las contraltos, y reservar las dos manos para la entrada de la frase siguiente, en la que entran las cuatro voces (S. I, S. II. C. y T.).

Obra de tiempo rápido: la canción popular *Túrót eszik a cigány* (4 v.m.) de Zoltan Kodaly:

manos A B C etc.

Con moto ♩ = 200

S.
A.
I.
B.

Iú-róte-e-zik a ci-gány, du-ba,
Iú-róte-e-zik a ci-gány, tu-róte-e-zik a ci-gány, tú-róte-e-zik a ci-gány, tú-róte-e-zik

La unidad métrica de la pulsación de esta obra es la negra, al menos teóricamente para comenzar, pues muy pronto podrá ser conveniente pulsar a la blanca. El *arsis* (B-C) en este caso es brevísimo, por lo que requiere mucha atención por parte de los tenores y bajos; es poco pronunciado, para que el comienzo sea en *piano*, pero bastante incisivo para que sea claro y tenga fuerza para provocar la entrada.

En estos ejemplos de obras con entrada tética, se han planteado algunas posibilidades dentro de la diversidad. La frecuencia de este ataque es abundantísima. Sigue a continuación una relación de otras muchas obras, todas a 4 v.m., sacadas sólo de las Antologías Corales IV y VII. En ellas se encontrará toda suerte de intensidades y *tempos* para que el alumno trabaje con el profesor, o el director mismo las tome en su mesa de trabajo, para analizarlas y resolver su ataque. (Entre paréntesis figura la unidad métrica de la pulsación):

- Romance *Por unos puertos arriba* de A. Ribera (Ant. Coral IV, p. 4) (♩)
- Villancico *Virgen bendita sin par* de P. de Escobar (Ant. Coral IV, p. 5) (♩.)
- Ensalada *Una montaña pasando* de Garcimuñós (Ant. Coral VII, p. 4) (♩)
- Villancico *Llaman a Teresica*, Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral IV, p. 9) (♩.)
- Villancico *Serrana, ¿dónde dormistes?*, Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral VII, p. 10) (♩)
- Villancico *De los álamos vengo, madre* de J. Vásquez (Ant. Coral VII, p. 12) (♩)
- Chanson *La, la, la, je ne l'ose dire* de P. Certon (Ant. Coral IV, p. 11) (♩)
- Kyrie de la Missa "Ecce vir prudens" de S. de Aliseda (Ant. Coral VII, p. 17) (♩)
- Motete *Super flumina Babylonis* de G.P. da Palestrina (Ant. Coral VII, p. 20) (♩)
- Canción *Huyd, huyd, o ciegos amadores* de F. Guerrero (Ant. Coral VII, p. 24) (♩)
- Villanesca *Niño Dios d'amor herido* de F. Guerrero (Ant. Coral IV, p. 13) (♩)
- Madrigal *Matona mia cara* de O. di Lasso (Ant. Coral VII, p. 28) (♩)
- Improperios *Popule meus* de T.L. de Victoria (Ant. Coral IV, p. 15) (♩)
- Himno *En natus est Emmanuel* de M. Praetorius (Ant. Coral IV, p. 17) (♩)
- Motete *Regina coeli* de A. Lotti (Ant. Coral IV, p. 20) (♩)
- Coro *Wir danken dir, Gott* (con Orquesta) de la Cantata nº 29 de J.S. Bach (Ant. Coral VII, p. 35) (♩)
- Coral *Jesus bleibet meine Freude* (con Orquesta) de la Cantata nº 147 de J.S. Bach (Ant. Coral IV, p. 23) (♩)
- Coro *And the glory of the Lord* (con Orquesta) de *El Mesías* de G.F. Händel (Ant. Coral VII,

- p. 42) (♩ 6 ♩.)
- Coro *Ah! se intorno* (con Orquesta) de *Orfeo y Euridice* de C.W. Gluck (Ant. Coral IV, p. 25) (♩)
 - Motete *Ave, verum corpus* (con Orquesta), KV 618 de W.A. Mozart (Ant. Coral VII, p. 48) (♩)
 - Graduale *Requiem aeternam* (con orquesta) del *Requiem en Do m.* de L. Cherubini (Ant. Coral VII, p. 50) (♩)
 - Motete *Herr, sei gnädig unserm Fleh'n (Zum Abendsegen)* de F. Mendelssohn (Ant. Coral VII, p. 53) (♩)
 - Lied *O wie sanft di Quelle sich* (con Piano a 4 m.), Op. 52 nº 10, de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 55) (♩)
 - Lied *Weiche Gräser im Revier* (con Piano a 4 m.), Op. 65 nº 8, de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 57) (♩)
 - Canción *Negra sombra* de J. de Montes (Ant. Coral IV, p. 37) (♩)
 - Canción de cuna *Berceuse* de E. Grieg (Ant. Coral VII, p. 60) (♩)
 - Himno *Ave, maris stella* de L. Bardos (Ant. Coral IV, p. 42) (♩)
 - Canción *El viaje* de A. Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 74) (♩)
 - Canción popular malagueña *La canción del columpio* de M. Castillo (Ant. Coral VII, p. 78) (♩.)
 - Canción popular gallega *Canto do berce* de R. Groba (Ant. Coral IV, p. 51) (♩)
 - Canción popular granadina *Soleá* de J.A. García (Ant. Coral VII, p. 90) (♩)
 - Canción popular granadina *Ojos traidores* de R. Rodríguez (Ant. Coral IV, p. 52) (♩.)

5. 5. EL ATAQUE SOBRE ANACRUSA.

El ataque sobre anacrusa se da en los casos en que la música comienza en una especie de compás incompleto, antes del primer acento rítmico importante, o de la primera parte fuerte. El problema está en que el ataque no coincide con el acento rítmico, ya que aquél no se da en tiempo fuerte.

Con relación al estudio del gesto de ataque o *arsis*, dividiremos las anacrusas en dos campos:

- anacrusas que ocupan una unidad métrica completa, y
- anacrusas que abarcan sólo parte de una unidad métrica.

5.5.1. Anacrusas que abarcan una unidad métrica completa. Esta anacrusa no existe en los compases que se marcan a un solo tiempo, bien sea por su naturaleza (2/8, 3/8) o por su velocidad, ya que en ellos la unidad métrica coincide con el compás íntegro. Tampoco existe en las obras del Renacimiento y primer Barroco, ya que no existen las barras de separación de compases, no hay prevalencia en las partes de un compás, y éstas se pulsán normalmente como compás a 1 (*tactus*)

El gesto de ataque de una obra que comienza en anacrusa que abarca una unidad métrica

completa, consiste en el adelanto de la parte o unidad métrica anterior a la anacrúsica y esta parte adelantada se pulsa ársicamente sobre la barra imaginaria de la dirección; o dicho de otro modo: la parte anterior a la del comienzo de la música se convierte en *arsis*, con todas las características inherentes a este gesto, que, resumiendo, son:

1. La unidad métrica que precede al comienzo de la música.
2. El *tempo* o velocidad, la intensidad y el carácter del comienzo de la obra.
3. La respiración.

Para practicar este tipo de ataque, el director, de manera semejante a como se dijo en el apartado anterior, debe:

- Determinar previamente la unidad métrica fundamental a la que va a pulsar o marcar la obra.
- Establecer previamente en su interior la velocidad de esa unidad métrica.
- Pensar en la intensidad (fortaleza o suavidad) y en el carácter (*legato*, *staccato*, *marcato*, etc) del comienzo.
- Pensar en la direccionalidad del *arsis*: si es para todo el coro/orquesta, para una cuerda o sección determinada, si se dará con las dos manos o con una u otra...
- Pulsar *ársicamente*, o sea con la carga energética necesaria, sobre la barra imaginaria de la dirección, la parte o unidad métrica anterior a la anacrusa. Este *arsis* es tanto más amplio de abertura de brazos cuanto más grande sea el coro/orquesta, y tanto más cargado de energía cuanto más fuerte sea su comienzo.

Atención a este *arsis*, que siempre tiene una dirección vertical y descendente, aunque se dé en la segunda o tercera parte del compás. No existen *arsis* laterales. El *arsis* que precede a la entrada anacrúsica, que estamos estudiando, siempre ocupa la primera parte del compás incompleto de entrada; la parte siguiente ya es la de entrada de la música. El rebote de este *arsis* sobre la barra de la dirección no es tan alto como el de la entrada en *thesis*, porque no corresponde a la parte final del compás, no necesita de tanta energía, pues se seguirá cargando de ella durante la anacrusa hasta descargarse en el primer acento rítmico. Su gesto es, por tanto, algo más liviano, aunque preciso hasta encontrar ese primer acento rítmico.

Pasemos a presentar algunos ejemplos:

Entrada fuerte y decidida para todo el coro: El lied ***Der Jäger***, (El cazador) (4 v.m.), nº 4 del ciclo *Marienlieder* (Canciones de María) (Op. 22) de Johannes Brahms:

En este caso, la unidad métrica es la negra y el compás anacrúsico consta sólo de dos

partes: la primera parte corresponde al *arsis* y la segunda al comienzo de la música. El *arsis* (B-C) de esta obra es enérgico y dirigido a todo el coro.

Entrada suave para un sólo sector del coro: la canción popular alemana *Täublein weissm* (Palomita blanca) (4 v.m.), nº 5 del ciclo *Deutsche Volkslieder* (Canciones populares alemanas) del mismo J. Brahms:

The image shows a musical score for the song "Täublein weissm" by Johannes Brahms. Above the staves is a diagram of the metric structure with labels A, B, and C. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in German. Performance markings include "con moto" and "p dolce".

Diagram: A — B — C — etc.

Lyrics: Es flog ein Täub - lein, Es flog ein Täub - lein, wei - sse vom, Es flog ein Täub - lein, wei - sse, es flog ein Täub - lein

La unidad métrica de esta obra es la negra. El *arsis* es leve en cuanto a la energía que acumula, por ser su comienzo *piano* y *dolce*, ocupa la primera parte del compás, con lo que la anacrusa musical acumula más energía hacia el acento rítmico del compás siguiente; además este *arsis* está dirigido sólo a la voz de los bajos, por lo que será bueno utilizar sólo la mano derecha, y reservar la izquierda para dar el *arsis* correspondiente a la entrada de la segunda voz (tenores).

En la canción *Pita* (4 v.m.), perteneciente a los *Seis Caprichos* de Juan-Alfonso García, el *arsis* inicial (A-B) sobre la primera parte del compás es muy enérgico y pronunciado, por las potentes síncopas iniciales, que producen la ausencia del acento rítmico en su lugar natural (principio del segundo compás). El efecto auditivo es de una entrada en *thesis*.

The image shows a musical score for the song "Pita" by Juan-Alfonso García. Above the staves is a diagram of the metric structure with labels A, B, and C. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Spanish. Performance markings include "J. 30".

Diagram: A — B — C — etc.

Lyrics: Pul - po, pa - ti - ti - ca - do, Pul - po, Pul - po, pa - ti - ti - ca - do, Pul - po

En todos los casos de entrada anacrúsica, en los que, como se ha dicho y se recuerda de nuevo, el *arsis* siempre ocupa la parte primera del compás incompleto o anacrúsico, la parte

siguiente, en la que empieza la música, se pulsa en el lugar que le corresponda, según sea la segunda, tercera o cuarta parte del compás.

Véanse para su práctica otros ejemplos de obras con ataque sobre anacrusa de unidad métrica completa. (Entre paréntesis se propone la unidad métrica de la pulsación):

- Canción *Con certas desconfianças* (3 v.m.), Anónimo del C.M. de Turín (Ant. Coral V, p. 15) (♩)
- Coral *Ich will hier bei dir stehen* (4 v.m. y Orquesta) de la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach (Ant. Coral IV, p. 22) (♩)
- Motete *Hosanna Filio David* (4 v.m.) de F. Schubert (Ant. Coral IV, p. 31) (♩)
- Lied *Auf ihrem Grab*, Op. 41 nº 4 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, p. 33) (♩)
- Lied *Abschied vom Walde*, Op. 59 nº 3 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, p. 35) (♩)
- Canción *Un cygne* (4 v.m.) de P. Hindemith (Ant. Coral VII, p. 68) (♩)

El caso de **anacrusas cuya unidad métrica está subdividida** en dos o más valores pertenece al mismo género, y su *arsis* se da de manera semejante a lo explicado en este apartado.

Baste un solo ejemplo para ilustrarlas: la canción *¡Tartarín!* (4 v.m.), nº 7 de los *Siete Proverbios* de J.A. García:

La unidad métrica de la pulsación es la negra; el *arsis* se pulsa en la primera parte del compás: es potente, breve y de carácter *marcato*, lo que le hace ser muy incisivo. El que la unidad métrica de entrada esté dividida en corchea con puntillo y semicorchea no afecta al modo de marcar el *arsis*: éste se marca como si la unidad métrica a seguir fuese negra.

Otros ejemplos de obras con ataque en anacrusa de unidad métrica completa, pero subdividida:

- Romance *Como suele el blanco zisne* (3 v.m.), Anónimo (de “Romances y Letras a 3 voces”) (Ant. Coral V, p. 16) (♩)
- Canon *Wenn der schwer Gedrückte klagt* (4 v.m.) de A. Schönberg (Ant. Coral IV, p. 41) (♩)
- Madrigal sacro *Lo que Vos queráis, Señor* (4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral IV, p. 45) (♩)
- Canción popular catalana *El rossinyol* (4 v.m.) de A. Pérez Moya (Ant. Coral IV, p. 49) (♩)
- Canción popular granadina *Vengo de la mar salada* (3 v.m.) de V. Ruiz Aznar (Ant. Coral V, p. 34) (♩)

- Canción popular granadina *Un amor tenía yo* (3 v.m.) de V. Ruiz Aznar (Ant. Coral VIII, p. 62) (♩)
- Habanera *Flor de Yumurí* (4 v.m. y Br. Solista) de R. Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 95) (♩)

5.5.2. Anacrusas que abarcan sólo parte de la unidad métrica. Constituyen los ataques más difíciles y, por tanto, requieren mayor claridad y precisión por parte del director. Son las entradas llamadas *a contratempo*, porque la música no comienza *in tempo*, en una parte o pulsación o *tactus*, sino después de haberse pulsado (normalmente en la segunda mitad si el compás es binario, o en el segundo o tercer tercio si el compás es ternario).

Los casos son variadísimos, y cada ataque presenta un problema particular, determinado por la velocidad de la pulsación, la intensidad del ataque, que la anacrusa sea menor que una unidad métrica o mayor que ella, que el ataque preceda inmediatamente al acento rítmico principal (contratiempo en la última parte), o esté más alejado, que el compás sea de subdivisión binaria o ternaria, etc.

Hay algo a tener muy claro en todos los ataques *a contratempo*, de cualquier manera que se presenten: El *arsis*, gesto de arranque, se pulsa en la misma unidad métrica en la que se encuentra el contratiempo y comienza la música: sobre el silencio inicial, escrito o no, que completa dicha unidad métrica.

Este *arsis* contiene, como es natural, toda la información para que la obra comience, como ya se ha explicado en los casos de ataque sobre *thesis* y ataque sobre anacrusa de unidad métrica completa. Pero tiene una importante diferencia, en la que estriba su dificultad: la música comienza, se produce, durante el gesto ársico, antes que se haya completado la unidad métrica sobre la que se pulsa el *arsis*. Quiere esto decir que, en principio, puede estar menos clara la velocidad o duración de la unidad métrica de la obra, ya que ésta no se percibe completa por empezar la música sobre ella. En realidad, sí está clara, pues lo que hay muy latente es una leve subdivisión de esta unidad métrica inicial: parte para el silencio, parte para el comienzo de la música *a contratempo*.

Algunos criterios generales para la práctica de estos ataques, antes de pasar a ver algunos ejemplos concretos:

1º. Se pueden practicar los contratiempos binario (de mitad de pulsación) (a) y ternario (de tercio de pulsación) (b). El contratiempo cuaternario (c) debe ser reducido a binario, subdividiendo la unidad métrica siempre que la velocidad lo permita (pero este contratiempo apenas tiene lugar en la música coral, sobre todo el segundo caso).



2º. El *arsis* de *contratempo* es más incisivo y marcado que el de unidad métrica completa; debe apoyarse mucho en la respiración que coincide con el silencio; con estos elementos (marcaje y respiración) se suple la falta de apoyo rítmico del nacimiento musical.

3º. El *arsis* de *contratempo* debe ser, más que cualquier otro, absolutamente claro, preciso,

magistral; cuando es así, éste no ofrece ninguna duda.

4°. Como la dificultad de este *arsis* está en que el comienzo musical se produce dentro del gesto ársico, con lo que puede estar menos clara la velocidad de la pulsación (**B-C** de los ejemplos), se aconseja con mucha vehemencia, o casi se debe hacer por obligación, un antegesto pasivo: pulsar una unidad métrica vacía previa a la unidad ársica, que solamente tiene la misión de mostrar la velocidad de ésta. Esta pulsación o antegesto pasivo no tiene ninguna connotación intensiva y será, desde luego, muy tenue y diluido, sin ninguna carga energética, de lo contrario se confundirá con el *arsis* y podrá inducir a entrar a ciertos intérpretes menos atentos o nerviosos. Lo mejor será marcarlo muy lateralmente, para a continuación pasar a marcar el *arsis* con verticalidad y en el centro.

Se debe practicar mucho este antegesto para que realmente clarifique lo que pretende, el *tempo* o velocidad, y esté ausente de toda carga energética. A veces se ven estos antegestos mucho más rápidos que la velocidad a la que realmente va después la música; si esto es así, se trata de un gesto inútil y sobrante; o de un antegesto que es prácticamente un *arsis* sobre el que los cantores entrarían, si no fuera por un pacto de ensayo, o costumbre de esperar un segundo *arsis*.

Para practicar este ataque *a contratempo*, repitamos, ahora por tercera vez, el proceso mental y el externo que debe seguir el director, acomodándolo a este caso particular:

- Determinar previamente la unidad métrica fundamental a la que va a pulsar o marcar la obra.
- Establecer previamente en su interior la velocidad de esa unidad métrica.
- Pensar en la intensidad (fortaleza o suavidad) y en el carácter (*legato*, *staccato*, *marcato*, etc) del comienzo.
- Pensar en la direccionalidad del *arsis*: si es para todo el coro/orquesta, para una cuerda o sección determinada, si se dará con las dos manos o con una u otra...
- Pulsar una unidad métrica sin carga energética, muy diluidamente, en sentido lateral hacia fuera (para establecer sólo la velocidad de la pulsación, no la intensidad, que va en el paso siguiente); esta unidad métrica aséptica o antegesto pasivo enlaza con:
- Pulsar *ársicamente*, o sea con la carga energética necesaria y verticalmente sobre la barra imaginaria de la dirección, el silencio que completa la unidad métrica anacrúsica o entrada a *contratempo*. Este *arsis* es tanto más amplio de abertura de brazos cuanto más grande sea el coro/orquesta, y tanto más cargado de energía cuanto más fuerte sea su comienzo.

De nuevo se recuerda que este *arsis* siempre tiene una dirección vertical y descendente, aunque se dé en la segunda o tercera parte del compás. No existen *arsis* laterales. El *arsis* sobre la unidad métrica anacrúsica que estamos estudiando, siempre ocupa la primera parte del compás de entrada, que puede estar incompleto. El rebote de este *arsis* sobre la barra de la dirección no es tan alto como el de la entrada en *thesis*, a no ser que la anacrusa corresponda a la última parte del compás; en caso contrario, no necesita de tanta energía, pues se seguirá cargando de ella durante el resto de la anacrusa hasta descargarse en el primer acento rítmico. Su rebote es, por tanto, menos elevado, aunque preciso hasta encontrar ese primer acento rítmico.

En los ejemplos que siguen como prototipos para ser practicados, el punto **A** corresponde a las manos en la *posición de atención*; **B** es la pulsación de la unidad métrica aséptica o antegesto pasivo sobre un silencio imaginario, que enlaza con **C**, que es el *arsis* real sobre el silencio de la unidad métrica anacrúsica o de comienzo de la música.

Compás de subdivisión binaria: entrada en contratiempo sobre la última parte del compás:
Im Walde (En el bosque), Op. 41 nº 1 (4 v.m.) de F. Mendelssohn:

The diagram at the top shows a horizontal line with points A, B, C, and D. A curved line starts at A, goes down to B, up to C, and down to D, with 'etc.' following. Below the diagram, the musical score for 'Im Walde' is shown. The tempo is marked 'Lento e dolce'. The lyrics are: '1. Ihr Vo - gal in den Zwei - gen schwank wie seid ihr froh und friech und frank'.

La unidad métrica a pulsar es la negra; la intensidad es suave; el *tempo* es lento y el carácter dulce: con estas premisas el director pulsará muy diluidamente la unidad métrica anterior a la de entrada (parte primera del compás) hacia el lateral exterior (**B**) para volver al centro y pulsar el *arsis* (**C**) verticalmente sobre el silencio de corchea. Este *arsis* es incisivo, para mover el nacimiento de la anacrusa musical sobre él, pero leve y poco pronunciado, por ser el comienzo *lento e dolce*. Atención al antegesto pasivo (**B-C**): debe dar exactamente la velocidad a la que se va a llevar la obra, pero no tiene connotación o mensaje intensivo o de carácter alguno; sería igual si la obra comenzara *forte e marcato*.

Compás de subdivisión binaria: entrada en contratiempo sobre otra parte del compás, distinta de la última: **Triunfador de la muerte** (6 v.m.), 2ª parte de *El Cristo de Velázquez* de Juan-Alfonso García:

The diagram at the top shows a horizontal line with points A, B, C, and D. A curved line starts at A, goes down to B, up to C, and down to D, with 'etc.' following. Below the diagram, the musical score for 'Triunfador de la muerte' is shown. The tempo is marked 'Maestoso, solenne e marcato'. The lyrics are: 'Que e-ræ, Crie-to, el ú-ni-co Hom-bra'.

Se trata de una valiente entrada de sólo el coro de hombres a tres voces. La unidad métrica a pulsar es también la negra; la intensidad es *forte*; el *tempo* es *maestoso* y el carácter *solemne e marcato*: con estas premisas el director pulsará, de la misma manera que en el ejemplo anterior, o sea, muy diluidamente, la unidad métrica anterior a la de entrada hacia el lateral exterior (**B**), para volver al centro y pulsar el *arsis* (**C**) verticalmente sobre el silencio de corchea. Este *arsis*

es muy incisivo, amplio y con gran carga energética, como para mover una entrada potente, marcada, arriesgada por su altura, llena de tensión. Al *arsis* (C-D) seguirá una siguiente pulsación (2ª parte del compás) también muy enérgica que nos conduce al primer acento rítmico sobre la sílaba 'Cris-' de 'Cristo' (1ª parte del compás). Atención al antegesto pasivo (B-C): debe dar exactamente la velocidad a la que se va a llevar la obra, pero no tiene connotación o mensaje intensivo o de carácter alguno; es, por tanto tan leve como en el ejemplo anterior. El contraste entre este antegesto pasivo y el *arsis* será muy acusado y violento en este caso.

Otras obras para practicar en compás de subdivisión binaria, con entrada a contratiempo en distintas partes del compás:

- Canzonetta *Il mio martir* (3 v.i.) de Cl. Monteverdi (Ant. Coral III, p. 14) (♩)
- Villancico *Endechas* (3 v.m.) de J.B. Comes (Ant. Coral IX, p. 25) (♩)
- Villancico *Navecilla que sales del puerto* (3 v.m.) de M. de Durango (Ant. Coral VI, p. 18) (♩)
- Villancico *¡Oh qué bien que baila Gil!* (3 v.m.), Anónimo (Ant. Coral VI, p. 16) (♩)
- Canción *Si por Rachel* (3 v.m.), Anónimo (de *Romances y Letras a 3 voces*) (Ant. Coral VIII, p. 25) (♩)
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 42) (♩)
- Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral VII, p. 72) (♩)
- Canción popular española de Navidad *Durmiendo sobre las pajas* (3 v.m.) de L. Urteaga (Ant. Coral V, p. 33) (♩)
- Canción popular toscana de Navidad *Maria lavava* (3 v.m.) de G.F. Ghedini (Ant. Coral VI, p. 39) (♩)
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (4 v.m.) de L. Bédmar (Ant. Coral VII, p. 82) (♩)

Compás de subdivisión binaria: entrada en contratiempo de cuarto de unidad métrica. Este tipo de entradas, poco frecuente en la música coral, sucede a veces en la instrumental, sobre todo en obras con *tempo* rápido. Las posibilidades son dos, según comience la música sobre el segundo o el último cuarto de la parte o unidad métrica de entrada.

Como ejemplo del primer caso se puede recordar, como especialmente célebre y difícil, el comienzo del primer tiempo (*Allegro con brio*) de la Sinfonía N° 5, Op. 67, de L. van Beethoven. Como ejemplo de una obra coral, tomemos la entrada de la canción *Casus bibendi* (5 v.m.) de Hermann Schein:

The image shows a musical score for the song 'Casus bibendi' by Hermann Schein. It features a vocal line (S. 1-2) and a piano accompaniment (I. B.). The vocal line begins with a half note 'A', followed by a dotted half note 'B', and then a half note 'C', with 'etc.' following. The piano accompaniment starts with a half note 'A', followed by a dotted half note 'B', and then a half note 'C'. The lyrics are: 'Hol-la gut Gwall, ich will dir eagn: ein schwazer Ca-sue habt sich an'.

La unidad métrica a pulsar en esta obra debe ser la blanca, y el *tempo* algo rápido por el carácter desenfadado. El antegesto pasivo (B-C) es aún más obligado, por ocupar la música la mayor parte de la unidad métrica sobre la que se produce el *arsis* (C). Éste deberá ser especialmente incisivo, para hacer nacer la música inmediatamente después de pulsado. La división en compases no es de la época, por lo que no hay unas partes más fuertes que otras, es decir: no hay que tensionar necesariamente hasta la primera parte del compás siguiente.

Cuando la anacrusa ocupa la cuarta subdivisión de la unidad métrica, ésta debe subdividirse para su preciso ataque; ya se ha dicho que la anacrusa sólo se puede practicar con naturalidad cuando es de mitad o de tercio de parte. Esta subdivisión es posible si el *tempo* de la obra es lento o moderado, como sucede en la canción *Pueblito, mi pueblo* de Carlos Guastavino:

La unidad métrica a marcar es fundamentalmente la negra; pero el director subdividirá la unidad anacrúsica en dos corcheas, de las cuales la primera será el antegesto pasivo (B-C) que se pulsará aséptica y lateralmente, como se ha dicho en los ejemplos anteriores. La segunda corchea será el *arsis* propiamente dicho, que corresponderá al *forte* inicial. El pulso siguiente (2ª parte del compás) ya será de negra. Idénticamente habrá que proceder en el compás siguiente, pero sólo lo hará la mano derecha, y en *piano*; la izquierda permanecerá quieta para mantener la blanca con puntillo de las sopranos. Debe notarse que si se marcara ársicamente el comienzo de la unidad métrica anacrúsica (sobre el silencio de corchea) habría una indefinición rítmica tal que no se sabría dónde empezar concretamente, incluso con un antegesto pasivo anterior.

Sin embargo, no puede aplicarse la subdivisión a la entrada de la adaptación coral de *La Marseillaise* que hizo Zoltan Kodály, por causa de la velocidad de la obra:

A diagram at the top shows a series of pulses labeled A, B, C, and etc. Below it, a musical score for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor/Bass (I.B.) parts is shown. The lyrics are: 1.E-lö - na oi - szig né - pa hac - na. The score includes a 'Lépést' marking and a 'f' (forte) dynamic marking.

La unidad métrica de la pulsación es la negra. Se hará el antegesto pasivo de acuerdo con la velocidad de la negra, y se hará el *arsis* sobre el comienzo de la unidad anacrúsica (3ª parte). Este *arsis* se dará con la mano izquierda (dirigido a las sopranos), se marcará hacia abajo, como si fuera la primera parte de un compás de sólo dos tiempos, y tendrá carácter muy marcado. Con la mano derecha se marcarán sucesivamente los *arsis* correspondientes a las entradas de los hombres y las contraltos.

Otras obras con entradas en contratiempo de cuarto de unidad métrica:

- Variaciones "Papageno" (2 v.i.) de C. Villasol (Variación 2ª) (Ant. Coral I, p. 34) (♩)
- Canción *Yo voy soñando caminos* (3 v.m.) de K. Székely (entrada de S.) (Ant. Coral IX, p. 56) (♩)

Compases de subdivisión ternaria: Abundan menos en la música coral, pero el Renacimiento nos brinda una buena cantidad de obras cortesanas en compás ternario, que muy bien pueden considerarse danzas en muchos casos. En estas obras, el compás ternario (C3, O3, 3/1, 3/2, 3/4 ó 3/8) se erige en unidad métrica de la pulsación.

Las entradas anacrúsicas en estos compases (o en los modernos 6/8, 9/8 y 12/8 ó 6/4, 9/4 y 12/4) pueden ser de dos tipos, según la anacrusa comience en el segundo tercio de la unidad métrica, o en el tercero. No hablaremos aquí de entradas anacrúsicas sobre subdivisiones menores, porque éstas no se dan en la música coral.

Como ejemplo de una entrada anacrúsica sobre el segundo tercio de la unidad métrica, tomemos el villancico ***Muchos van de amor heridos*** (4 v.m.) de autor anónimo (C.M.P. nº 92). La obra se ha subido 2½ tonos (una cuarta justa) y los valores se han reducido a la mitad:



La unidad métrica es el compás, o sea, la blanca con puntillo. Como siempre, desde la posición de atención (A), el director marcará la unidad métrica de referencia o antegesto pasivo (B-C) y pulsará a continuación el *arsis* (C) con decisión para provocar la entrada.

Abundan poco en la música coral este tipo de entradas en obras de ritmo ternario. Pero a continuación siguen algunas que suelen ser suficientemente conocidas:

- Villancico *Oy comamos y bebamos* (4 v.m.) de J. del Encina (C.M.P. nº 174) (♩.)
- Villancico *No la devemos dormir la noche sancta* (4 v.m.), Anónimo (C.M.U. nº 37) (♩.)
- Canción *A quién contaré mis quejas* (2 v.m.) de M. Romero (Mtro. Capitán) (Ant. Coral II, p. 15) (♩.)
- Canción *De pecho sobre una torre* (3 v.i.), Anónimo (C.M. de Turín) (Ant. Coral III, p. 17) (♩.)
- Romance *Ya es tiempo de recoger* (3 v.m.), Anónimo (de *Romances y Letras a 3 voces*) (Ant. Coral V, p. 18) (♩.)
- Villancico *Endechas* (3 v.m.) de J.B. Comes (Estríbillo). (Ant. Coral IX, p. 26) (♩.)
- Villancico *Zagaleja lastimada* (3 v.m.) de J. Arañés (Ant. Coral IX, p. 28) (♩.)
- Canción popular andaluza *¡Ay, morena!* (4 v.m.) de Á. Rodríguez (Ant. Coral IV, p. 54) (♩.)

Más abundante es la entrada anacrúsica sobre el último tercio de la unidad métrica en obras de ritmo ternario. Tomemos como ejemplo el villancico *Más vale trocar plaçer* (4 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral IV, p. 8):

La unidad métrica de la pulsación es también la blanca con puntillo, o sea, el compás íntegro. Después de marcar el antegesto pasivo (**B-C**) conforme a la velocidad que se estime, se ataca el *arsis* (**C**) sobre el principio de la unidad anacrúsica conforme a la fuerza con que se estime empezar.

Los directores que aún pulsan esta obra a la negra, como unidad métrica, quitan a esta o a otras obras ternarias su natural ritmo ternario y de danza, pues al pulsar a la negra el ritmo ya es binario, y además desvirtúan el carácter de música de divertimento que tiene la música cortesana del Renacimiento.

Las obras con este tipo de entrada anacrúsica son mucho más frecuentes. Se pueden citar a manera de pequeña muestra:

- Villancico *Ay triste que vengo* (3 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral V, p. 11) (♩.)
- Villancico *Vésame y abráçame* (3 v.i.), Anónimo (C.M.U.) (Ant. Coral III, p. 9) (♩.)
- Villancico *Yo he hecho lo que he podido* (3 v.i.), Anónimo (de *Romances y Letras a 3 voces*) (Ant. Coral III, p. 16) (♩.)
- Coro *Dringt ein in die Feinde* (3 v.m. y Orq.) de *Judas Macabeo* de G.F. Händel (Ant. Coral VIII, p. 30) (♩.)
- Lied *Los Alpes* (3 v.i.) de F. Silcher (Ant. Coral III, p. 21) (♩.)
- Lied *Im Grünem* Op. 59 nº 1 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (♩.)
- Lied *Ich hab die Nacht geträumet* (3 v.i.) de J. Brahms (Ant. Coral III, p. 23) (♩.)
- *Variaciones "Papageno"* (2 v.i.) de C. Villasol (Variación 4ª) (Ant. Coral I, p. 35) (♩.)
- Canción popular andaluza de Navidad *María, María* (3 v.i.) de M. Asíns Arbó (Ant. Coral III, p. 35) (♩.)

CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL ATAQUE.

Para terminar este importante capítulo de la técnica de la dirección musical, recordaremos brevemente:

1. La importancia musical y psicológica del *silencio marco* que precede al comienzo de la obra musical, como aislamiento de la música del ruido ambiental y concentración de todos los intérpretes y unión con el director.

2. La amplitud y la carga energética del gesto de ataque o *arsis* deben estar en relación con la intensidad y el carácter del comienzo de la música, en la búsqueda de una adecuación entre lo que se ve y se oye.

3. El *arsis* inicial tiene siempre sentido vertical y se percute sobre la barra imaginaria de la dirección, sea cual sea la parte del compás donde se sitúe.

4. El director debe inspirar siempre con el coro al dar el ataque de la obra; sentir en sí mismo el alcance e importancia de esa respiración, que es fisiológicamente necesaria, pero también es orgánica y estructural: en ella está el primer apoyo rítmico de la obra musical.

La inspiración respiratoria del director en el *arsis* es una participación física, un ponerse

en comunión con el coro, que dará convicción y justeza a la entrada de la obra.

5. El director articulará con el coro, o con la voz que entre, al menos las primeras sílabas del texto, como una ayuda más para la precisión de la entrada.

6. Como ya se ha podido atisbar por algunos de los ejemplos propuestos, el *arsis* no es algo que sólo tiene lugar al principio de la obra. Muy al contrario, los *arsis* deben multiplicarse en el transcurso de ella, por ejemplo,

- Cada vez que en una obra homofónica comienza una frase nueva (cf. Tema 6º).
- Cada vez que en una obra contrapuntística entra una nueva voz después de haber estado callada por algún silencio.
- Cada vez que se quiere cambiar de *tempo* o velocidad (cf. Tema 7º).
- Como apoyo de sonidos sincopados en su resolución.
- Como resolución de los sonidos largamente tenidos y que como tales no deben marcarse (cf. Tema 6º).
- Para animar una obra cuyo movimiento decae o se enlentece.
- ...Y en muchos más momentos que aconsejará la práctica de la dirección.

Capítulo 6º. LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:

II. EL GESTO DE CORTE O MOVIMIENTO TERMINAL

6. 1. INTRODUCCIÓN.

En el presente capítulo vamos a tratar de estudiar el gesto con el que se soluciona otro gran *momento* de la obra musical: el momento de la conclusión del sonido. Los problemas que plantea el corte del sonido por parte de un colectivo de intérpretes, como son el coro o la orquesta, son, en muchos casos, semejantes a los del *momento* de comienzo del sonido, estudiados en el capítulo precedente; pero ahora por oposición: donde antes había que crear el sonido, ahora hay que callarlo, donde antes había que comenzar un movimiento, ahora hay que detenerlo.

Este acto que, insistimos, es *momentáneo*, tiene también los mismos problemas concomitantes: Comunió n psicológica muy intensa y unión visual de todos los intérpretes con el director, para evitar que nadie quede al margen del corte sonoro, lo que sería notorio y falto de todo rigor y calidad. De manera semejante al ataque, el corte del sonido y del movimiento está siempre acompañado de unas connotaciones concretas de potencia sonora (*dinámica*), que se habrá estabilizado, o que irá en *crescendo* o en *diminuendo*; y de velocidad (*agógica*), que igualmente puede estar estabilizada en el momento del corte, o ir en *ritardando* o en *acelerando*.

El gesto del corte o movimiento terminal requiere, por tanto, una técnica concreta y muy bien predeterminada, para obtener la repentina ausencia de sonido del coro o la orquesta. Un gesto muy preciso, tanto como el del ataque, para callar a todo el grupo o a una parte de él.

Si el corte no está bien resuelto, puede originar imprecisión en el final, y si el corte no bien resuelto es parcial, originará problemas de ritmo o de superposiciones armónicas indebidas, porque una voz que debería callar sigue sonando, o problemas de ausencias de sonido, porque alguna o algunas voces callan antes de lo que les corresponde. Las interpretaciones defectuosas por defecto de claridad en los gestos de corte y exigencia de su cumplimiento son frecuentísimas: finales deslavazados, abundantes silencios musicales que no existen en la partitura, mala o nula colocación de las consonantes finales del texto, son sólo algunas consecuencias de la no atención a este problema.

Vamos a estudiar el gesto de corte en diversas circunstancias, para lo que dividiremos nuestro capítulo en tres secciones:

- 1º. Corte final de obra sobre nota medida, o con duración determinada.
- 2º. Corte parcial, dentro de la obra, sobre nota medida.
- 3º. Corte final o parcial sobre nota con calderón.

Como se dijo también en el tema anterior, es muy difícil diseccionar un proceso, describir y explicar por escrito un gesto, a la vez técnico e intuitivo; en los tratados de dirección no se suele advertir de esta dificultad de explicar los gestos. Sin embargo es mucho más claro verlo que explicarlo. De nuevo insistiremos en la práctica frecuente de la dirección bajo la guía de un buen profesor-director. Los pocos ejemplos que aquí se proponen no pueden agotar las infinitas posibilidades que se dan en la realidad de la interpretación musical.

En los ejemplos con los que se ilustran los diversos casos de corte musical, la línea gruesa sobre el pentagrama significa la barra ideal de la dirección sobre la que se pulsan las partes del compás, el *tactus* o los apoyos rítmicos de las obras no sometidas a compás.

En las cercanías de cualquier corte parcial importante, y con más razón cuando se aproxime el corte final de la obra, el director deberá anticiparlo dirigiendo de memoria e intentando restablecer el contacto visual con todos y cada uno de los cantores o profesores instrumentales, que también harán lo mismo respecto al director; se entiende que la unión anímica o psicológica no se ha interrumpido desde el comienzo de la obra.

6. 2. EL CORTE FINAL SOBRE NOTA MEDIDA.

Hablamos en este primer apartado del gesto terminal en una obra que acaba en nota medida o de duración determinada. Es posible que no sea el caso más frecuente en la literatura musical coral, pero comenzamos por este supuesto de nota final con duración determinada para aplicar unos criterios métricos firmes muy válidos para la interpretación general de toda la música, en lugar de la indeterminación métrica que supone el calderón.

- En primer lugar recordemos el respeto por la *duración total* de los sonidos, que con frecuencia son abreviados en la última parte de su duración. Un sonido dura hasta su última parte completa o, dicho de otra manera, hasta el comienzo de la parte siguiente:

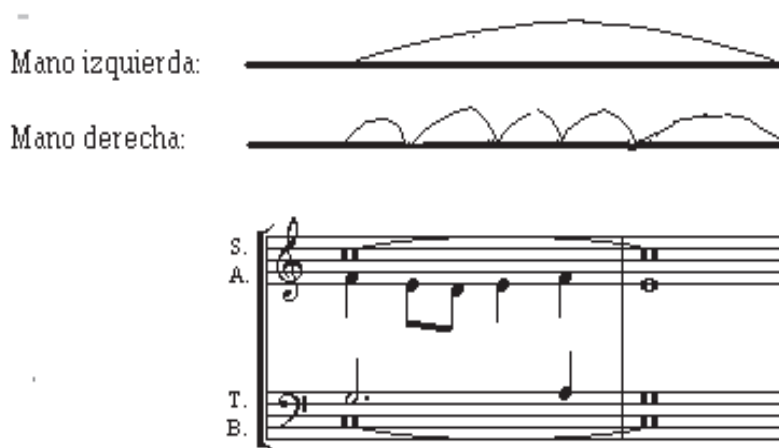


- En segundo lugar, las partes internas de un sonido sostenido, que no se mueve, no se pulsan. Es contradictorio *ver* a un director pulsando, o sea moviendo algo, que para el *oído* está inmóvil. Si el director pulsa las partes internas de un sonido más o menos largo, debería corresponder por parte de los intérpretes un marcaje del sonido en esas partes:



El director deberá medir mentalmente las partes internas de un sonido sostenido, en lugar de pulsarlas, o hacerlo muy levemente, como una guía métrica muy suave.

- En los casos frecuentes de una o más voces estabilizadas en un sonido de larga duración y el resto de las voces siguen moviéndose musicalmente, el director debe mantener inmóvil, en actitud de sostener, uno de sus brazos, el que corresponda a la ubicación de la voz que no se mueve, o el izquierdo, si son varias las voces inmovilizadas; con el otro brazo seguirá la dirección del resto de las voces. En principio, todas las voces deben *encontrarse* en el director: las voces que se mueven musicalmente, en su brazo móvil; las que están inmóviles, en el otro brazo que sigue pulsando. En un ejemplo cadencial como el siguiente:



La mano derecha, en cuyo sector están situadas las contraltos, deberá seguir marcando el movimiento, mientras la izquierda se detendrá en actitud (palmas arriba) de sostener a las voces estables (sopranos y bajos); los tenores *se encontrarán* en la mano izquierda mientras están estables, (partes 1ª-3ª) y en la derecha cuando se mueven, previa comunicación visual con ellos.

Si ambas manos se mueven marcando siempre, las voces estabilizadas, las que no se mueven, *no se encuentran* en el gesto del director (el director no dirige para ellas) o, si se encuentran, deberán *marcar* al cantar cada una de las partes internas de sus notas con un acento para que haya correspondencia entre *lo que se ve* y *lo que se oye*:



Pero esta interpretación es antimusical.

- De la misma manera deben ser tratados los silencios. El silencio es un elemento musical imprescindible para la estructura y fraseo de la música; crea ambiente, tensión o relajación por lo que supone: ausencia de sonido; está pensado por el compositor, y su duración expresada en la partitura. Esta duración debe ser respetada con precisión y no con la

frecuente indeterminación métrica que caracteriza a los directores no formados o irresponsables. La buena interpretación de los silencios, el *saber estar callados*, aguantando la tensión de la ausencia del sonido, del no hacer nada, es una de las señales de madurez del director.

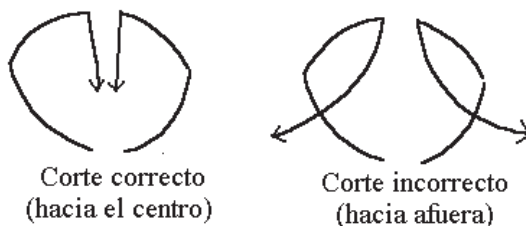
Los tiempos internos de un silencio de larga duración tampoco se pulsan, puesto que durante el silencio no se mueve musicalmente nada: es contradictorio *ver* al director moviendo sus brazos y *no oír* nada correspondiente a ese movimiento. El director piensa internamente los pulsos del silencio para obtener su exacta medida, pero no los pulsa.

- ¿Cómo se pasa de esta inmovilidad externa del director, característica de las notas o silencios de larga duración, al corte de dichos sonidos, o a la conclusión del silencio que conduzca al movimiento de los sonidos que les sucedan? Como siempre que algo deba comenzar a moverse, o cambie su movimiento: por medio de un *arsis* en la unidad métrica anterior. Esto es lo que estudiaremos a continuación y en las siguientes partes de este capítulo.

Pasemos a presentar algunos casos concretos de final sobre nota medida o de valor determinado. Estos casos, poco frecuentes, se darán sólo a partir del Siglo XVIII, cuando se empieza a usar el *calderón* final como signo de prolongación del sonido. En las épocas anteriores, Renacimiento y primer Barroco, la nota larga final (normalmente una *cuadrada*) tiene sentido de duración larga y no definida, semejante el *calderón* moderno. Por tanto, no entran como casos en los que aplicar los criterios que se dan en esta parte. El *calderón* que ocasionalmente pueda estar en estas notas finales será estudiado en la tercera parte de este capítulo.

6.2.1. Final en nota larga con dinámica en *forte* o *fortissimo*. Se llega él con el gesto muy amplio, elevado y cargado de energía y tensión, proporcionado a la sonoridad. Se detiene el movimiento de los brazos sin perder la tensión, o incluso acrecentando la tensión en un leve *crescendo* de brazos para que dicha tensión no decaiga por parte de los intérpretes, que también consumen mucha energía, mientras se mide mentalmente la duración del sonido final: desde ahí, el director hace un gesto poderoso hacia el centro y hacia abajo para cortar el sonido. Este gesto coincide con el final de la última parte de la nota o, dicho de otra manera como antes, con el principio de la parte siguiente.

El director debe evitar dos cosas en este tipo de gesto poderoso: la primera, perder el equilibrio por la energía de su gesto, para lo que se clavará bien sobre el suelo con los pies un poco separados. La segunda cosa a evitar es hacer el gesto de corte hacia afuera del cuerpo del director, en una especie de desparramar, espantar o echar fuera la música.



Las manos del director normalmente quedarán cerradas, como consecuencia de la tensión del corte.

En cuanto a la interpretación de este corte sobre *f* o *ff* por parte del coro hay que evitar que éste produzca un *sf* coincidiendo con el poderoso corte, así como la absoluta coincidencia de la consonante final del texto, cuando ésta exista.

Final del Coro *Ah, Miser Catulle* (6 v.m.) de *Catulli Carmina* (nº XI) de Carl Orff:

The musical score is for the final of the chorus 'Ah, Miser Catulle' by Carl Orff. It is written for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: 'tu, Ca-tul-le, de-sti-na-tus ob-du-ra.' The score ends with a double bar line and a final chord. Above the staves, there are two points marked 'A' and 'B' with a curved line connecting them, indicating a gesture or movement. Below the staves, there are three 'Ah' markings corresponding to the vocal lines.

El director viene dirigiendo con gran energía; por el carácter *marcato* de este final, incluso puede subdividir a la negra. Cuando llegue a **A**, no pulsará más, sino quedará quieto con las palmas arriba, con gran tensión de brazos y manos; podrá abrir lentamente el gesto aún más, para que no decaiga la potencia, mientras cuenta mentalmente los tiempos 1, 2, 3, 4, y al comenzar el tiempo 5 (**B**) hará el vigoroso gesto de corte hacia el centro y hacia abajo, cerrando las manos enérgicamente para detener el sonido y quedarse con él.

Instintivamente, en el tiempo anterior al corte (tiempo 4) se hace una leve elevación gestual, que no es sino un *arsis* de aviso de que el corte tendrá lugar en la unidad métrica siguiente (tiempo 5). Este *arsis* de aviso de corte no es imprescindible en estos finales en *f* o *ff*, ya que, a causa de la tensión y esfuerzo a que están sometidos los intérpretes están muy predispuestos al corte y éste, además, es muy visible.

6.2.2. Final en nota larga con dinámica en *mezzoforte*, *piano* o *pianissimo*. Se llega a él con un gesto mediano o pequeño, proporcionado a la dinámica del final de la obra. Las manos están trabajando expresivamente y pueden llegar al acorde final en posición hacia abajo sobre todo en *p* o *pp*. Sin pulsar externamente las partes de duración de la nota final, quedará inmóvil en su gesto si no hay variación dinámica (en este caso puede ayudar un levísimo *crescendo* gestual para no decaer dinámicamente), o disminuirá o cerrará gradualmente el gesto en caso de *diminuendo*; contará mentalmente los tiempos de duración de la nota final y, **en el tiempo anterior al corte, hará un *arsis* obligado de aviso** cerrando los dedos en el momento del corte, que es la *thesis* del

arsis dado. Este *arsis*, al ser de aviso, no necesita apenas carga energética y asegura la total sincronía del corte musical. Será tanto más leve cuanto más suave es el acorde. La ausencia de este *arsis* de aviso origina un final inconcreto por la sorpresa que causa.

Los finales de este tipo son muy poco frecuentes: lo normal es el uso del *calderón*. Pero si un autor utiliza una nota medida es porque quiere exactamente esa duración y eso es lo que el director debe respetar.

Final de *Preghiera semplice di Sto. Francesco* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García:

En estos compases finales tenemos una importante gradación dinámica en *diminuendo* desde *f* hasta *ppp*, a la que corresponde una disminución de la amplitud gestual con la pérdida de tensión consiguiente, un pase gradual del gesto *marcato* al *legato*, como se intenta reproducir sobre la línea gruesa puesta sobre el ejemplo musical (línea que, recordamos, representa la barra de la dirección sobre la que se pulsán las partes del compás). Cuando se llega al acorde final, que dura cinco partes, el director detiene su gesto (que será pequeño) en ese momento y lo va haciendo gradualmente más pequeño (de *p* a *ppp*) mientras cuenta mentalmente los tiempos 1 al 4; el tiempo 5 (A) lo señala con un levísimo *arsis* para avisar del corte que hará a continuación coincidiendo con la pulsación del tiempo 6 (B). Finalmente, en este caso, el director quedará inmóvil con la mano en esa pulsación, por razón del calderón sobre el silencio final. Pero tanto del calderón como del *silencio marco* que debe cerrar la obra hablaremos más adelante en este mismo capítulo.

Aunque este tipo de final, como se ha dicho antes, es poco frecuente, pero, precisamente por eso, cuando se presenta, es intencionado por parte del autor, se proponen a continuación otras obras contenidas en las Antologías Corales de R. Rodríguez, con final sobre nota medida más o menos larga (dos partes del compás o más), para su análisis y práctica, si se cree conveniente. Cada caso plantea problemas distintos, por la mayor o menor duración del acorde, por la velocidad del *tempo* y por la distinta variabilidad de los parámetros de agógica y dinámica. (Entre paréntesis se pone la unidad métrica de la pulsación):

- Lied *Ich fuhr über meer* (3 v.i.) de Gustav Jenner (Ant. Coral III, p. 24) (♩).
- *Kyrie* y *Agnus Dei* (3 v.m. y Órg.) de la *Missa "Laudate, pueri"* de Kees Bornewasser (Ant. Coral VI, p. 32 y 33) (♩).

- Motete *Ave, Maria* (2 v.i.) de Antonio Martínez Oliva (Ant. Coral I, p. 31) (♩).
- Canción *Cuando la soledad me abriga* (2 v.m.) de Katalin Székely (Ant. Coral II, p. 36) (♩).
- Canción popular mejicana *La Valentina* (3 v.m.) de Alain Langrée (Ant. Coral VI, p. 43) (♩).

6.2.3. Final en nota breve. Veamos aquí el caso de nota final que ocupa una sola unidad métrica. (A este caso se puede equiparar el del acorde final que ocupa una unidad métrica y media, pues es una manera gráfica del autor de asegurar que no quede corta la nota final).

El director pulsará sobre el último sonido (que dura una parte o unidad métrica) un *arsis* más o menos potente, según la intensidad del final, para dar el corte en la unidad métrica o parte siguiente

Veamos el final de la Canción *Un cygne* (4 v.m.) (nº 2 de las *Seis Canciones*) de P. Hindemith (Ant. Coral VII, p. 71):

La obra en compás C, tiene como *tempo Lento* (♩ = 60-66). El final es absolutamente calmado en *pp* con leve *cresc.* y *dim.* en el último inciso. De esta manera, el ataque de la síncopa del penúltimo compás y el contratiempo siguiente (partes 3ª y 4ª) son algo más amplios de gesto para caer en el último compás. En este compás, la 2ª parte no se pulsa; la 3ª tiene una pulsación muy leve (pequeñísimo *arsis*) para colocar en su sitio la negra final (4ª parte). Esta última parte se pulsa algo más (*arsis* de aviso) para cerrar la mano en el pulso siguiente (1ª parte imaginaria) produciendo en ese instante el corte del sonido.

Este tipo de grafía para un final sobre nota breve es un poco frecuente, y está bien escrito para conseguir su realización correcta por parte de un director bien formado. Pero también es frecuente el que esas notas queden disminuidas en su duración, reduciéndose a corcheas (mitad o tercio de tiempo, según los compases) o incluso duraciones menores. Por ello algunos finales de este tipo se escriben de alguna de estas maneras que, esquemáticamente, transcribimos a continuación:

Estimamos que la intención del autor, al escribir estas formas de final, es asegurarse la

duración total de la nota final (♩) y no molestar al director e intérpretes con otro tipo de complicaciones. Insistimos en que lo que se pretende es la duración total de la nota final y, por tanto, su interpretación, en lo que respecta al gesto de corte, es como se ha explicado en el ejemplo de P. Hindemith.

Pueden analizarse y practicarse otros ejemplos de final medido sobre nota breve, que siempre aportarán abundancia de posibilidades distintas y experiencia en su solución:

- Canción *Narrat omnis homo* (3 v.m. y B.c.) de Valentín Rathgeber (Ant. Coral VI, p. 25) (♩).
- Coro *So aber Christus in euch ist* (3 v.m.) del Motete N° 3 *Jesu, meine Freude* de J.S. Bach (Ant. Coral VIII, p. 29) (♩).
- Coro *Ah, se intorno* (4 v.m. y Orq.) de *Orfeo y Euridice* de C.W. Gluck (Ant. Coral IV, p. 29) (♩).
- Canción *Viva tutte le vezzose* (3 v.m.) de Felice Giardini (Ant. Coral VI, p. 26) (♩).
- Villancico *Oye, pues, divino Amor* (3 v.m. y Orq.) de Antonio Rodríguez de Hita (Ant. Coral IX, p. 36) (♩).
- Divertimento *A.B.C.* (3 v.i.) de W.A. Mozart (Ant. Coral III, p. 19) (♩. ó ♩).
- Canción *Los Alpes* (3 v.i.) de Fr. Silcher (Ant. Coral III, p. 21) (♩).
- Lied *Auf ihrem Grab*, Op. 41 n° 4 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, p. 34) (♩).
- Lied *O wie sanft die Quelle sich*, Op. 52 n° 10 (4 v.m. y Piano a 4.m.) de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 56) (♩).
- Canción *Ignoro el color de la sombra* (3 v.m.) de Katalin Székely (Ant. Coral VIII, p. 60) (♩).
- Canción de cuna *Nana de la negra flor* (3 v.bl.) de Manuel Pérez (Ant. Coral III, p. 32) (♩).
- Canción popular granadina *Que te tengo que querer* (3 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IX, p. 61) (♩).
- Canción popular andaluza *¡Ay, morena!* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant. Coral IV, p. 54) (♩. ó ♩).

6.2.4. Final en nota muy breve. Tiene lugar este final cuando la última nota es menor en duración que la unidad métrica. El corte, con el cierre de dedos consiguiente, es simultáneo al pulsar de la última nota, si la obra es rápida, como en la Canción popular granadina *Ojos traidores* (4 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral IV, p. 53):

The image shows a musical score for the song "Ojos traidores" by Ricardo Rodríguez. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are "tra-la-la-la-la-la" and "Tra-la-la". Above the staff, there are four arched lines representing the conductor's gesture, with the final one marked with a bold 'A'. Performance instructions include "poco rit." and "rápidamente".

Esta obra, escrita en compás $3/8$ y en *tempo Allegro rítmico*, tiene como unidad métrica de pulsación la negra con puntillo (♩.). Las secciones rítmicas (primera y tercera, a la que pertenece este final) se dirigen con bastante amplitud gestual, a la vez que precisión. El corte sobre la corchea final es coincidente con la pulsación de dicha corchea, con un cierre de dedos muy enérgico e instantáneo, como para detener instantáneamente una máquina que marcha apresurada, o quedarse con un objeto que te lanzan desde lejos con fuerza.

En obras de *tempo* moderado o lento se puede medir suficientemente la breve nota final, cortándola en su justo momento en la subdivisión conveniente, de manera algo parecida al final sobre nota breve (Nº 3). Véase el final de **Chumbera** (4 v.m.), Nº 4 de los *Seis Caprichos* de Juan Alfonso García, sobre poemas de Federico García Lorca:

La obra está en compás binario (♩) y tiene como *tempo*: **Intenso e marc.** (♩ = 78). Este final *tutta forza* exige una dirección como pocas veces se utiliza en la música coral: con el máximo de carga energética y de amplitud gestual con carácter muy marcado, casi rudo. De esta forma, *poco rit.* el final, se pulsa la última blanca '-ca-', abriendo el gesto aún más si cabe durante su duración, y se cae sobre la negra final '-ble.' (A) subdividiendo esta parte del compás, para hacer una segunda pulsación sobre el silencio de negra (B), en el que se cierran enérgicamente las manos para detener esta potente música. El director debe clavarle muy bien en el suelo durante esta obra, pero especialmente en este final para no perder el equilibrio en su brusco corte.

Las siguientes obras tienen finales sobre notas de valor muy breve (menor que la unidad métrica) que plantean diversos problemas dignos de analizarse y practicarse:

- Madrigal *Alla caccia* (2 v.i.) de Saverio Mercadante (Ant. Coral I, p. 24) (♩.) (final: ♩).
- Lied *Ich hab die Nacht geträumet* (3 v.bl.) de J. Brahms (Ant. Coral III, p. 23) (♩.) (final: ♩).
- Variaciones "Papageno" (2 v.bl.) de Carlos Villalón (Ant. Coral I, p. 35) (♩.) (final: ♩).
- *Chorstudien* Nº 2 (3 v.m.) de Hermann Regner (Ant. Coral V, p. 31).
- Canción popular andaluza *La Tarara* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 67) (♩) (final: ♩ *allegro deciso*).

6.2.5. Finales medidos combinados. Vamos a ver, bajo este epígrafe, los casos de procesos cadenciales en los que una voz se estabiliza en su nota final, mientras otras voces se siguen moviendo hasta encontrar su sonido final. Estos casos son poco frecuentes con un final

medido, mientras abundan mucho más en los casos de calderón final, como en tantas obras del Renacimiento (recuérdese que la nota cuadrada final equivale al calderón moderno). El proceso cadencial desde que una de las voces se estabiliza puede ser más o menos corto o largo.

El principio de dirección a aplicar es el explicado al comienzo de este capítulo: Si una voz se estabiliza o no se mueve, esta voz debe encontrarse en algún elemento inmóvil del director, normalmente la mano que coincide con la situación de la voz (S. y T. en la mano izquierda; C. y B. en la mano derecha). Esta mano quedará inmóvil pero activa, con la palma hacia arriba o hacia abajo o cambiando, según convenga por la dinámica correspondiente. La otra mano continuará las pulsaciones del compás para las voces que siguen moviéndose musicalmente, hasta que ambas manos dibujen el *arsis* de aviso del corte final.

Si las voces que se estabilizan son más de una y de distinto sector, se debe escoger normalmente la mano izquierda para ser inmovilizada (recuérdese que se trata de una inmovilización activa o dinámica) y dedicar la mano derecha a la continuación del movimiento musical hasta su final.

Veamos el sencillo ejemplo planteado en el final de la sencilla Canción popular española de Navidad ***Durmiendo sobre las pajas*** (3 v.m.) de Luis Urteaga (Ant. Coral V, p. 33):

El diagrama muestra los gestos de las manos izquierda y derecha para el final de la canción. La mano izquierda realiza movimientos ondulados que se estabilizan en la última negra (A) y permanecen inmóviles en la corchea (B). La mano derecha continúa con pulsaciones rítmicas hasta el final. Debajo, la partitura musical para Soprano (S.), Tenor (T.) y Bajo (B.) muestra la melodía y las letras: 'va-mos sin tar - dar. / quees-tá nues-tro bien.' La música termina en una nota cuadrada final.

Esta obra tiene como tiempo *Allegretto*. La unidad métrica de la pulsación es la negra (♩). El final mantiene la velocidad fundamental sin retardo alguno y va de *f* a *p*. El gesto en este final comienza amplio y enérgico, con ambas manos; la mano izquierda quedará quieta y enérgica (en el 2º compás) sosteniendo a las sopranos; irá perdiendo rigor y volviendo gradualmente la palma hacia abajo para aplacar el sonido, mientras la mano derecha sigue dirigiendo el movimiento musical de tenores y bajos cada vez menos marcado y más ondulado (como corresponde al diseño melódico de estas voces). En la última negra (A), ambas manos dan un pequeño *arsis* de aviso del corte que se produce en la parte siguiente (B) (silencio de corchea). En el momento del corte se pronuncia la consonante final ('r' o 'n'). Las manos quedan suspendidas después del corte por el calderón sobre dicho silencio (aunque de esto se hablará más adelante).

Otros ejemplos de finales medidos combinados, más o menos cortos o extensos, que se pueden encontrar en las Antologías Corales, para su análisis y práctica. (Como siempre, la nota entre paréntesis indica la unidad métrica de la pulsación de la obra):

- Lied *Weiche Gräser im Revier*, Op. 65 nº 8 (4 v.m. y piano a 4 m.) de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 59) (♩). El Coro entero se estabiliza, mientras el piano prosigue con varios acordes que también deben ser dirigidos.
- Canción de cuna *Berceuse* (4 v.m.) de E. Grieg (Ant. Coral VII, p. 62) (♩).
- Canción *Baladilla de los tres ríos* (3 v.m.) de Vicente Emilio Sojo (Ant. Coral VIII, p. 49) (♩).
- Canción popular asturiana *En San Vicente* (3 v.i.) de Rafael Benedito (Ant. Coral III, p. 35) (♩).
- Canción popular italiana de Navidad *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant. Coral VI, p. 39) (♩).
- Canción popular granadina *Canción galante* (3 v.i.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral III, p. 34) (♩).
- Canción popular noralemana *As en Krink, so loopt de Tiden* (3 v.m. y Piano) de Hellmut Wormsbäcker (Final B) (Ant. Coral IX, p. 65) (♩).
- Canción popular cántabra *La vi llorando* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral V, p. 35) (♩).
- Habanera *Flor de Yumurí* (4 v.m. y Br.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 99) (♩).
- Canción popular andaluza *El canario* (2 v.m.) de Laura Rojas (Ant. Coral II, p. 43) (♩).
- Canción popular andaluza *Madre, mi carbonero* (3 v.m.) de L. Rojas (Ant. Coral VI, p. 44) (♩).

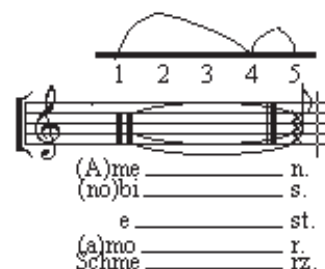
Para terminar esta primera sección sobre el corte del sonido, debemos llamar la atención sobre el caso de corte sonoro sobre sílaba terminada en consonante. Es lógico que el sonido va sobre sólo las vocales, salvo en algunas obras contemporáneas, en las que el autor pida alguna consonantización o sonido sobre consonantes, sonoras o no, por ejemplo, la boca cerrada (b.c. o ‘m’). Se deben excluir, por tanto, como erróneas y faltas de rigor interpretativo, aunque a cierto público parece gustarle, las consonantizaciones de algunos coros sobre la ‘n’ final de la palabra ‘Amen’ de tantas obras religiosas latinas (sonorizan la ‘n’ durante toda la duración del acorde final). La consonante final se pronuncia exactamente en el momento del corte.

Supuesta la necesidad de la correcta pronunciación o articulación del texto, de la que se hablará en la segunda parte de este tratado, es preciso un cuidadísimo esfuerzo por parte del director y la correspondiente atención por parte de los cantores para la sincronía de la puesta de dicha consonante.

L o q u e
normalmente se
escribe así:



Se debe interpretar así:



6.3. EL CORTE PARCIAL SOBRE NOTA MEDIDA.

Vamos a aplicar ahora todo lo explicado sobre el corte medido (final) a los muchos cortes

que tienen lugar durante la interpretación de una obra. Estos cortes se deben a la presencia de silencios que separan las frases de la obra, pero que no interrumpen de ninguna manera el discurso musical. En este apartado combinaremos el gesto de corte (de una frase que termina) en cualquiera de sus variedades, que estamos estudiando, con el de ataque (de una frase siguiente) en cualquiera de sus variedades, que estudiábamos en el capítulo anterior.

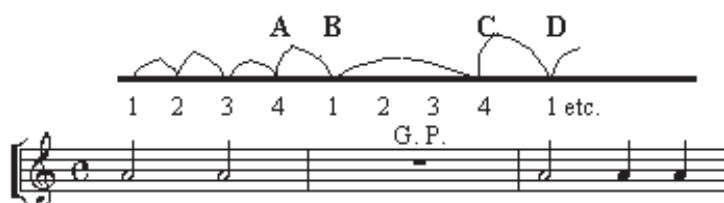
Estos cortes fraseológicos durante el transcurso de la obra son, a menudo, tratados arbitrariamente en cuanto a su métrica, resultando interpretaciones inexactas métricamente, bien porque los silencios largos se acortan por no saberlos mantener o no saber qué hacer durante ellos, bien porque silencios de corta duración se aprovechan para hacer paréntesis o paradas métricas largas o de tiempo impreciso, troceando la obra musical de manera no pretendida por su autor.

6.3.1. Corte parcial medido seguido de silencio de larga duración. Un silencio es de larga duración cuando dura al menos dos o más unidades métricas. Si el silencio ocupa íntegramente todo un compás se denomina “gran pausa” (G. P.), sobre todo en el argot orquestal.

Este caso es el más fácil en cuanto a la resolución de los varios problemas que se plantean en este corte, que son:

- a) corte del sonido de la frase que termina, con el *arsis* de aviso correspondiente en la unidad métrica anterior a la de corte,
- b) medida del silencio (medida mental, no pulsada, o sólo muy levemente pulsada) y
- c) ataque de la frase siguiente con *arsis* en la unidad métrica anterior.

El esquema métrico de este supuesto podría ser, por ejemplo:



Para cortar la frase que termina en el primer compás se marca el pequeño *arsis* de aviso de corte en la parte 4ª (A), *arsis* que tendrá su *thesis* en la parte 1ª del segundo compás (B) en la que se cortará el sonido con el cierre de los dedos. Las partes 2ª y 3ª de este compás no se pulsan, puesto que nada se mueve, o se pulsan levisísimamente sólo de modo indicativo. Por fin, en la parte 4ª (C) se da un *arsis* acomodado al *tempo*, dinámica y carácter de la frase que comienza en el compás siguiente (D).

El caso de silencio de compás entero o “gran pausa” sólo aparece en obras corales de gran envergadura y duración, por lo que es poco frecuente su presencia. Cuando ocurre, la tensión que provoca la ausencia del sonido es de gran efecto dramático y hace falta mucha madurez interpretativa para saber observar el silencio y conseguir dicha tensión.

Tenemos un caso en la sección final (E) de *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de la *Trilogía Mística* de Juan-Alfonso García sobre poemas de San Juan de la Cruz. Cuando el Pastorcico se encumbra al árbol (la cruz) y abre sus brazos para morir, el gran silencio naturalmente significa la muerte (recurso, por otra parte, frecuente en los compositores). La obra se encuentra en la

Antología Coral IX, p. 49 ss. Y el caso presentado en las pp. 54-55:

Diagram above the staff: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 etc.

Tempo markings: *rit.*, *largo*, *In tempo*

Lyrics: do dee - llos, el pe - cho del

Para aplicar el proceso del esquema métrico anterior al ejemplo real adjunto, deberemos hacer caso omiso del calderón con el que finaliza la frase del compás 2, ya que el calderón aún no se ha estudiado. Por lo demás, tenemos: una frase que termina en un tiempo lento, muy ligado y en retardando; el corte del sonido es en (B) con su *arsis* de aviso (A). En la medida mental o muy leve del silencio se recupera el *tempo* alterado por el *rit.* La frase que sigue en (D) tiene su *arsis* de ataque *piano* en (C).

Son algo más frecuentes los cortes fraseológicos con silencio de gran duración, aunque menor que la “Gran Pausa”. Véase un ejemplo en la *Cantiga de loor a Santa María* (3 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar:

Diagram above the staff: 1 2 3 1 2 3 1 etc.

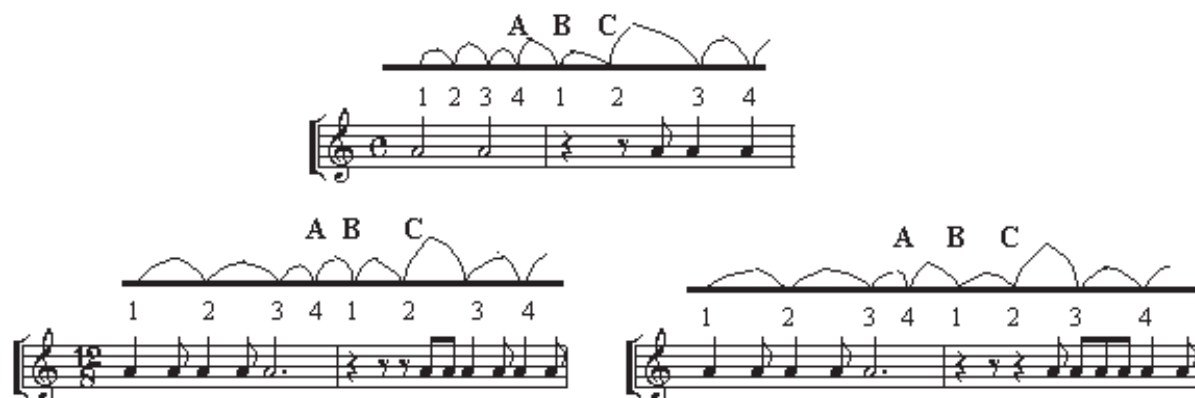
Tempo markings: *cresc. poco*, *dim.*, *Lento e misterioso*

Lyrics: mui con - tra na - tu - ra. Et pois ten

La obra se está pulsando, en este momento de conclusión de la frase, *allegrementemente mosso*. La acentuación contra la naturaleza del compás está plenamente de acuerdo con el texto (“mui contra natura”). El proceso explicado a propósito del esquema rítmico se cumple: corte del sonido de una frase (A) con su *arsis* de aviso correspondiente (B); ataque de nueva frase (D) con su *arsis* también correspondiente en la parte anterior (C). Como en el ejemplo anterior, también hay que cambiar de *tempo* al llegar al silencio (B), en este caso *lento*, e incluso de carácter (*misterioso*). Lo que pasa en este caso es que se ha acortado la distancia entre el corte (B) y el *arsis* (C) que están en tiempos consecutivos.

Todavía permanecemos en este apartado del silencio de larga duración si acortamos éste

en una mitad o tercio de tiempo para producir una entrada a contratiempo binario o ternario. Veamos estos esquemas métricos:



En todos ellos tenemos: un corte de frase que coincide en (B), precedido por su *arsis* de aviso (A); una unidad métrica de separación en silencio entre el corte (B) y el *arsis* de ataque (C), en este caso de contratiempo binario en el primer caso, o ternario en los esquemas segundo y tercero. El director, por tanto, tiene espacio temporal o métrico para separar los distintos elementos gestuales del proceso: *arsis*-aviso de corte (A) | corte (B) | *arsis* de ataque (C).

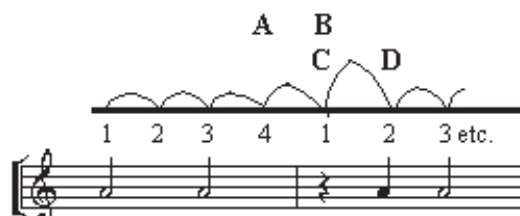
Este proceso lo podemos ver aplicado en la canción *Señor, me cansa la vida* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (cc. 25-26):

Pausadamente y con expresión pone el autor en el encabezamiento de la obra, y con este tiempo y carácter llegamos al momento propuesto. El director, después de un *ff* anterior que ha disminuido, viene dirigiendo onduladamente, con gesto pequeño y ahora retarda y disminuye. Lo que ahora nos interesa es que el director avisa el corte con un pequeño *arsis* en la 2ª parte del tercer compás (A), y corta efectivamente cerrando sus dedos en la 1ª parte del cuarto compás (B) (atención a la 's' final). Esta parte ya es *un poco más movido* y en la 2ª parte (C) se produce el *arsis* de ataque sobre el que Sopranos y Contraltos entran en contratiempo al unísono; este ataque es suave, pero siempre algo pronunciado para mover esta entrada en contratiempo. (En este momento muchos coros mueven el tiempo mucho más de lo que el autor expresa).

6.3.2. Corte parcial medido con silencio de corta duración. Consideramos en este apartado la separación de frases por un silencio que ocupa sólo una unidad métrica o parte de ella.

Este caso nos presenta por vez primera la novedad de un gesto directorial complejo en el que se unen en una misma pulsación el final del gesto de corte de una frase con el *arsis* de ataque de la siguiente.

El esquema métrico puede ser el siguiente:



El final de frase se produce al comenzar la 1ª parte del segundo compás (**B**); para coordinar el corte se habrá dado un pequeño *arsis* de aviso en la unidad métrica anterior (**A**). La siguiente frase comienza en la 2ª parte del segundo compás (**D**), necesitando su *arsis* de ataque en la unidad métrica anterior (**C**). La complejidad del gesto consiste en la coincidencia del momento del corte (**B**) con el *arsis* de ataque (**C**): en el momento de unir las manos para concluir el gesto de corte (**B**), el director produce la sacudida característica del *arsis*, con su energía y características condicionadas a la naturaleza del comienzo de la nueva frase.

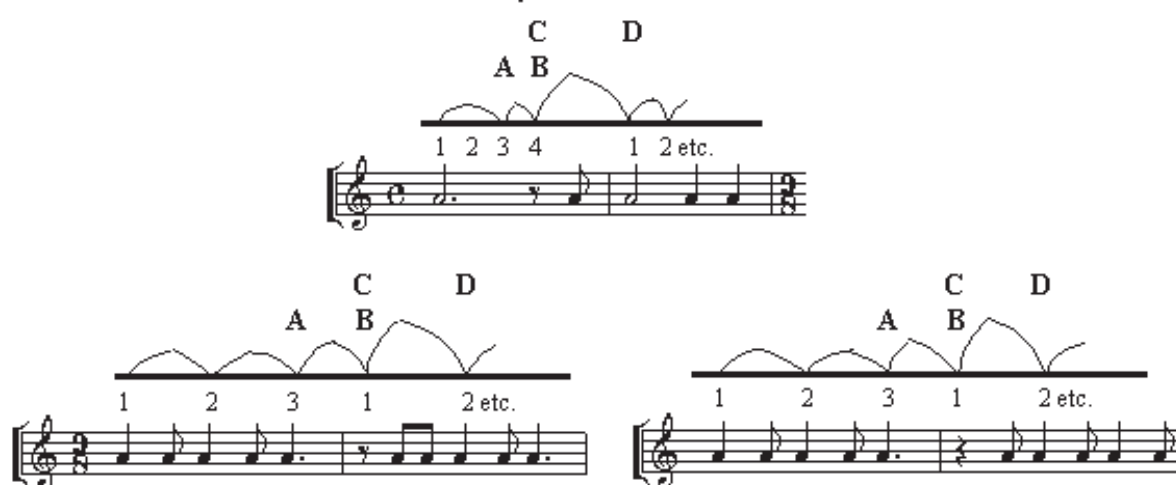
Este tipo de corte es mucho más frecuente que los anteriores en obras corales, incluso de pequeñas proporciones. En la Canción *Negra sombra* (versión para 4 v.m.) de Juan de Montes (Ant. Coral IV, p. 37) aparece en varias ocasiones, la primera en los cc. 11-12, que se escriben a continuación:

Estamos en el prelude de esta célebre Canción sobre texto de Rosalía de Castro. El aire *Lento*, su carácter *dulce y melancólico* y su dinámica suave han provocado una dirección ondulada con gesto pequeño; dentro de él hay un *arsis* más marcado: el que prepara el *sf* de la 2ª parte del primer compás. Aplicando el proceso explicado en el esquema rítmico anterior, tenemos: *arsis* de aviso de corte en (**A**); corte efectivo de la frase en (**B**); conversión del corte en *arsis* (**C**) para

atacar la nueva frase en (D).

En este ejemplo, la transformación del corte (B) en *arsis* (C) es sencilla, ya que permanecen el mismo compás, *tempo*, dinámica y carácter. Si en este momento varían uno o más de estos elementos esa transformación se vuelve tanto más trabajosa y, por tanto, debe ser más estudiada, cuantos más elementos varíen entre una y otra frases. De cualquier modo, toda la nueva información agógica, dinámica y de carácter para empezar la siguiente frase debe estar contenida en el *arsis* del momento C.

Aún podríamos reducir la separación entre frases a sólo una mitad o tercio de unidad métrica, produciéndose una entrada a contratiempo: se aplicaría el mismo proceso, ya que el *arsis* de contratiempo se marca sobre la misma unidad métrica en la que se produce dicho contratiempo. El esquema rítmico podría ser alguno de los siguientes:



En estos tres casos esquemáticos tenemos:

- un corte (B) con su *arsis* de aviso en la unidad métrica anterior (A).
- un silencio menor que la unidad métrica que ocasiona una entrada a contratiempo, cuyo *arsis* de ataque coincide con el silencio y con el corte de la frase anterior (C). Este *arsis* deberá llevar la nueva información agógica y dinámica que corresponda al comienzo de la nueva frase.

Aplicando esta esquematización a una obra concreta, traemos de nuevo ***El Pastorcico*** (3 v.m.), 2ª parte de la *Trilogía Mística* de Juan-Alfonso García, sobre poemas de San Juan de la Cruz: en su Sección D, c. 5 (Ant. Coral IX, p. 53):

C D
A B

1 2 3 4 1 2 3 4 1 etc.

Sostenuto
sempre f e con aspereza

S.
A.
T.

¡Ay, des-di-cha-do dea-quel que de mia-mor ha he-cho au-sen-cia

¡Ay, des-di-cha-do dea-quel que de mia-mor ha he-cho au-sen-cia

El lamento del Pastorcico está expresado con este fragmento politonal que se debe interpretar *sempre f e con aspereza*. En este contexto, la dirección debe ser muy marcada y amplia (se podría pensar en la subdivisión de las corcheas del primer compás), llegando al segundo en donde nos encontramos la separación fraseológica que queremos comentar: La 1ª parte de la blanca no se pulsa demasiado, solo lo imprescindible para pasar a la 2ª parte que tiene más altura por ser *arsis* de aviso (A) para cortar en la 3ª parte (B). En ese momento convertimos el corte en *arsis* (C) por una enérgica sacudida para dar la entrada en contratiempo; (D) no es más que la *thesis* del *arsis* de ataque. También en este caso en la segunda frase sigue el mismo *tempo*, dinámica y carácter de la primera, lo que siempre aporta facilidad al proceso.

6.3.3. Corte parcial sin silencio. Es el caso más abundante de separación de frases o de elementos fraseológicos menores (semifrases, miembros de frase, incisos, etc.) y recibe el nombre de **cesura**. La cesura va unida obligatoriamente a la respiración que, como se ha dicho en otro lugar, además de una necesidad fisiológica del cantor, es un medio de fraseo y un recurso expresivo, sin el que no se entendería el discurso musical.

Como se comentó en dicho lugar (Capítulo 3º, El estudio de la partitura coral), los compositores suelen ser descuidados en anotar las respiraciones, salvo excepciones entre las que hay que contar a la Escuela Granadina. Queda a la responsabilidad del director la anotación de estas respiraciones, dependiendo del fraseo musical, que debe estar normalmente en sintonía total con el fraseo literario. De lo que se deduce que no toda cesura o respiración intermusical es un final de frase, pero para el tratamiento interpretativo, esta distinción es probablemente indiferente.

Como la métrica del compás debe ser constante (aunque no maquinal), la interpretación de la cesura o respiración intermusical sólo es posible acortando algo la nota última para respirar sobre el fragmento *robado* a ese sonido. Y aquí reside un arte especial interpretativo que sólo poseen algunos directores que, a su vez, lo transmiten a sus coros: la serenidad, la elegancia de ese corte, para que el sonido se oiga suficientemente, no sea demasiado corto, haya tiempo para todo (para el sonido, para la respiración) sin perder el *tempo*. Este problema tiene su presencia, sobre todo, en cesuras o respiraciones sobre figuras de valor igual a la unidad métrica de la obra (por ejemplo ♩ en compás C); en valores más largos (por ej. ♩ ó ♩.) el problema queda más disimulado.

Podemos tomar como ejemplo para analizar estos problemas cualquier Coral de J.S. Bach: en ellos, haciendo caso omiso de los calderones para su interpretación, (de ellos se tratará en la 4ª parte de este capítulo), unas frases terminan sobre nota breve (= a la unidad métrica de la pulsación) y otras sobre nota más larga.

Veamos las dos primeras frases del Coral *Ich will hier bei dir stehen* (4 v.m.) Nº 23 de *La Pasión según San Mateo* de J.S. Bach (Ant. Coral IV, p. 22):

The musical score shows the first two phrases of the chorale. Above the staff, there are markings for breath and attack: 'C D' and 'A B' for the first phrase, and 'C' and 'A B' for the second phrase. Numbers 1, 2, 3, 3, 4, 1 are placed above the notes to indicate fingerings or breath counts. The lyrics are written below the staff for each voice part.

La primera frase¹ termina sobre nota breve (♩ sobre ♩). Como no debe interrumpirse el fluir métrico, esta negra debe acortarse para ceder algo de su tiempo a la respiración y llegar a tiempo del ataque de la siguiente frase. La solución más acertada deberá ser subdividir la 3ª parte del compás, para que la primera mitad tenga el sonido y la segunda se emplee en respirar. De la misma manera, la nota final de la segunda frase, nota larga (♩ sobre ♩), también se acortará algo, lo imprescindible, para incluir la respiración y atacar en su tiempo la frase siguiente. La solución es idéntica: subdividir la 3ª parte de esa nota, para que la respiración ocupe la segunda mitad de esa parte.

El gesto directorial está más contraído que en todos los casos anteriores: en sólo una unidad métrica o parte de compás hay que dar *arsis* de aviso de corte (A), cortar el sonido (B); en el mismo instante convertir el corte en *arsis* de ataque (C), sobre el que va, no lo olvidemos, la respiración, y ataque de la frase siguiente (D).

El arte de respirar entre frases es algo que debe trabajarse asiduamente en el coro, ya que su uso es abrumadoramente normal en la interpretación. Sólo las frases más importantes están separadas por silencios. Una obra en la que todas sus frases estuvieran separadas por silencios resultaría muy fragmentada. Por el contrario, una obra en la que no hubiera más que cesuras respiratorias podría resultar inquieta y jadeante. Estos datos aquí esbozados deberían tenerse en cuenta por los compositores para que las obras, usando unos u otros recursos, tengan el equilibrio fraseológico y formal que conviene a una obra de arte musical y conseguir ciertos efectos

¹ En sentido estricto, semifrase o miembro de frase; pero no es el momento de extenderse sobre la terminología de la división fraseológica de la obra musical.

expresivos por el uso consciente de la fragmentación o la unión con cesuras.

La mayoría de las interpretaciones corales son descuidadas con las respiraciones: acortan mucho la nota final para tomar aire y con frecuencia cargan esta última nota, cuando es breve, con un acento en contra del texto por el corte brusco que producen sobre ella.

En la interpretación del Coral anterior, es frecuente escuchar cosas así:



En casos así, el arte interpretativo del coro está aún en un estadio muy primitivo.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en ciertas ocasiones las cesuras requieren la **inclusión de una unidad métrica no escrita**, para ayudar al sentido fraseológico de la obra musical. Esto se da en cambios de letra, de período o sección musical. En el Renacimiento es comprensible que se den estos casos por la limitación de la grafía de la época (imposibilidad de utilizar otros compases que los binarios o ternarios). Es bueno incluir esta unidad métrica en silencio no escrita en los cambios de sección, por ejemplo:

- en el paso del estribillo a las coplas, o de la segunda copla al estribillo en los Villancicos y similares.
- en el paso del cuerpo del Responsorio al verso, y del verso a la respuesta, en los Responsorios.
- antes del comienzo de la *secunda*, o *tertia pars*, etc. en los dobles y triples madrigales o motetes.
- en las dobles líneas divisorias que separan las secciones distintas de cada una de las partes de una Misa: *Kyrie* || *Christe* || *Kyrie*; de la misma manera las divisiones del *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, etc.

En obras recientes, el autor podría prever las cesuras por la modificación de compases necesaria, pero a veces no lo hace por comodidad o previendo la lucidez del intérprete. Como en tantas ocasiones, se trata de algo indecible, que pertenece a la experiencia y buen sentido musical del intérprete -el director en nuestro caso- para hacerlo solamente en ocasiones muy puntuales y en razón de la diferenciación fraseológica, de la arquitectura formal, y de mostrar mejor al oyente esa arquitectura o estructura formal, dividiendo con una unidad métrica de silencio (que no existe en la partitura) secciones distintas de una obra que aparecen yuxtapuestas, si acaso separadas por una doble línea divisoria.

En estos casos no es lógico el criterio del respeto escrupuloso a la partitura, que a veces se vuelve imposible. Tampoco es lógico aprovechar esta licencia de insertar una unidad métrica de silencio no escrita, para hacer silencios de duración indeterminada entre secciones, dando la impresión de que la obra se para, sin saber el oyente si seguirá o no. Estas paradas caprichosas no son fruto de la madurez interpretativa, sino todo lo contrario, del capricho o descuido de la ignorancia.

Como es natural, estas cesuras, o unidades métricas en silencio no escritas, llevan consigo el *arsis* de ataque de la frase que sigue.

Compruébese la necesidad o, al menos, la bondad de la inclusión de estas unidades métricas en silencio con arsis, que no están escritas, en las dos obras siguientes, a modo de ejemplo (entre paréntesis, la unidad métrica de cada obra):

- Himno *Ave, maris stella* (4 v.m.) de Lajos Bardos (Ant. Coral IV, p. 42 ss.) (♩): entre el final de la 1ª estrofa y el comienzo de la 2ª (cc. 8-9). Entre las estrofas 2ª y 3ª (cc. 17-18). Entre las estrofas 4ª y 5ª (cc. 33 y 18).
- Canción Popular de Andalucía *Los muleros* (3 v.i.) de Manuel Castillo (Ant. Coral III, p. 36) (♩.): separación entre 1ª y 2ª letras (cc. 21-22). Separación entre 2ª y 3ª letras (cc. 34-35). Separación entre 3ª letra y postludio (cc. 47- 48).

6.3.4. Los cortes parciales en las obras contrapuntísticas.

Las obras musicales no son tan simples como podría parecer de la consideración de los ejemplos puestos para la explicación de las distintas variedades de ataques o cortes. Solamente en las obras más sencillas y elementales (que las hay, y muchas, gracias a las cuales muchos coros pueden tener un repertorio excelente, ya que lo sencillo puede estar muy bien hecho y ser una obra de arte) encontramos esa unidad rítmica por la que todo el conjunto coral ataca el sonido a la vez o lo corta a la vez para volver a atacarlo. Es lo que se llama el estilo *homorrítmico* u *homofónico*, porque los distintos sonidos de las voces corales se producen simultáneamente o con métrica semejante.

Pero incluso en obras sencillas es frecuente encontrar que esa uniformidad rítmica se rompe en cualquier momento, porque alguna de las voces se independiza acabando antes o después que el resto, llevando una marcha rítmica diferente. Esta independencia llega a su punto culminante en el estilo llamado *contrapuntístico*, *heterorrítmico* o *heterofónico*, que caracteriza a las obras más importantes del Renacimiento y del Barroco, en el que, hablando desde el punto de vista que nos ocupa, sólo hay coincidencia absoluta en el corte final, y raras veces en algún ataque y corte interno. En muchas obras contemporáneas, aunque no estén escritas en estilo contrapuntístico, el problema es semejante por la independencia con la que se conducen sus voces.

En el estilo renacentista y barroco, normalmente el director no tiene gran preocupación por los matices de tiempo y dinámica, pues éstos no existen: las obras tienen un *macrotempo* y una *macrodinámica* que afecta a toda una obra o a una sección entera de ella que sólo se verán modificados en las cadencias. En estas obras, la belleza de la dirección está en ir señalando las muchas entradas y salidas a las diversas voces, y la preocupación del director será la de ayudar a los cantores que tienen el gran problema de entrar y salir justamente a tiempo muchas veces.

En el caso frecuente de la colisión entre una voz que entra y otra que corta su sonido, el director tiene que elegir. La elección es evidente en favor de la voz que entra: El *arsis* que ordena el ataque es absolutamente imprescindible para que todos los cantores de una cuerda coral entren con seguridad y decisión. El corte, sin embargo, con ser algo muy delicado, puede dejarse mejor al *bien hacer* de los cantores de una cuerda, siempre que estos cantores estén bien formados sobre el valor y duración estricta de las notas finales, se ensaye bien por voces separadas para garantizar la buena terminación de estos cortes, y el oído del director esté atento a ellos para corregir en caso de que cualquiera de estos finales parciales contrapuntísticos pecara por defecto (lo más corriente) o por exceso.

Repitémoslo para que el principio esté muy claro: en las obras contrapuntísticas el director,

sobre todo, deberá marcar con su *arsis* todas las entradas que se vayan produciendo. Los cortes solamente cuando sea posible, porque no haya entradas que marcar. Es comprensible que si una voz debe entrar en el tejido polifónico y no recibe orden u orientación alguna por parte del director, esa entrada será imprecisa, pues sólo los cantores más sabios y valientes se arriesgarán a ella. La tensión que origina este tipo de repertorio, precisamente porque una entrada falsa en una parte anterior o posterior puede estropearlo todo, es célebre entre cantores y coros que no trabajan habitualmente este repertorio.

En estas obras, las dos manos del director son rítmicas y métricas. Dará el *arsis* con una u otra mano, según la orientación de la cuerda coral a la que se dirige y de la misma manera los cortes. El director debe practicar mucho la dirección métrica con la mano izquierda, normalmente menos habituada a ello. Como ejercicio se propone dirigir una sola voz de una obra sólo con la mano izquierda.

La práctica de la dirección de obras en estilo contrapuntístico es uno de los grandes caballos de batalla de las clases de Dirección de Coro y además, el coro es insustituible. Malamente se puede poner por escrito el proceso gestual a seguir, aunque sea en una obra breve, pero lo intentaremos sobre la segunda sección del *Kyrie* de la *Missa "Ecce vir prudens"* (4 v.m.) de Santos de Aliseda (Ant. Coral VII, p. 18):

The image displays a musical score for the Kyrie of the Missa "Ecce vir prudens" by Santos de Aliseda. The score is written for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Above the vocal staves, there are two staves representing the director's hand gestures: "mano izq.:" (left hand) and "mano der.:" (right hand). The director's gestures are indicated by arrows pointing to specific notes in the vocal parts, marking the *arsis* (upward strokes) and *crisis* (downward strokes). The vocal parts are written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: "Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri -".

Aunque este bello fragmento es un ejemplo perfecto de polifonía contrapuntística del Renacimiento, no es demasiado difícil: el director, además de marcar siempre las entradas de las distintas voces, puede también marcar casi todos los cortes, cosa que en obras así no siempre ocurre. Para la descripción de la dirección de este fragmento es necesario aclarar el sentido de las letras puestas sobre la barra imaginaria de la dirección de ambas manos:

A = momento del *arsis* de ataque, que siempre tiene lugar en la unidad métrica anterior, excepto en los casos de ataque a contratiempo.

C = momento del corte del sonido, que debe ir precedido de un pequeño *arsis* de aviso en la unidad métrica anterior (= pulso anterior al corte).

La unidad métrica de la pulsación es la blanca,² el *tempo* muy moderado, como conviene a una obra sagrada de carácter penitencial y humilde (“*Cristo, ten piedad*”); la dinámica es suave por la misma razón; la dirección general será serena y ondulada, el gesto de pequeño a mediano. El coro no será grande e, incluso, esta sección central del *Kyrie* será bueno que sea interpretada por un semicoro o pequeño grupo. La obra se puede bajar medio tono o un tono entero.

² No es este el momento de justificar las razones por las que se han adoptado los criterios generales de interpretación que se proponen en este párrafo.

Supuesto todo ello, el director dará la entrada a las contraltos con un *arsis* claro pero no potente con la mano derecha.- En la 1ª parte, justo al entrar C., el director da *arsis* con mano izquierda para entrada de T, en 2ª parte.-

c. 2.: pulsación normal (donde no se diga otra cosa, la pulsación es normal).-

c. 3.: 1ª parte: *arsis* con m. derecha para B. que entran en 2ª parte.- 2ª parte: *arsis* con m. izquierda para S. que entran en la 1ª parte del

c. 4.: 2ª parte: corte de T. con m. izquierda.

c. 5.: 2ª parte: *arsis* con ambas manos para la entrada sincopada de S.C. y B.; el mismo *arsis* sirve para la entrada del T. en la 1ª parte del

c. 6.: será bueno que el director mire a los T. en el momento de su entrada en 1ª parte, para diferenciarlos de la entrada de las voces anteriores sincopadas.

c. 7.: normal.

c. 8.: 1ª parte: *arsis* con las dos manos que sirve para la entrada sincopada de las S. y la tética de las C. en la 2ª parte.

c. 9.: 1ª parte: corte con ambas manos (o una sola) para T. y B.- La mano izquierda convierte el corte en *arsis* para la entrada de T. en 2ª parte.- En este momento, *arsis* con mano derecha para la entrada de B. en la 1ª parte del

c. 10.: 2ª parte: corte con mano derecha para C., que se convierte en *arsis* para la entrada sincopada de la misma voz.

c. 11.: 1ª parte: corte con la mano izquierda para S.

c. 12.: 1ª parte: *arsis* con la mano izquierda para S. que entran en 2ª parte.

c. 13.: 1ª parte: corte con mano derecha para B. que se convierte en *arsis* para la entrada sincopada de la misma voz.- 2ª parte: repetición del mismo proceso (corte-*arsis*) con la misma mano derecha para C.

c. 14.: 1ª parte: idéntico proceso (corte-*arsis*) con mano izquierda para T.

c. 15.: normal.

C. 16.: la mano derecha se estabiliza (deja de moverse al pulsar la 1ª parte) para T. y B. La mano izquierda puede subdividir la 1ª parte (a la negra, nunca a la corchea) para cadenciar el retardo de S. Se cortará el sonido total previo un pequeño *arsis* de aviso. En este final total, en el corte deberá escucharse la 'n' de *eleison*. En los cortes parciales anteriores este hecho pasará desapercibido, pero deberá avisarse a los cantores que lo hagan así y ensayarlo por voces separadas; el oído del director estará muy atento.

Este tipo de dirección debe practicarse mucho para quitarle rigidez y darle naturalidad, claridad y elegancia. Cuando se hace bien, se convierte en una dirección bella, interesante al observador y, sobre todo, ayuda eficazmente a los cantores, que es de lo que se trata. Es una auténtica especialización de la que carece el director de orquesta. Una partitura contrapuntística es más difícil de dirigir que muchas páginas sinfónicas, si se quiere ser director y no comparsa que se deja llevar de un fluido musical unido naturalmente a esta música.

En obras muy complejas por su contrapunto, como en la polifonía policoral por ejemplo, el director no puede dar ni incluso todas las entradas; debe reservarse para marcar las más difíciles o problemáticas. Pero aunque no pueda dirigirse gestualmente a todas las voces en su flujo incesante de entradas y cortes, cada cuerda, y cada cantor que mira al director para entrar o salir, debe encontrar en él el gesto que necesita y busca: el *arsis* para entrar y el corte para salir.

Véase, como un botón de muestra, la dificultad que entraña la dirección de esta página de la séptima estrofa (cc. 17 ss.) del Himno *Ave, maris stella* (9 v.m. en 3 coros [Coro 1º: S. | Coro 2º: S.C.T.B. | Coro 3º: S.C.T.B.] y B.c.) de Joan Cererols (unidad métrica de la pulsación: ♩):

The image shows a musical score for a choir, likely a polyphonic setting of a liturgical text. The score is written for multiple voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The lyrics are in Spanish and repeat the phrase "sum - mo Chri - sto de - cus, Chri - sto de - cus, sum - mo Chri - sto de - cus, de - cus, Spi-". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values, indicating a complex polyphonic texture.

6.4. EL CORTE SOBRE CALDERÓN.

El signo del calderón (∩) es, en general, una llamada de “atención” (parece ser que representa una mitad de ojo) que ha tenido diversos significados en la historia de la música, casi siempre relacionados con el final de las frases musicales:

- En el Renacimiento se usa con sentido fraseológico, colocado al final de las frases y períodos, aunque su uso no es sistemático. Es normal su presencia en las notas finales de cada frase de los Romances, y sólo a veces en los finales de estribillos y coplas de los Villancicos, en el final del primer hemistiquio de los versos salmódicos, etc. Estos calderones sólo indican final de frase con la consiguiente relajación relativa al *microtempo* y a la *microintensidad*; como tales finales de frase comportan respiración obligatoria posterior. Muchas veces este calderón fraseológico falta, pero no por eso varía el sentido fraseológico e interpretativo de esta música. Sólo el acorde final de la pieza, cuando llevaba calderón, podía ser prolongado indefinidamente

Véanse algunos ejemplos de este calderón presentes en las Antologías Corales:

- Villancico *¿Cómo puedo yo bivar?* (2 v.i.), Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral I, p. 9).

- Villancico *Yéndome y viniendo* (2 v.i.), Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral I, p. 10).
- Salmo *Laudate Dominum* (2 v.m.); Anónimo del C.M.C. (Ant. Coral II, p. 8).
- Villancico *Dale, si le das* (3 v.i.), Anónimo del C.M.P. (Ant. Coral III, p. 8).
- Villancico *Vésame y abrácame* (3 v.i.), Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral III, p. 9s.).
- Madrigal *Tu dorado cabello* (3 v.i.) de F. Guerrero (Ant. Coral III, p. 11).
- Romance *Por unos puertos arriba* (4 v.m.) de A. Ribera (Ant. Coral IV, p. 4).
- Villancico *Virgen bendita sin par* (4 v.m.) de P. de Escobar (Ant. Coral IV, p. 5s.).
- Villancico *Más vale trocar plaser* (4 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral IV, p. 8).
- Villancico *Laman a Teresica* (4 v.m.), Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral, IV, p. 9s.).
- etc. ...

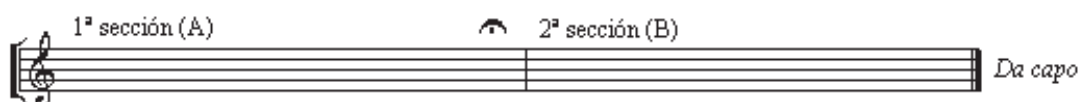
- El calderón se usa en ocasiones en el primer Renacimiento colocado sobre varias notas largas y sucesivas de un trozo breve, para indicar una interpretación más lenta de ese trozo en relación al contexto. Véase, por ejemplo, la palabra *Iesu Christe* en dos ocasiones distintas del *Gloria* de la *Missa* de Pedro de Escobar:

Una interpretación algo semejante tienen los calderones puestos sobre cada una de las notas de las frases del comienzo de *El Martirio* (4-8 v.m. y recitador), 2ª parte de *El Martirio de Santa Olalla* de R. Rodríguez:

- En los Corales alemanes el calderón tiene un significado meramente fraseológico: aparece siempre en la nota final de cada frase, con sentido de descanso microintensivo-temporal y respiración obligada, y no con sentido de detención en cada uno de ellos. Dicho de otra manera: Estos calderones sólo son señales de final de frase, al igual que en las obras del Renacimiento aludidas en el punto primero. Sobre la interpretación de estas formas musicales se hablará en su momento; por ahora véanse las obras siguientes:
- Coral *Ich will hier bei dir stehen* (4 v.m. y orq.) de la *Pasión según S. Mateo* de J.S. Bach (Ant. Coral IV, p. 22).
- Variaciones *Punctum contra punctum* (*Desintegración de un Coral alemán*) (3 v.m.) de R.

Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 59ss).

- Los llamados *Coros Da capo* barrocos, a semejanza de las *Arias Da capo*, tienen una forma tripartita A-B-A. La nota final de la primera sección (A) lleva un calderón con o sin paréntesis que indica el final de la obra cuando se repita (*da capo*) dicha primera sección. Este calderón reemplaza sencillamente a la indicación *Fin* o *Fine*. El esquema formal de la obra podría dibujarse así:



De este tipo de calderón se hará caso omiso la primera vez que se canta la sección A y se interpretará con carácter de final convencional la segunda vez, al volver *da capo*, para terminar la obra en ese punto.

- Como ejemplo véanse los Coros *Herr, unser Herrscher* y *Ruht wohl* (4 v.m. y Orq.) con los que comienza y finaliza respectivamente la *Pasión según S. Juan* (Nº 1 y 67) de J.S. Bach.

- En el Clasicismo se utiliza en Conciertos para instrumento solista y Orquesta y en Arias de ópera el calderón de improvisación, que indica al intérprete el momento de hacer una *cadencia* en la que éste, con completa libertad para su fantasía, muestre todas sus cualidades y virtuosismo vocal o instrumental. Estas cadencias eran al principio improvisadas; al desaparecer, después de Mozart, la cualidad de la improvisación, las cadencias suelen escribirse.
- Pero queremos tratar aquí, al hablar del gesto de corte, del calderón en el sentido moderno (desde el Clasicismo) de prolongación del sonido o del silencio, interrumpiendo a voluntad del intérprete (en nuestro caso, del director) la marcha métrica de la obra y, por tanto, la pulsación del director.

Lo primero que hay que resaltar de este calderón, del que sólo seguiremos hablando en adelante, es que su duración queda *ad libitum* del intérprete, constituyendo una de las escasas ocasiones en las que éste tiene una libertad de decidir algo sobre el imparable proceso o flujo métrico del devenir de la obra musical.

Es el momento de criticar el abandono voluntario por parte del director de este pequeño espacio de libertad por la adopción del criterio simplista y mecánico de algunos directores de prolongar en una parte más (!) el valor de una nota con calderón (por ej., una redonda con calderón = 5 tiempos, una blanca con calderón = 3 tiempos). Quizá esto pueda ser debido a la influencia de la interpretación de las *Marchas* para Banda: como ésta interpreta *marchando* y los diversos instrumentistas no ven al director, que va delante, se ha llegado mutuamente a ese convenio interpretativo.

La duración del calderón no es un acto de capricho del intérprete/director, sino de responsabilidad interpretativa: no está en función del compás, sino en función del equilibrio formal o micro-formal, dentro de la totalidad de la obra. Es una detención (provisional) de la energía rítmica que debe ponerse en relación con lo que ya ha pasado y con lo que queda por pasar.

No es lo mismo el calderón final (detención permanente de la energía rítmica) , que un calderón interno (detención provisional).

Dentro de la obra, no es lo mismo un calderón en la sección inicial (que será breve para no obstaculizar la carga vital de una obra que comienza), que en la sección terminal (en la que los calderones presentes tendrán cada vez mayor duración para ir preparando la muerte definitiva del flujo rítmico de la obra).

Aunque no pertenezca al campo coral, son dignos de análisis los abundantes calderones del primer tiempo (*Allegro con brio*) de la *Sinfonía N° 5 en Do m.* (*Op. 67*) de L.v. Beethoven, ya desde los primeros compases. La duración de los calderones de la exposición (cc.2, 5, 21, 24, etc.) deberá ser más breve que la de los calderones de la reexposición (cc. 249, 251, etc.); mayor aún será la duración de los calderones de la coda (cc. 479 y 482), aparte evidentemente de su distinta intensidad dramática.

En el campo coral, véase un ejemplo de calderones iniciales en *Zum Abendsegen* (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral VII, p. 53) en los cc. 1 y 2. (Quizá deban ser tratados como los del apartado 2°).

Un ejemplo de calderones en la sección terminal lo tenemos en el Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly en su estrofa final (Ant. Coral IX, p. 46, cc. 85 y 86).

Por fin, como ejemplos de obras con varios calderones en distintas secciones y, por tanto, con distintas duraciones, pueden examinarse:

- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VIII, p. 44 s.).
- *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de Juan-Alfonso García (Ant. Coral IX, p. 49 ss.).

6.4.1. El calderón y el gesto.

Las notas con calderón no tienen tiempos internos; el calderón afecta a la nota completa como tal, no a su final:



Es un error frecuente en directores el marcar los tiempos aparentes de una nota con calderón, deteniéndose en el tiempo último: estos tiempos no existen. El pulso debe detenerse en el primer tiempo o principio de la nota.

En el caso de que una o varias voces se inmovilizan por un calderón, pero otra u otras aún siguen su marcha rítmica, el director debe adoptar el criterio dicho para el caso de un final combinado (voces quietas y voces móviles) al principio de este capítulo (pp. 113 ss.): una mano se inmoviliza, la correspondiente a la situación de la voz inmovilizada, o la izquierda en el caso de varias voces inmovilizadas, y la otra mano sigue la dirección hasta que la última voz llegue al calderón.

El gesto de dirección de un calderón es uno sólo: Los brazos estarán extendidos hacia el coro, con las palmas hacia arriba en actitud más que nunca de pedir y sostener; la tensión mayor o menor de los brazos y manos estará en relación directa con la mayor o menor intensidad o fuerza

del sonido inmovilizado.

Al ser el calderón una detención del flujo rítmico de la obra musical, todo calderón provoca una sensación de descanso, de frenar algo que estaba moviéndose. Esos sonidos inmovilizados más o menos tiempo tienden a caer o calar, y el director debe, por medio de su gesto, sostener o provocar la tensión que decae: No basta un gesto estático, sino dotado de un movimiento imperceptible, lento y continuo de ascenso, simplemente para mantener un sonido dinámicamente igual desde principio a fin de su duración. A gestos estáticos corresponden calderones calantes.

Para terminar el calderón, el director debe dar un pequeño *arsis* de aviso previo al corte, (*arsis* de aviso de corte) de manera parecida a como se ha explicado en las partes anteriores de este capítulo al hablar de finales sobre notas largas. Este *arsis* tiene la velocidad de la unidad métrica fundamental a la que se marcaba el pulso al comenzar el calderón. Solamente los calderones en *f* o *ff* podrán cortarse con un cierre enérgico sin ese *arsis* de aviso que, de cualquier modo estará latente. Sobre la manera de cortar el sonido, el no hacer *sforzando* (*sf*) en el momento del corte y los problemas que plantean las consonantes finales del texto, etc., recuérdense los criterios dados en este mismo capítulo sobre los cortes con nota medida.

Pasemos ahora a estudiar algunos casos particulares de cortes de nota con calderón:

6.4.2. Calderón en el final de la obra.

6.4.2.1. Calderón en cualquier intensidad (*p*, *mf*, *f*) que se deba mantener hasta el final: Son de aplicación los criterios dichos sobre los brazos y manos, su tensión, así como el imperceptible movimiento ascensional de los brazos para mantener la intensidad y el tono sin que decaigan por falta de apoyo.

Éste es el caso más frecuente en los finales con calderón, por lo que los ejemplos se pueden encontrar fácilmente. Algunos pueden ser:

- Final (*pp*) del *Graduale* (4 v.m. y Orq.) del *Requiem* de L. Cherubini (Ant. Coral VII, p. 51.)
- Final (*mf*?) de *Zum Abendsegen* (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral VII, p. 54).
- Final (*p*) de la canción *El viaje* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 76).

6.4.2.2. Calderón en cualquier intensidad que deba crecer hasta el corte: En este caso el movimiento ascensional de los brazos no es imperceptible, sino totalmente visible y el gesto se va cargando de progresiva energía hasta el corte. Se trata siempre de finales muy espectaculares, tensos y electrizantes que provocan en el público que oye un fácil y espontáneo aplauso, cuya función es más descargar una tensión acumulada, que agradecer una calidad interpretativa.

Aunque haya muchas obras con final en calderón fuerte (*f*) mantenido, no las hay con final creciendo (*cresc.*). Véase el final del himno *Iesu dulcis memoria* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García:



Este calderón, correspondiente a un *tempo* muy lento ($\text{♩} = 40$), final de una larga obra, un himno con cinco estrofas, cada una de las cuales ha terminado con un calderón, será muy largo y tenso para que tenga un carácter de cierre total, que lo distinga de los anteriores.

6.4.2.3. Calderón en cualquier intensidad que va en *diminuendo* hasta el final: normalmente se llegará a él con una intensidad suave. Las palmas se irán volviendo paulatinamente hacia abajo, se acercan entre sí mientras los brazos se acercan hacia el cuerpo del director; los brazos también pueden bajar poco a poco, cuidando que no se pierdan de la vista de los cantores. No se debe olvidar el pequeño *arsis* de aviso del corte, para que éste sea absolutamente preciso y seguro y no quede deshilvanado.

Este tipo de calderón en *diminuendo* es muy bello, pero difícil de conseguir sin que el coro cale o tiemblen las voces por falta de *fiato* o adecuada presión del aire; cuando está bien conseguido supone un alarde técnico capaz de estremecer también al auditorio de manera semejante al final en *forte*, aunque la tensión en este caso tiene un sentido contrario.

Las obras con final de esta manera son frecuentes, por lo que se citan sólo unas pocas:

- Final de la canción pop. de Andalucía *Adiós, olivarillos* (4 v.m.) de L. Bedmar (Ant.Coral VII, p. 89).
- Final de la granadina *Soleá* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant.Coral VII, p. 94).
- Final del motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant.Coral VIII, p. 45).
- Final del Kyrie de la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (Ant.Coral VIII, p. 53).
- Final del Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant.Coral IX, p. 46).
- Final de *El Pastorcico* (3 v.m. y solistas), 2ª parte de *Trilogía Mística*, de J.A. García (Ant.Coral IX, p. 55). (Este calderón será especialmente largo por todo lo que ha pasado antes y por el contexto de este extático final *rit. poco a poco*).

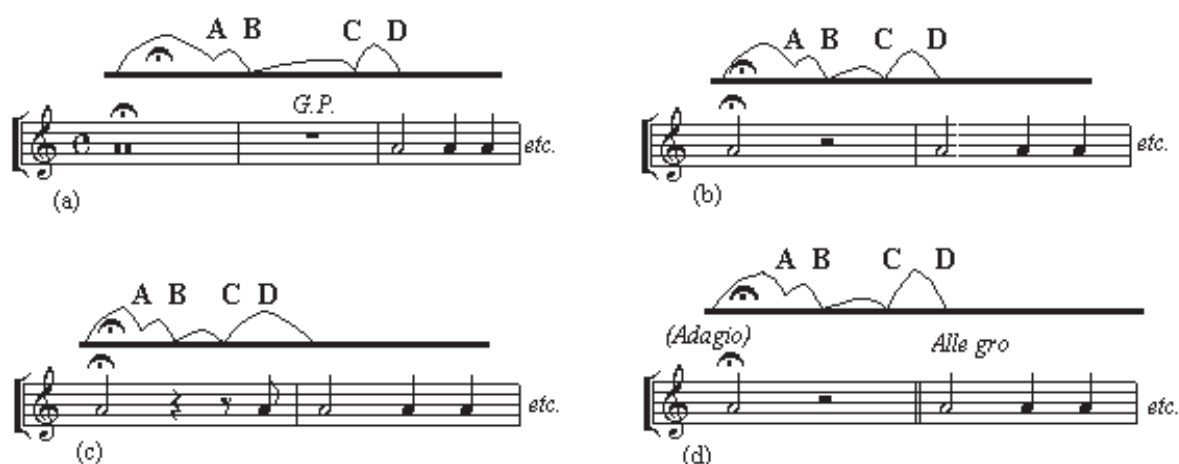
6.4.3. Calderón en el transcurso de la obra.

Los casos pueden ser múltiples. En cualesquiera de ellos el calderón como tal debe ser tratado según alguno de los tres casos anteriormente vistos de calderón final. El problema es qué hay que hacer para continuar la obra desde el punto de vista del respeto a lo escrito en la partitura, para evitar arbitrariedades de tipo métrico.

En general este problema es semejante al del corte parcial sobre nota medida estudiado en la 3ª parte de este capítulo, por lo que seguiremos un itinerario parecido, pero ya no tan detenido.

6.4.3.1. Calderón seguido por silencio de larga duración. Es el caso del silencio que dura más de una unidad métrica: Se trata el calderón de alguna de las maneras antes explicadas, se corta el sonido avisando con el pequeño *arsis* de corte, se mide el silencio, mentalmente si es largo, y se ataca la frase posterior al silencio como si se tratara de una obra nueva, con el *arsis* conveniente sobre la unidad métrica final del silencio (o sea, anterior al sonido).

Algunos esquemas rítmicos para ver el proceso:



En todos estos casos, el gesto se estabiliza en el calderón según sus características dinámicas (*p*, *mf*, *f*, etc., *cresc.* o *dim.*), se marca un pequeño *arsis* (A) de aviso de corte (B), se mide el silencio, mentalmente en el primer caso(a), y se marca *arsis* de ataque (C) en la unidad rítmica anterior al comienzo de la frase (D). En el tercer caso (c), el *arsis* se da en la misma unidad rítmica de entrada, por ser ésta anacrúsica. Como es lógico, este *arsis* de nuevo ataque deberá tener toda la información agógica, dinámica y de carácter para comenzar la nueva frase. Préstese especial atención a los casos de cambio de tiempo, como en el cuarto caso (d).

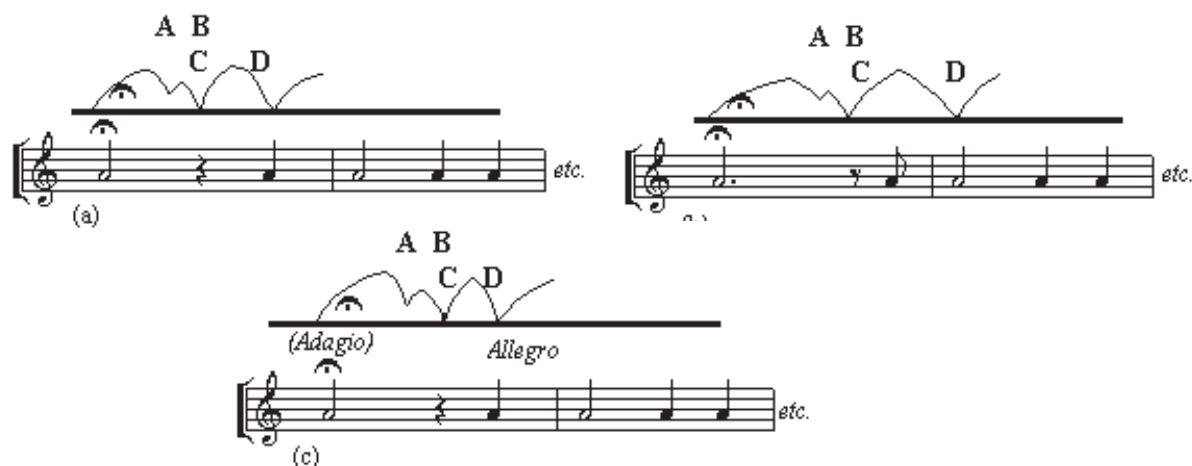
También debe prestarse atención al hecho de que el calderón termina exactamente allí donde comienza el silencio (en la 1ª parte del compás siguiente en el primer caso, y en la 3ª parte del compás en los casos restantes). Es frecuente el defecto de introducir otros *tiempos muertos*, además de los tiempos en silencio.

Estos casos en la práctica son sencillos, pues hay tiempo de pensar en los distintos pasos del proceso (A-B, C-D). Véanse los siguientes ejemplos:

- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant.Coral VIII, p. 44, sist. 3º, c. 2). En este caso, cuando se corte el calderón se habrá llegado a la parte 3ª.
- *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de Juan-Alfonso García (Ant.Coral IX, p.54, sist. 4º, c. 5 s.). Cuando se corte este calderón '*largo*' se habrá llegado a la 1ª parte del c.1º de la p. 55 '*In tempo*'.

6.4.3.2. Calderón seguido por silencio de corta duración. Es el caso del silencio que dura sólo una unidad métrica o parte de ella: Se trata el calderón de alguna de las maneras antes explicadas, pero el corte del calderón se convierte en el *arsis* conveniente a la frase que sigue.

Algunos esquemas rítmicos para ver este proceso algo más complejo y parecido al explicado en el corte con nota medida seguida de silencio de corta duración:



En el primer caso (a) se llega al calderón y se le sostiene de la manera adecuada a su carácter; se marca el pequeño *arsis* de aviso (A), se corta en el momento del silencio (B); el momento del corte es la sacudida ársica (C) con el carácter e información agógico-dinámica conveniente al principio de la frase (D).

El segundo caso (b) es semejante: el corte del calderón (B), previo *arsis* de aviso (A), coincide con la sacudida ársica (C) de iguales características; sólo que la entrada anacrúsica de la frase siguiente se produce sobre la misma unidad métrica del *arsis* de ataque.

En el caso tercero (c) además se cambia el *tempo* en la nueva frase. Este nuevo *tempo* deberá estar claro en el *arsis* de ataque (C).

Habrá que insistir de nuevo y siempre en que el calderón termina en el silencio que le sigue y, por tanto, el director debe cuidar mucho el no introducir *tiempos muertos* no escritos en la partitura. En los esquemas rítmicos (a) y (c) el calderón termina al comenzar la 3ª parte del compás, mientras que en el esquema (b) termina al comenzar la 4ª parte.

Debe practicarse este tipo de calderón, bastante frecuente. Véanse los siguientes ejemplos:

- Madrigal sacro *Lo que Vos queráis, Señor* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant.Coral IV, p. 45, sist. 2º, cc. 1-2). El calderón se corta cuando comienza la parte 1ª; el *arsis* es de *tempo* más rápido ('*Quasi recitativo*'). Otro caso lo tenemos en la misma obra, p. 46, sist. 3º, c. final: el calderón en este caso termina al comenzar la parte 3ª.
- Canción popular gallega *Canto do berce* (4 v.m. y S. sola) de Rogelio Groba (Ant.Coral IV, p. 51, c. 18). El calderón se corta al comenzar la 1ª parte del c. 19, que se convierte en *arsis*. Algo semejante ocurre en el c. 29 para ir al principio de la obra (D.C.). Por fin, el calderón del principio de la coda (c. 30) requiere un gesto combinado de sostener con la mano izquierda a las sopranos, mientras con la derecha se produce simultáneamente el corte y *arsis* para el resto de las voces.
- Canción popular de Cantabria *La vi llorando* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant.Coral V, p. 37 c. 3 y c. final). En estos dos casos, en lugar del calderón se ha puesto *tenuto* (*ten.*), que, por afectar a una sola nota, suele equivaler a un calderón de corta duración.
- Canción popular toscana *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant.Coral VI, p. 43, sist. 4º, c. 2). Calderón de larga duración (*lunga*), cuyo corte se identifica con el *arsis* de entrada anacrúsica en *Lento*.

- Canción *El viaje* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant.Coral VII, p. 74, c. 7, y p. 75, c. 16). En ambos casos el autor anota *tenuto* (*ten*), en el sentido explicado antes.
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (4 v.m. y S. y T. solos) de Luis Bedmar (Ant.Coral VII, p. 82, sist. 2º, c. 4; p. 85, sist. 2º, c. final y p. 86, sist. 2º, c. 3). Todos los calderones sobre negra, al cortarse se convierten en *arsis*. anacrúsico de la frase que les sigue respectivamente.

Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant.Coral IX, p. 46, cc. 85 y 86). Ambos calderones, de idéntica naturaleza, no deben ser largos; parecen ser más bien un *tenuto*, por cortar el movimiento natural de una frase que ya se ha repetido en las estrofas anteriores, pero que aquí, por ser el final, se amplifica por la composición a 4 v. (hasta ahora a 3 v.) y por la alteración rítmica de estos dos calderones-*tenuto*. El corte de ambos se convierte en sendos *arsis* anacrúsicos de lo que sigue.

6.4.3.3. Calderón seguido de música sin silencio. Pueden darse dos casos:

A. Calderón que no implique respiración posterior, porque ésta rompería el sentido tanto de la frase musical, como el del texto. Este caso es poco frecuente, pero es necesario saber cómo resolverlo: Se trata el calderón de la manera conveniente; para continuar con la música sin respirar tras él, es necesario un *arsis* de ataque de lo que deba seguir (este *arsis* se da sobre el sonido del calderón, que debe enlazarse con la nota, acorde, etc. que le siga). Veamos este caso en el Coral de J.S. Bach, en versión española, *Pan del cielo* (4 v.m.):

El primer calderón y el cuarto de este ejemplo deben tomarse como calderones de fraseo, normales en un coral y, por tanto se debe respirar después de ellos. Los que vienen a nuestro caso son los calderones segundo y tercero, que no deben suponer respiración, pues ésta cortaría el sentido fraseológico y textual. Para terminar cada uno de estos calderones el director pulsará un *arsis* (A) con el que invita a pasar a la negra siguiente (B); este *arsis* no precisa ser demasiado marcado para evitar así la respiración.

De la misma naturaleza es el último calderón que figura cerca del final de la *Impresión de una Habanera Flor de Yumurí* (4 v.m. y Br. solo) de R. Rodríguez (Ant.Coral VII, p. 99, c. 79): para resolverlo se pulsa un *arsis*, en este caso enérgico (*cresc. molto e rit.*), para colocar la última corchea subsiguiente.

B. Muy frecuente es el caso del calderón que, aunque vaya seguido de música sin silencio,

implica respiración por ser final de frase musical. Este calderón supone y exige una cesura o corte del sonido para la respiración, que únicamente es posible introduciendo una unidad métrica no escrita entre el calderón y la frase subsiguiente. Esto es lo mínimo que se puede añadir a lo escrito, pero también es lo máximo; quíere-se decir que no se deben introducir más vacíos en silencio que esa unidad métrica, absolutamente imprescindible, en la que se corta el calderón y se pulsa el *arsis* de ataque de la frase que sigue.

El comienzo del motete ***Zum Abendsegen*** (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant.Coral VII, p. 53):

Andante

Comienza la obra con el primer *arsis* de ataque (A-B); se paran las manos manteniendo la tensión del primer acorde con calderón; sigue un pequeño *arsis* de aviso de corte (C) y el sonido termina en (D) que es convertido en nuevo *arsis* de ataque (A-B) del segundo acorde; la inclusión de una unidad métrica de negra en silencio es imprescindible (corte de una cosa - *arsis* de otra), pero introducir más de esa unidad métrica es el capricho frecuente que queremos prohibir. El proceso para cortar el segundo acorde con calderón y dar la entrada a la frase del Tenor (*Herr, sei gnädig...*) es semejante

Los casos en los que hay que practicar esta cesura después de un calderón son muy frecuentes. Véanse y practíquense algunos de los que se citan a continuación:

- Canción popular malagueña *La Canción del Columpio* (4 v.m.) de Manuel Castillo (Ant.Coral VII, p. 80, sist. 1º, c. 1): La cesura en este caso es menor que la unidad métrica (♩), ya que el corte del calderón origina un *arsis* anacrúsico (♩). En la página siguiente de la misma obra (sist. 2º, c. 1 y 2-3), las cesuras son de unidad métrica completa.
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (4 v.m. y S. y T. solos) de Luis Bedmar (Ant.Coral VII, p. 89, sist. 1º, c. 2): Cesura menor que la unidad rítmica (♩) por *arsis* anacrúsico.
- Canción popular granadina *Soleá* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant.Coral VII, p. 92, sist. 2º,

- c. 1 y sist. 3º, c. 1): El autor utiliza *ten.* en lugar del $\curvearrowright$, pero para los efectos que comentamos es semejante. El corte del *ten.* origina una cesura de una unidad métrica ($\bullet$). Lo mismo tiene lugar en la p. siguiente, sist. 2º, c. 2 (*ten.*).
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant.Coral VIII, p. 45, sist. 2º, cc. 2-3): Cesura tras el corte del calderón de una unidad métrica ($\bullet$).
 - *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (Ant.Coral VIII, p. 53 ss.): Todos los calderones de esta obra, excepto los finales de cada parte, al ser cortados originan una cesura ársica de una unidad métrica ($\bullet$).
 - *Contrapunctum IV de Punctum contra Punctum* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant.Coral VIII, p. 60 s.): Los calderones finales de cada frase originan cesuras de negra.
 - Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant.Coral VIII, p. 72, c. final): cesura de unidad métrica completa ($\bullet$).
 - Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant.Coral IX, p. 42 ss.): Los calderones finales de cada estrofa (cc. 18, 36, 54 y 72) originan cesuras de $\frac{1}{2}$ unidad métrica ($\bullet$).
 - *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de J.A. García (Ant.Coral IX, p. 50, sist. 2º, c. 1): cesura de una unidad métrica ($\bullet$), con recuperación del tiempo (*1º tempo*).

6.4.3.4. Calderón sobre silencio. El calderón sobre un silencio detiene el gesto al llegar a él, cualquiera que sea la duración del silencio. La ausencia de música con detención del gesto puede producir un efecto que puede ir desde la sensación de relajamiento y descanso hasta la de tensión y excitación, dependiendo del contexto musical y literario.

De cualquier forma, el gesto en un silencio con calderón no necesita ningún tipo de movimiento, como lo necesita el sonido para su mantenimiento, potenciación o disminución; es más, cualquier movimiento del gesto, por leve que sea, es contradictorio con el silencio o ausencia de sonido.

Para acabar el calderón y seguir adelante con la frase musical que siga, se da un *arsis* de ataque del carácter, velocidad e intensidad conveniente al comienzo de lo que sigue (como si fuera el principio de una obra nueva). Nótese que a veces el silencio con calderón se usa para cambiar de *tempo* a continuación.

A continuación se proponen algunos ejemplos de las Antologías Corales para su análisis y práctica:

- Canción popular española de Navidad *Durmiendo sobre las pajas* (3 v.m.) de Luis Urteaga (Ant.Coral V, p. 35, c. final): Este calderón sobre el silencio final sugiere un espacio libre de silencio (aunque no largo) antes de comenzar la repetición de la obra con la segunda letra. Al cortar el sonido las manos quedan quietas ($\curvearrowright$); para comenzar de nuevo se ataca directamente con el *arsis* de la unidad métrica ($\bullet$) en cuya mitad comienza la música (sin antegesto pasivo alguno),
- Canción popular toscana de Navidad *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant.Coral VI, p. 43, sist. 2º, c. 5): el calderón no está sobre silencio, sino sobre el signo de la respiración (,) que equivale a un silencio posterior al sonido pero de no mucha duración. Para seguir se pulsa un *arsis* de negra con *tempo vivamente* y dinámica *mf*, en cuya segunda mitad nace la siguiente frase de S. y C.
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant.Coral VIII, p. 45, sist. 1º, c. 4): El silencio con calderón debe ser tenso, pues viene como corte de un *ff* y *más movido*. El *arsis*

- de negra para seguir debe dar entrada a un **pp** y debe sobreentenderse *a tempo* (*Grave*).
- Improperios *Popule meus* (3 v.m.) de F. Gorriti (Ant.Coral VIII, p. 48, sist. 2º, c. final): Ejemplo muy sencillo; para seguir, pulsar *arsis* de negra (*Andante*, **pp** *molto espressivo*).
- Canción *Yo voy soñando caminos* (3 v.m.) de Katalin Székely (Ant.Coral IX, p. 59, sist. 1º, cc. 1-2): El calderón está puesto sobre la barra divisoria del compás, para suspender el movimiento al terminar el sonido de la última negra del primer compás; para seguir, debe darse un *arsis* de negra de la misma velocidad e intensidad anterior.

A veces el silencio con calderón sucede a una nota o acorde también con calderón: La nota con calderón se somete al proceso ya largamente explicado en cuanto a su tratamiento y final, final que coincide con el silencio con calderón, en el que el gesto se detiene totalmente; se seguirá adelante como en los ejemplos anteriores.

Véase el esquema métrico adjunto:



El punto **A** es la llegada al calderón con la estabilización del gesto y su mayor o menor tensión para que no caiga el acorde; en **B** se pulsa el pequeño *arsis* de aviso de corte, que tiene lugar en **C**, donde el gesto queda paralizado por el calderón sobre el silencio; en **D** tiene lugar la pulsación del *arsis* conveniente para comenzar la nueva frase en **E**. Esta frase podría tener distinto compás, *tempo*, intensidad, etc.

A continuación se citan algunos ejemplos presentes en obras de las Antologías Corales para su análisis y práctica:

- Canción *Negra sombra* (4 v.m.) de Juan de Montes (Ant.Coral IV, p. 37, c. 3): Es un caso prototipo, en el que se puede seguir con mucha claridad el esquema explicado en el anterior esquema rítmico. La unidad métrica, tanto para el *arsis* de corte del calderón sobre sonido, como para el de principio de la frase siguiente es la negra (♩).
- Ilustraciones musicales para el Auto Sacramental *La Siembra del Señor* (3 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant.Coral VI, p. 39, sist. 2º, cc. 2-3): El segundo calderón está puesto sobre la línea divisoria del compás, lo que es equivalente a una interrupción del *tempo* al cortar el primer calderón (sobre sonido); se seguirá adelante (*a tempo*) con un *arsis* de negra. El mismo caso se da en la sección B de la misma obra (p. 40, sist. 2º, cc. 1-2). En la sección C, estimamos que falta el calderón sobre la línea divisoria de los cc. 2-3 del sist. 1º (p. 41), por semejanza con las secciones A y B.
- Canción popular toscana de Navidad *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant.Coral VI, p. 43, sist. 5º, c. 1): Tratamiento normal de ambos calderones; la frase siguiente nacerá sobre un *arsis* anacrúsico.
- *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de J.A. García (Ant.Coral IX, p. 53, sist. 1º, c. final): El segundo calderón está sobre la línea divisoria, como antes; el *arsis* de ataque de la frase siguiente deberá dar información sobre un nuevo *tempo* (*Sostenuto*), nueva

intensidad (*sempre f*) y nuevo carácter (*con aspereza*).

El “silencio marco” final.

No queremos terminar este capítulo sin invitar a los directores a hacer un espacio de silencio al finalizar la interpretación de una obra musical, o intentarlo al menos. El objeto es semejante al del “silencio marco” inicial, del que se hablaba en el capítulo anterior, que precede al *arsis* de ataque: rodear la obra musical, arte sonoro, de silencio, aislarla del ruido circundante, para que la música nunca se yuxtaponga al ruido y menos se superponga sobre él. Algo semejante al marco que rodea el cuadro, arte espacial, y lo aísla del resto de la pared que no es artística.

Hay ciertas obras con un final fuerte y vibrante que provocan el aplauso enfervorizado de los oyentes. Hay directores que buscan expresamente este aplauso, incluso trastornando los finales de las obras para conseguirlo. Es cierto que todo intérprete quiere agradar al público y gusta del aplauso de éste, que premia su esfuerzo; como lo es el deseo normal del auditorio de agradecer aplaudiendo el servicio musical que le ha hecho el intérprete, además de ser el aplauso su participación en el acontecimiento vivido y su reacción lógica después del silencio guardado y la tensión acumulada. Y el público, normalmente, suele ser generoso en su agradecimiento en forma de aplausos, a veces mucho más de lo que merece lo escuchado.

Pero si un intérprete está muy concentrado y, por qué no, emocionado con la obra musical que ha hecho, el aplauso le es molesto, en cuanto que le saca violentamente de su estado de beatitud artística y le devuelve involuntariamente al mundo de los mortales.

Por todas estas razones y otras, más nos parece bueno invitar a los directores a adoptar la costumbre de aplazar el aplauso-reacción del público unos instantes tras el corte del sonido final de la obra, y esto es algo que el director puede conseguir, o al menos intentarlo, por medio de su gesto.

Consiste este gesto en no bajar los brazos inmediatamente tras el corte, sino mantenerlos en tensión tras él, como si se fuera a atacar un nuevo *arsis* tras este silencio. Esta acción es muy fácil en finales *pp* o *p*; menos fácil en finales *mf*, y francamente difícil de conseguir (el aplazamiento del aplauso) en los finales *f* y *ff*. Después de unos instantes las manos se bajarán lentamente, distendiendo la tensión acumulada, los cantores, que han estado igualmente inmóviles durante este gesto, cerrarán sus partituras o buscarán la obra siguiente, y los oyentes podrán expresar su reacción como gusten.

Algunos compositores ponen un silencio con calderón al final de la obra, cuyo sentido es exactamente ése: la obra no ha terminado; queda aún un espacio de silencio que debe ser respetado. Pero aunque tal silencio no exista, invitamos a todos los directores a suponerlo, de la misma manera que hay hacer ese espacio de silencio antes del *arsis* que comienza la obra.

Capítulo 7º. LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:

III. LOS GESTOS EN EL TRANSCURSO DEL MOVIMIENTO MUSICAL

7.1. INTRODUCCIÓN.

Como se ha dicho en capítulos anteriores, la obra musical comienza con el gesto de ataque del primer sonido y finaliza con el de corte del sonido final. Ambos momentos son de excepcional importancia, en cuanto hacen que la música comience o deje de existir; por eso se les rodea de silencio: silencio necesario por respeto a la obra de arte sonoro y silencio necesario para la gran concentración que requieren los intérpretes con el director a la cabeza.

Entre estos dos gestos extremos tienen lugar abundantes cortes internos seguidos de *arsis* posteriores para la continuidad de la obra; incluso, sin que tengan lugar cortes, los *arsis* tienen una presencia muy abundante durante el transcurso de la obra, por la multiplicidad de entradas contrapuntísticas o, simplemente, como elementos de vitalización del movimiento musical para que éste no decaiga.

Alguien ha dicho que el gesto del director es una continuada sucesión de gestos ársicos. Esto es en parte verdad, pues la música es algo parecido a un pesado cuerpo que necesita del empuje continuo del director para que avance. Pero en parte es falso, pues la música, una vez dado un empuje inicial determinado, tiene una inercia que le hace progresar durante un cierto período de tiempo, hasta que el conductor-director opina que precisa modificar su movimiento de alguna manera o darle un nuevo impulso; de hecho, una dirección sólo ársica provocará un carácter marcado y maquinal de la obra.

En este tema vamos a tratar de exponer todo lo que el director hace entre un *arsis* y un corte, o entre un *arsis* y el próximo *arsis*: Si en la marcha musical no hay nada que cambiar el director se limitará a *marcar el compás* como simple orientación para los intérpretes; esta acción conlleva una cierta distensión. Pero si hay que variar la marcha musical en algún sentido, el director deberá conocer los recursos gestuales a utilizar para conseguirlo. El cambio puede ser métrico (de compás), agógico o dinámico, de carácter o de articulación, gradual o instantáneo.

7.2. GESTOS PARA MARCAR EL COMPÁS..

Lo primero que debe decidir el director en cada obra es la unidad métrica a emplear como valor de la pulsación; si va a marcar el compás normalmente o a un tiempo; subdividido o multiplicado (“*alla breve*”); si esta unidad métrica (natural, subdividida o multiplicada) es válida

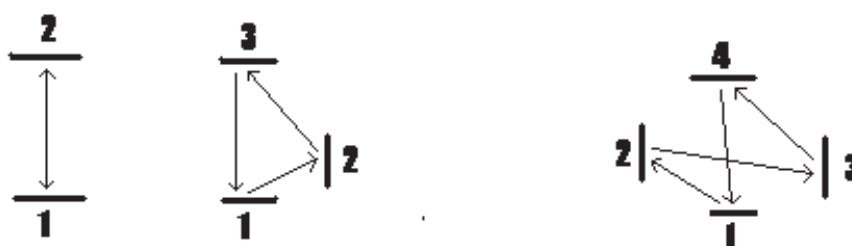
para toda la obra o en cierto(s) compás(es) será variada para ayudar a la métrica.

La decisión sobre la unidad métrica a marcar es totalmente necesaria en las obras de los períodos medieval, renacentista y altobarroco, cuando los signos de compás que se utilizaban no indican las partes de que constaba aquél, sino la proporción binaria o ternaria entre las figuras. En épocas posteriores, el compás tiene por lo general el sentido actual de división en partes y relacionar rítmicamente unas partes fuertes frente a otras débiles. Pero incluso en estas épocas es importante plantearse esta cuestión técnica de la unidad métrica, que puede ser distinta de la que sugiere el compás y que debe resolverse en función de la musicalidad, ya que el hecho de marcar con una u otra unidad de pulsación hace sonar la misma música de diferente forma.

La marcación del compás por parte del director no es la que aprenden los estudiantes de Lenguaje Musical: rudos movimientos espaciales de la mano (con el brazo) hacia abajo, arriba, la derecha o la izquierda:



Si la mano en su recorrido no choca contra algo, no se puede establecer el valor o medida exacta de una unidad métrica o parte, no hay impulso que mueva unánimemente la marcha musical de un grupo. La mano, pues, recibe su impulso o energía del choque y simultánea repulsión contra una línea o plano imaginario. Pero este choque no se da contra un suelo, unas paredes laterales y un techo respectivamente, según la parte que se pulse, como sugieren los dibujos espaciales convencionales:



Al marcar de esta manera ya hay impulso (= pulsación) y se libera energía con la que se puede llevar la marcha del movimiento musical; pero en este tipo de marcación son varios los niveles de referencia óptica (inferior, medio y superior) en los que se adquiere dicha energía, con lo que se pierde en claridad hacia los dirigidos.

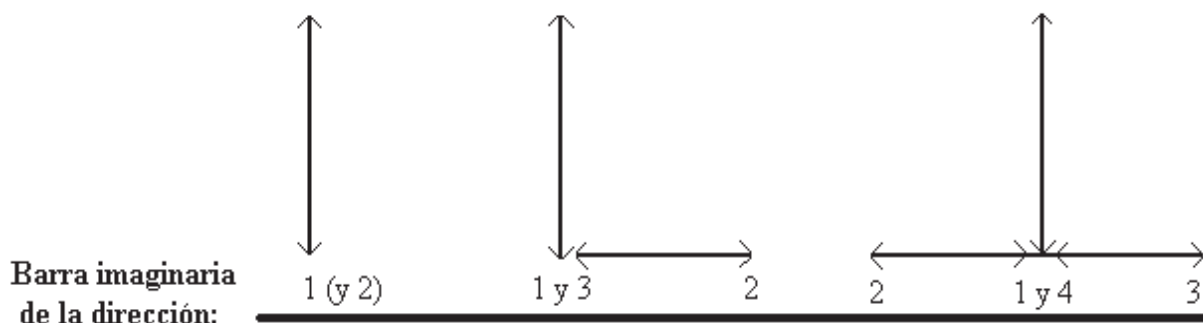
En realidad es el punto más bajo de cada tramo de trayectoria el que expresa la pulsación, el choque. Esto se debe a que es éste el punto donde se libera la energía potencial originada en el ascenso previo, iniciándose el mayor esfuerzo muscular, en contra de la gravedad. Esto es muy claramente percibido por un observador, en cualquier tipo de movimiento rectilíneo o curvilíneo:



Todas las pulsaciones, cualesquiera que sean las partes del compás deben darse más o menos **en el mismo nivel de referencia óptica**, que se sitúa en una zona media-baja del plano de la dirección, tal que la mano tenga espacio superior suficiente para los movimientos consecuentes de rebote, tanto más amplios, cuanto más fuerte es la música que se interpreta. Este nivel de referencia óptica es la llamada **barra imaginaria de la dirección**, de la que se viene hablando en los temas anteriores, por pulsarse sobre ella todos los *arsis* de ataque, o de aviso de corte, o de cualquier otro cambio, y los cortes del sonido.

Será bueno recordar que esta barra imaginaria de la dirección deberá estar necesariamente siempre a la vista de los dirigidos; nunca deberá estar tapada por el atril del director o por cualquier otro impedimento visual. En ocasiones en que el director no puede estar elevado o los cantores de filas posteriores no ven bien al director, éste deberá elevar la barra y todo el plano de la dirección a un nivel de referencia óptica útil, aunque sea más incómodo el acto de dirigir y pueda resultar menos estético.

Supuesto lo dicho, todos los compases se pueden marcar con una de estas **figuras básicas**: la *Plomada*, el *Triángulo* y la *Cruz*, como se ve en los siguientes gráficos estilizados:



La *Plomada* sirve para marcar los compases de 1 ó 2 tiempos, el *Triángulo* para los compases de 3 tiempos, y la *Cruz* para los compases de 4 ó más tiempos.

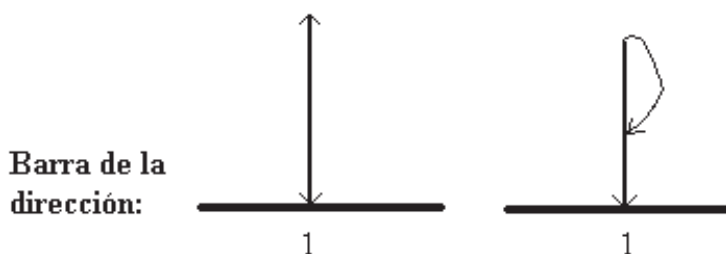
Las tres figuras, y todos los compases por tanto, tienen en común que todos sus tiempos se marcan a una misma altura: sobre la barra imaginaria de la dirección en la que se sitúa el nivel de referencia óptica.

Después de pulsar un determinado tiempo, el rebote consiguiente de la mano busca el sitio de la pulsación del siguiente tiempo, caracterizando a todos los compases, cualquiera que sea el número de sus partes, el que la última parte adquiere un rebote más elevado hacia arriba, convirtiéndose en un *arsis* del primer tiempo del compás siguiente, que es su *thesis* y que siempre es la parte más fuerte del compás en la teoría convencional.

COMPASES DE UN TIEMPO. Son normalmente los compases de **2/8** (subdivisión binaria) y **3/8** (subdivisión ternaria).

También se pulsán a un tiempo todos los compases del Renacimiento y del primer Barroco: establecida la unidad métrica a pulsar (binaria o ternaria), ésta se convierte en el *tactus* (toque) o pulsación constante sobre la barra imaginaria de la dirección. Así todas las partes son igualmente fuertes o débiles (quizá está mejor dicho que todas las partes son *neutras* en cuanto a dinámica se refiere), evitándose la relación fuerte-débil originada por el sistema métrico de los compases. La fuerza o debilidad vendrá por el carácter tónico o no de la sílaba del texto que se canta.

El marcaje de los compases de subdivisión binaria es siempre rectilíneo (el rebote asciende en línea recta hasta su cenit para descender y pulsar de nuevo), Sin embargo, el marcaje de los compases de subdivisión ternaria puede hacerse de la misma manera, o adquirir un cierto sentido curvilíneo u oscilación en su cenit, que no es otra cosa que una latente subdivisión del último tercio de la parte para orientar mejor su colocación.



Es el compás más fácil de pulsar, de tal manera que, a veces, cuando observamos a un director, nos da la impresión de que cualquier compás lo reduce a un tiempo, defecto que debe ser observado siempre para su corrección, pues va en detrimento de la claridad: no es lo mismo estar en la 1ª que en la 3ª o 4ª partes, cosa que el intérprete espera ver en las manos del director. Esto no obsta para que las obras del Renacimiento y primer Barroco se dirijan siempre con el *tactus* único, salvo en casos concretos, en los que el director estime que es más clara la división a compás.

Aparte de todas las obras del Renacimiento y primer Barroco (prácticamente hasta el tercer tercio del siglo XVII), y naturalmente las pocas de la Edad Media que figuran en las Antologías Corales, puede practicarse este compás de un tiempo en las obras siguientes (entre paréntesis figura la unidad métrica de la pulsación):

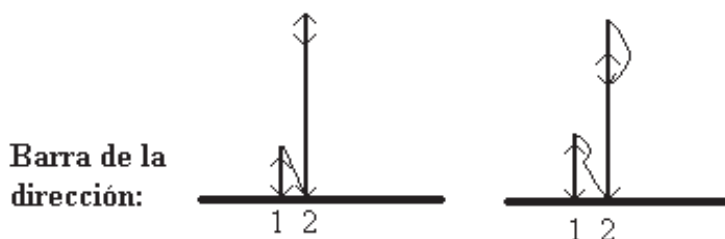
- Divertimento *A. B. C.* (3 v.bl.) de W.A. Mozart (♩.) (Antol. Coral III, p. 19).
- Canción popular asturiana *En San Vicente* (3 v.i.) de Rafael Benedito (♩.) (Ant. Coral III, p. 35).
- Canción pop. andaluza *Los muleros* (3 v.i.) de Manuel Castillo (♩.) (Ant. Coral III, p. 36).
- Canción pop. granadina *Ojos traidores* (4 v.m.) de R. Rodríguez (♩.) (Antol. Coral IV, p. 52).
- Canción pop. andaluza *¡Ay, morena!* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (♩.) (Ant. Coral IV, p. 54).
- *Chorstudien N° 2* (3 v.m.) de Hermann Regner (Ant. Coral V, p. 30). La unidad métrica de esta obra no está determinada.
- Coro *And the glory of the Lord* (4 v.m. y Orq.) N° 3 de *El Mesías* de G.F. Händel (♩.) (Ant.

Coral VII, p. 42). Esta obra puede pulsarse también a la ♩ en compás $3/4$, pero habrá que cuidar no caer en un *marcato* ni en una lentitud impropia que diluya las abundantes *hemíolias*. Dígase lo mismo a propósito de las cuatro obras siguientes:

- *O wie sanft die Quelle* (4 v.m. y piano a 4 m.) N° 10 de *Liebeslieder Walzer*, Op. 52 de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 55), y
- *Weiche Gräser im Revier* (4 v.m. y piano a 4 m.) N° 8 de *Neue Liebeslieder Walzer*, Op. 65 de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 75).
- Números 3, 7 y 11 en compás $3/4$ (*con moto*), 17 y 21 (*mosso*) del Salmo *Miserere* (3 v.m. y C. Gregoriano) de W.A. Mozart (Antol. Coral VIII, p. 35 ss.).
- Coro *Dringt ein in die Feinde* (3 v.m. y Orq.) N° 21 de *Judas Macabeo* de G.F. Händel (♩) (Ant. Coral VIII, p. 30).
- *Contrapunctum IV* y *Contrapunctum V* de *Punctum contra Punctum* (3 v.m.) de R. Rodríguez (♩) (Ant. Coral VIII, p. 60 s.).
- Villancico *Oye, pues, divino Amor* (3 v.m. y Orq.) de Antonio Rodríguez de Hita (♩) (Antol. Coral IX, p. 31).

COMPASES DE DOS TIEMPOS. Los más frecuentes con subdivisión binaria son C , $2/2$ y $2/4$. Con subdivisión ternaria son $6/8$ y $6/4$.

Los dos tiempos de este compás se pulsán en el mismo sitio, hacia el centro de la barra imaginaria de la dirección, si bien el segundo tiempo tiene un rebote mayor, al convertirse en *arsis* de la parte fuerte del compás siguiente, con lo que claramente se debe saber, al ver al director, en qué tiempo se está.



Como se ha dicho a propósito de los compases a un tiempo, el marcaje de los compases de subdivisión binaria es siempre rectilíneo en sus dos partes (el rebote asciende en línea recta hasta el cenit de cada pulsación para descender y pulsar la siguiente). Sin embargo, el marcaje de los compases de subdivisión ternaria puede hacerse de la misma manera, o adquirir un cierto sentido curvilíneo u oscilación en el cenit respectivo, que no es otra cosa que una latente subdivisión del último tercio de la parte.

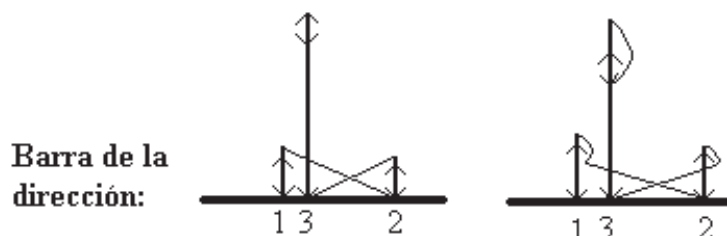
Obras para la práctica del compás de dos tiempos contenidas en las Antologías Corales:

- Lied *Los Alpes* (3 v.bl.) de Friedrich Silcher ($6/8$) (Ant. Coral III, p. 21).
- Lied *Ich hab die Nacht geträumet* (3 v.bl.) de J. Brahms ($6/8$) (Ant. Coral III, p. 23).
- Canción *El lagarto* (3 v.bl.) N° 4 de la *Suite Infantil* de Alejandro Yagüe ($2/4$) (Ant. Coral III, p. 29).
- Canción de cuna *Nana de la Negra Flor* (3 v.bl.) de Manuel Pérez ($2/4$) (Ant. Coral III, p. 32).

- Motete *Regina caeli* (4 v.m.) de Antonio Lotti (C que debe ser llevado como ϕ) (Ant. Coral IV, p. 20).
- *Coro di pastori e ninfe* (4 v.m., Ms. sola y Orq.), N° 1 de *Orpheo y Euridice* de C.W. Gluck (Φ) (Ant. Coral IV, p. 25).
- Motete *Hosanna Filio David* (4 v.m.) de F. Schubert (Φ) (Ant. Coral IV, p. 31).
- Himno *Ave, maris stella* (4 v.m.) de Lajos Bárdos (Φ) (Ant. Coral IV, p. 42).
- Canción popular catalana *El rossinyol* (4 v.m.) de Antonio Pérez Moya (2/4) (Ant. Coral IV, p. 49).
- Canción de cuna popular gallega *Canto do berce* (4 v.m. y S. sola) de Rogelio Groba (2/4) (Ant. Coral IV, p. 51).
- Motete *In monte Oliveti* (3 v.m.) de F. Sander (Φ) (Ant. Coral V, p. 20):
- Canción *Mailed* (3 v.m.) de F. Schubert (6/8) (Ant. Coral V, p. 22).
- *Estásimo 4º de Edipo Rey* (3 v.m. y arpa/piano) de J.A. García/R. Rodríguez (2/[2]) (Ant. Coral V, p. 26).
- Canción de Navidad popular española *Durmiendo sobre las pajas* (3 v.m.) de Luis Urteaga (2/4) (Ant. Coral V, p. 35).
- Canción popular granadina *Vengo de la mar salada* (3 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (2/[4]) (Ant. Coral V, p. 36).
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (3 v.m.) de R. Rodríguez (2/4) (Ant. Coral V, p. 38).
- Canción *Viva tutte le vezze* (3 v.m.) de Felice Giardini (2/4) (Ant. Coral VI, p. 26).
- Canción universitaria *Cohors generosa* (3 v.m.) de Zoltan Kodaly (2/2) (Ant. Coral VI, p. 33).
- Ilustraciones musicales para el Auto sacramental *La Siembra del Señor* (3 v.m.) de J.A. García (2/[4]) (Ant. Coral VI, p. 39).
- Canción popular toscana *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (2/4) (Ant. Coral VI, p. 43).
- Canción popular andaluza *Madre, mi carbonero* (3 v.m.) de Laura Rojas (2/4) (Ant. Coral VI, p. 48).
- Coro *Wir danken dir, Gott* (4 v.m. y Orq.), N° 2 de la Cantata BWV 29 de J.S. Bach (2/[2]) (Ant. Coral VII, p. 35).
- Canción popular malagueña *La canción del columpio* (4 v.m.) de Manuel Castillo (6/8) (Ant. Coral VII, p. 78).
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (4 v.m. y S. y T. solos) de Luis Bédmar (2/4) (Ant. Coral VII, p. 82).
- Habanera popular *Flor de Yumurí* (4 v.m. y Br. solo) de R. Rodríguez (2/4) (Ant. Coral VII, p. 95).
- Canción popular granadina *Un amor tenía yo* (3 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (2/[4]) (Ant. Coral VIII, p. 66).
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (2/2) (Ant. Coral IX, p. 42).
- Canción popular granadina *Que te tengo que querer* (3 v.m.) de V. Ruiz Aznar (2/[4]) (Ant. Coral IX, p. 61).

COMPASES DE TRES TIEMPOS. Los más frecuentes con subdivisión binaria son 3/2 y 3/4. Los de subdivisión ternaria, 9/8 y 9/4, son muy poco usados en la música coral.

Los tres tiempos de este compás se pulsan siempre sobre la barra imaginaria de la dirección: el primer tiempo (1) hacia el centro del cuerpo del director; el rebote buscará el segundo tiempo (2) que está hacia el lateral externo; el rebote de éste buscará el tercer tiempo (3) que vuelve a estar hacia el centro; este tiempo, que es el último, tiene un rebote mayor, al convertirse en *arsis* de la parte fuerte del compás siguiente, con lo que claramente, de nuevo, se debe saber, al ver al director, en qué tiempo se está.



Recuérdese lo dicho sobre los compases anteriores: el marcaje de los compases de subdivisión binaria es siempre rectilíneo en sus tres partes (el rebote asciende en línea recta hasta el cenit de cada pulsación para descender y pulsar la siguiente). Sin embargo, el marcaje de los compases de subdivisión ternaria puede hacerse de la misma manera si el *tempo* es algo rápido, o adquirir un cierto sentido curvilíneo u oscilación en el cenit respectivo si el *tempo* es algo lento, lo que no es otra cosa que la latente subdivisión del último tercio de la parte.

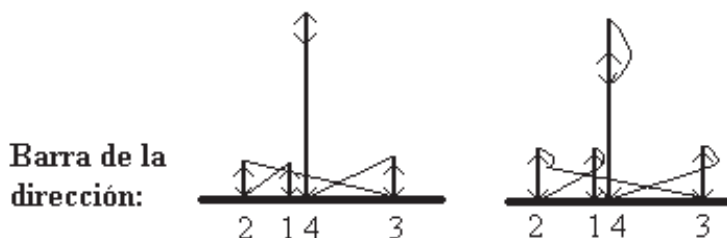
Para practicar el compás de tres tiempos, véanse los siguientes ejemplos contenidos en las Antologías Corales:

- Lied *El tilo* de F. Schubert, versión coral a 3 v.m. de Rafael Benedito (3/4) (Ant. Coral III, p. 22).
- Lied *Ich fuhr über Meer* (3 v.bl.) de Gustav Jenner (3/4) (Ant. Coral III, p. 24).
- Canción popular granadina *Canción galante* (3 v.i.) de Valentín Ruiz Aznar (3/[4]) (Ant. Coral III, p. 34).
- Canción popular *Nana de Sevilla* (3 v.bl.) de Ricardo Rodríguez (3/4) (Ant. Coral III, p. 38).
- Coral *Jesus bleibet meine Freude* (4 v.m. y Orq.) de J.S. Bach (3/4) (Ant. Coral IV, p. 23).
- Canción *Negra sombra* (4 v.m.) de Juan Montes (3/4) (Ant. Coral IV, p. 37).
- Himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de V. Ruiz Aznar (3/2) (Ant. Coral IV, p. 44).
- Himno *Vexilla Regis prodeunt* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (3/4) (Ant. Coral V, p. 23).
- Canción popular cántabra *La vi llorando* (3 v.m.) de R. Rodríguez (3/4) (Ant. Coral V, p. 37).
- Canción popular mejicana *La Valentina* (3 v.m.) de Alain Langrée (3/4) (Ant. Coral VI, p. 44).
- Coro *And the glory of the Lord* (4 v.m. y Orq.) N° 3 de *El Mesías* de G.F. Händel (3/4, que será llevado con un marcaje muy leve y, si es posible, mejor a 1, como se dijo en el compás de un tiempo) (Ant. Coral VII, p. 42).
- *Graduale* (4 v.m. y Orq.) N° 2 del *Requiem* en Do m. de Luigi Cherubini (3/2) (Ant. Coral VII, p. 50).
- Lied *O wie sanft die Quelle* (4 v.m. y piano a 4 m.) N° 10 de *Liebeslieder Walzer*, Op. 52 de J. Brahms (3/4, con la misma consideración hecha para el anterior coro de Händel) (Ant. Coral VII, p. 55).
- Lied *Weiche Gräser im Revier* (4 v.m. y piano a 4 m.) N° 8 de *Neue Liebeslieder Walzer*, Op. 65 de J. Brahms (3/4, con la misma consideración anterior) (Ant. Coral VII, p. 57).

- Canción de cuna *Berceuse* (4 v.m.) de Edward Grieg (4 v.m.) (3/4) (Ant. Coral VII, p. 60).
- Canción popular granadina *Soleá* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (3/4) (Ant. Coral VII, p. 90).
- Salmo *Miserere* (3 v.m. y C. Gregoriano) de W.A. Mozart, en los números 3, 7, 11, 17 y 21 (3/4, que también deben marcarse muy levemente o, mejor, a 1, en razón del *tempo* (*Con moto* o *mosso*) (Ant. Coral VIII, p. 35 ss.)
- *Baladilla de los tres ríos* (3 v.m.) de Vicente Emilio Sojo (3/4) (Ant. Coral VIII, p. 50).
- *El Pastorcico* (3 v.m. y solistas), 2ª parte de *Trilogía Mística* de J.A. García (3/[4]) (Ant. Coral IX, p. 49).
- Canción-danza popular canaria *Baile de la cunita* (3 v.m.) de Juan-José Falcón (3/4) (Ant. Coral IX, p. 66).

COMPASES DE CUATRO TIEMPOS. Los de subdivisión binaria, C ó 4/4, son frecuentísimos en la música coral; mucho menos lo es el 4/2. Los de subdivisión ternaria, 12/8 y 12/4, apenas se usan.

Como siempre, los cuatro tiempos de estos compases se pulsán sobre la barra imaginaria de la dirección: el primer tiempo (1) hacia el centro del cuerpo del director; el rebote buscará el segundo tiempo (2) que está hacia el lateral interno, si se dirige simétricamente con ambas manos, o hacia la izquierda, si sólo se dirige con la mano derecha; el rebote de éste buscará el tercer tiempo (3) que está hacia el lateral externo del director, se dirija con una o con las dos manos; por fin, el rebote de este tercer tiempo buscará el cuarto (4) que vuelve a estar hacia el centro; este tiempo, al ser el último, tiene el rebote más alto, por convertirse en *arsis* de la parte fuerte del compás siguiente, con lo que, una vez más, se puede saber, al ver al director, en qué tiempo se está.



Como se ha repetido al hablar de cada uno de los compases anteriores, el marcaje de los compases de subdivisión binaria es siempre rectilíneo en sus cuatro partes (el rebote asciende en línea recta hasta el cenit de cada pulsación para descender, buscar y pulsar la siguiente). Sin embargo, el marcaje de los compases de subdivisión ternaria puede hacerse de la misma manera si el *tempo* es algo rápido, o adquirir un cierto sentido curvilíneo u oscilación en el cenit respectivo si el *tempo* es algo lento, lo que no es otra cosa que una más o menos latente subdivisión del último tercio de cada parte.

Practíquese con mucha claridad el compás de cuatro tiempos, para evitar la monotonía frecuente y la indefinición de muchos directores que parecen reducir todos los compases a un tiempo. En las Antologías Corales se encuentran las siguientes obras:

- Himno *O salutaris hostia* (3 v.i.) de Giovanni Battista Martini (C) (Ant. Coral III, p. 18).
- Canción *Szellő zúg* (3 v.bl.) de Lajos Bárdos (C) (Ant. Coral III, p. 28).

- Coral *Ich will hier bei dir stehen* (4 v.m. y Orq.), nº 23 de la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach (C) (Ant. Coral IV, p. 22).
- Lied *Auf ihrem Grab*, Op. 41 nº 4 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (C) (Ant. Coral IV, p. 33).
- Lied *Abschied vom Walde*, Op. 59, nº 3 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (C) (Ant. Coral IV, p. 35).
- Canon *Wenn der schwer Gedrückte klagt* (4 v.m.) de Arnold Schönberg (C que mejor debe ser llevado a cuatro partes) (Ant. Coral IV, p. 41).
- *Cantiga de Santa María* (3 v.m.) de Manuel Castillo (C) (Ant. Coral V, p. 25 y VI, p. 38).
- Canción *Narrat omnis homo* (3 v.m. y B.c.) de Valentin Rathgeber (4/4) (Ant. Coral VI, p. 24).
- Antífona *Pueri Hebraeorum* (3 v.m. y C. Gregoriano) de Felipe Gorriti (C) (Ant. Coral VI, p. 28).
- Himno *Gloria, laus et honor* (3 v.m. y C. Gregoriano) de F. Gorriti (C) (Ant. Coral VI, p. 30).
- *Kyrie* y *Agnus Dei* de la *Missa "Laudate pueri"* (3 v.m. y órg.) de Kees Bornewasser (4/[4]) (Ant. Coral VI, p. 36 s.).
- Motete *Ave, verum corpus* (4 v.m. y Orq.) de W.A. Mozart (C que mejor debe ser llevado a cuatro partes) (Ant. Coral VII, p. 48).
- Motete *Zum Abendsegen* (4 v.m.) de F. Mendelssohn (C) (Ant. Coral VII, p. 53).
- Canción *Un Cygne* (4 v.m.) de Paul Hindemith (C) (Ant. Coral VII, p. 68).
- Coro *So aber Christus in euch ist* (3 v.m.) del Motete nº 3 *Jesu, meine Freude* de J.S. Bach (12/8) (Ant. Coral VIII, p. 28).
- Salmo *Miserere* (3 v.m. y C. Gregoriano) de W.A. Mozart (Nº 1, 5, 13, 15 y 19) (C) (Ant. Coral VIII, p. 35 ss.).
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de F. Gorriti (C) (Ant. Coral VIII, p. 44).
- Improperios *Popule meus* (3 v.m.) de F. Gorriti (C) (Ant. Coral VIII, p. 46).
- *Kyrie* y *Sanctus* de la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (4/2) (Ant. Coral VIII, pp. 53 ss.).
- Variaciones *Punctum contra punctum (Contrapunctum I-II-III)* (3 v.m.) de Ricardo Rodríguez (C) (Ant. Coral VIII, pp. 59 s.).
- Canción *Ignoro el color de la sombra* (3 v.m.) de Katalin Székely (C) (Ant. Coral VIII, p. 62).
- Canción popular andaluza *La Tarara* (3 v.m.) de R. Rodríguez (C) (Ant. Coral VIII, p. 67).
- Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de R. Rodríguez (C) (Ant. Coral VIII, p. 70).
- Canción *Yo voy soñando caminos* (3 v.m.) de K. Székely (C) (Ant. Coral IX, p. 56).
- Canción en canon *As en Krink, so loopt de Tiden* (3 v.m. y piano) de Hellmut Wormsbächer (C) (Ant. Coral IX, p. 62).

COMPASES DE MÁS DE CUATRO TIEMPOS, O COMPASES COMPUESTOS. Prescindiendo de la terminología de compás *compuesto*, sobre la que no todos entendemos lo mismo, y sin entrar en polémica, llamaremos compás compuesto al integrado por dos compases distintos de entre los compases anteriores. En este compás (compuesto de dos compases simples) todas sus partes son *isócronas*, o sea, tienen la misma duración.

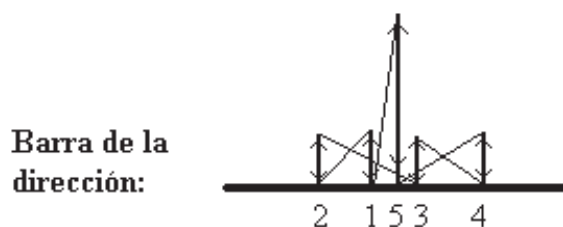
Estos compases, prácticamente no usados en la música coral, salvo alguna obra de carácter nacionalista o de experimentación rítmica, se reducen a dos:

Compás de 5/4: Es un compás de cinco partes, formado por la yuxtaposición de un

compás de $3/4$ más otro de $2/4$, o viceversa ($2/4+3/4$). La alternancia de estos dos compases puede ser constante o, por el contrario, aleatoria, cosa que se deducirá de una cierta rítmica constante, o de signos de acentuación puestos por el compositor en el caso de alternancia aleatoria. A veces se emplea una barra divisoria secundaria punteada para indicar esta división interna.

De cualquier forma el director marcará este compás como $3/4+2/4$, o por el contrario $2/4+3/4$, constantemente, si la alternancia es también constante. En el caso de alternancia aleatoria o no constante, el director marcará uno y otro compás en el orden sugerido por la acentuación del compositor.

También puede marcarse como un compás unitario de cinco tiempos, como se muestra en el diagrama inferior, de la siguiente manera: la parte 1ª hacia el centro del director (1); el rebote busca la parte 2ª hacia el lado interno del director (2); su rebote busca la parte 3ª que se pulsará de nuevo hacia el centro (3); el rebote buscará la parte 4ª hacia el lado externo del director (4); el rebote de ésta buscará la 5ª y última parte hacia el centro, cuyo rebote será más elevado por ser el *arsis* del compás siguiente.



Como ejemplo, véase el canon *New oysters* a 3 v., tradicional de Inglaterra, que se transcribe a continuación:

En la literatura instrumental, aunque poco frecuente, se pueden recordar dos conocidos ejemplos del uso de este compás:

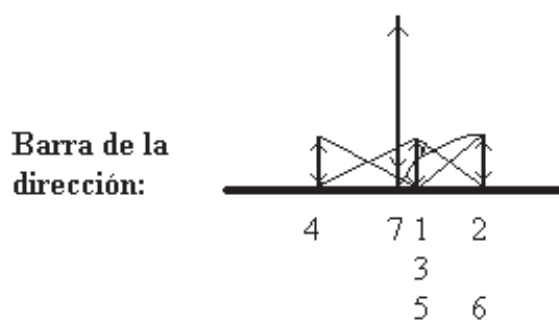
- El 2º tiempo (*Allegro con grazia*) de la Sinfonía nº 6 en Si m., Op. 74, “Patética” de P.I. Tschaikowsky.
- El movimiento 1º (*Marte, el Mensajero de la Guerra*), de la Suite *Los Planetas*, Op. 32, de Gustav Holst.

El director que tenga que dirigir una obra escrita en este compás deberá someterla a un buen proceso de estudio rítmico, y después de ensayo de brazos en casa para acostumbrarse a la pulsación, antes de pasar a ensayar al coro y hacerse un lío de pulsaciones. Puede ser útil practicar algunos de los ejercicios propuestos en cualquier método o teoría del solfeo, de la rítmica o del lenguaje musical. Es especialmente bueno el capítulo X de la obra *“Adiestramiento elemental para músicos”* de Paul Hindemith (Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1981) dedicado a estos compases

Compás de 7/4: Es un compás de siete partes formado por la yuxtaposición de un compás de 4/4 más otro de 3/4, o viceversa (3/4+4/4). Pero también puede estar formado así: 2/4+3/4+2/4. Estas alternancias pueden ser constantes o, por el contrario, aleatorias, cosa que se deducirá por la presencia de barras divisorias secundarias punteadas, o por una cierta rítmica constante, o por los signos de acentuación puestos por el compositor.

El director marcará este compás como 4/4+3/4, o por el contrario 3/4+4/4, o incluso 2/4+3/4+2/4, (según las conclusiones del análisis rítmico de la pieza) constantemente, si la alternancia es también constante. En el caso de alternancia aleatoria o no constante, el director marcará unos y otros compases en el orden sugerido por la acentuación del compositor.

También puede marcarse como un compás unitario de siete tiempos, aunque no estamos seguros de su claridad, salvo con ensayo suficiente. Sería de esta manera, según el diagrama puesto a continuación: la parte 1ª hacia el centro del director (1); el rebote busca la parte 2ª hacia el lado externo del director (2); su rebote busca la parte 3ª que se pulsará de nuevo hacia el centro (3); el rebote busca la parte 4ª hacia el lado interno del director (4); el rebote de ésta busca la 5ª parte, de nuevo en el centro (5); su rebote busca la 6ª parte, de nuevo hacia el lado externo del director (6); por fin su rebote irá de nuevo al centro donde pulsará la 7ª y última parte (7), cuyo rebote será más elevado por ser el *arsis* del compás siguiente.



Ante la falta de obras corales, se proponen, si se quiere practicar este compás, dos ejercicios sacados del ya citado libro de P. Hindemith *“Adiestramiento Elemental para Músicos”* (Edit. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1946). En el primero (escrito en clave de $\text{b}\text{3}$ en 4ª línea, pág. 169), el compás 7/4 está subdividido constantemente en 3/4+4/4 por medio de barras punteadas:



El segundo ejercicio es solamente rítmico y no tiene ningún signo para la división interna del compás, por lo que sería lo mejor marcar el compás como se ha expuesto en la explicación del diagrama anterior:



COMPASES DE AMALGAMA. Designaremos por este nombre a los compases de partes de duración no igual, porque unas son de subdivisión binaria y otras de subdivisión ternaria. Su presencia en la música coral es anecdótica en el compás de $5/8$ y prácticamente nula en cualesquiera otros, a no ser en obras de vanguardia experimental.

Compás de $5/8$: Es el compás de la danza vasca conocida como *zortzico*. Este compás tiene dos partes desiguales ($3/8+2/8$): La primera, más larga (♩ ♩ ♩) y la segunda, más breve (♩ ♩). Quizá sea más propio decir que el compás $5/8$, cuando es *tiempo de zortzico*, tiene tres partes desiguales ($1/8+2/8+2/8$): la primera, breve (♩), la segunda, larga (♩ ♩) y la tercera, igualmente larga (♩ ♩).

Puede practicarse este compás con la célebre canción *Maite* (3 v.bl.) de Pablo Sorozábal (Ant. Coral III, p. 26).

Otros compases de amalgama. Una de las tendencias de la música contemporánea es la búsqueda de nuevos esquemas rítmicos, cuya métrica no encaja en los compases tradicionales. Esto se consigue:

a) dividiendo las figuras internas de los compases normales de forma diversa a la convencional. Por ejemplo:

- El compás de $8/8$, a tres partes, podrá marcarse de alguna de estas tres maneras:

$3/8+2/8+3/8 \parallel 2/8+3/8+3/8 \parallel 3/8+3/8+2/8$

- El compás de 9/8, a cuatro partes, podrá marcarse de alguna de estas cuatro maneras:
 $2/8+2/8+2/8+3/8 \parallel 2/8+2/8+3/8+2/8 \parallel 2/8+3/8+2/8+2/8 \parallel 3/8+2/8+2/8+2/8$
- El compás de 12/8, a cinco partes, resultarán tres de ellas breves (♩) y dos, largas (♩♩). Las combinaciones de estas cinco partes pueden ser variadísimas:
 $2/8+3/8+2/8+3/8+2/8 \parallel 2/8+2/8+2/8+3/8+3/8 \parallel 3/8+3/8+2/8+2/8+2/8 \parallel 3/8+2/8+3/8+2/8+2/8 \parallel 3/8+2/8+2/8+3/8+2/8 \parallel$ etc.

b) inventando nuevos compases, con numeradores variables y denominador, por lo común, 8 (♩) ó 16 (♩♩). Por ejemplo:

- Compás de 7/8, a tres partes: $3/8+2/8+2/8 \parallel 2/8+3/8+2/8 \parallel 2/8+2/8+3/8$.
- Compas de 10/8, a cuatro partes: $3/8+2/8+3/8+2/8 \parallel 3/8+3/8+2/8+2/8 \parallel$ etc.
- Compás de 15/16, a seis partes: $3/16+3/16+2/16+3/16+2/16+2/16 \parallel$ etc.
- Y otros varios más que se exponen en los tratados de Lenguaje o Rítmica Musical, o que pueden inventarse.

La mayoría de las veces estos compases no son la base uniforme de una composición musical, sino que se les emplea de modo aislado en el contexto de un compás normalizado, o como uno más dentro de una composición que cambia constantemente de compás. Las complejidades rítmicas que pueden ocurrir con el empleo libre de este tipo de compases pueden acercarse al infinito.

Véase el siguiente pasaje de *Las Bodas* de I. Stravinsky:

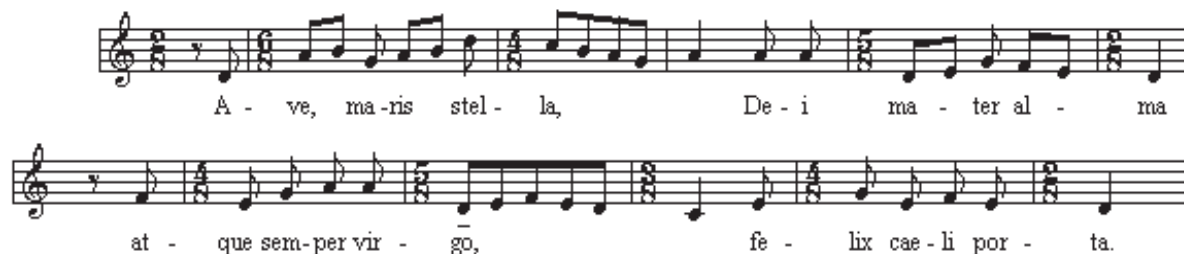
The image shows a musical score for three voices (A. I-II, T. I-II, B. I-II) from the opera 'Les noces' by Igor Stravinsky. The score is written in a complex, non-uniform meter. The lyrics are in French: 'lesboudes à dè-fair Sain-te mè-re, sois bon-ne, viens Saint mè-re en per-son - ne,'. The notation includes various rhythmic values and rests, indicating a highly irregular and complex rhythmic structure.

Pero también es cierto que muchos de estos compases pueden simplificarse por medio de compases menores (un compás de 10/8 puede ser equivalente a dos compases de 5/8, o a un compás de 4/8 más otro de 6/8, etc.).

El empleo de estos compases también puede deberse al prurito de poner métrica visible a una música que tiene el ritmo libre (al estilo del Canto Gregoriano, que algunos quieren

escribirlo sometido a compás):

Véase la impropiedad del himno *Ave, maris stella* (estrofa 1ª) sometida a la métrica de compases:



Mucho más escandalosa, musical y estilísticamente hablando, sería la reducción métrico-acompasada del *iubilus* o gran melisma de un *Alleluia*, por ej.: *Alleluia. Pascha nostrum* de la Misa del Domingo de Resurrección (Gradual Romano, p. 197):



LA SIMULTANEIDAD DE COMPASES. Es muy difícil encontrar en la música coral obras o fragmentos en los que simultáneamente se superpongan dos o más compases. En la música orquestal puede ser algo más frecuente: se trata de metros diferentes superpuestos que coinciden en ciertos momentos, originando lo que conocemos por *polirritmia*.

Un ejemplo muy claro de este caso se da en el comienzo de la *Danza Final* de *El Sombrero de Tres Picos* de M. de Falla: unas voces instrumentales interpretan en 3/4, mientras que otras lo hacen en 6/8, superponiéndose ambos ritmos métricos. La dirección de fragmentos así es compleja, quedando para directores muy experimentados, que decidirán la elección del pulso en tres partes binarias (3/4) o en dos partes ternarias (6/8), según el mayor o menor número de instrumentos que tocan en uno u otro compás, o la importancia de ellos, y juzgando a la vez con el oído si los otros instrumentos que tocan en el compás no marcado, interpretan según él.

Lo que, en nuestro criterio, no puede hacer el director es desdoblarse corporalmente, llevando con una mano un compás y con la otra el otro, como algunos maestros quieren exigir a sus alumnos; cuando estos maestros dirigen, de hecho no se desdoblan y, si lo intentan, el resultado es un movimiento robotizado y algo grotesco, que no ayuda precisamente a clarificar, sino a todo lo contrario.

Esta polirritmia originada por la interpretación de voces musicales en metros o compases diferentes pero simultáneos, es un hallazgo y una querencia propios de la música contemporánea. No tenían esa preocupación los autores antiguos, ni podían sospechar siquiera la posibilidad de polirritmia, cuando, a pesar de ello, escribían simultáneamente en dos compases distintos distintas

voces musicales: lo hacían simplemente como recurso para simplificar la escritura. La interpretación actual de estas obras no debe buscar esa polirritmia, que es sólo gráfica, aparente, pero no real (como a veces se nos quería inculcar en los años de nuestra formación, para tormento de nuestras interpretaciones).

Me permito recordar dos ejemplos, ambos de J.S. Bach:

- Coral *Jesus bleibet meine Freude* de la Cantata BWV 147 (cc. 10-13):

musical score for the vocal parts of "Jesus bleibet meine Freude" in 3/4 time. The score shows Soprano Alto (S.A.) and Tenor Bass (T.B.) parts with lyrics: "mei - nes Her - zens Trost und Saft,". The piano accompaniment is in 9/8 time.

La parte vocal (el coral propiamente dicho) está escrito en el compás de 3/4, como es lógico, y con esta métrica se interpretaría en una versión *a cappella*, sin acompañamiento. El acompañamiento superior (violines I y oboe al unísono) está escrito en compás 9/8. Este diseño viene a ser característico y comenta y expresa musicalmente la alegría que supone la presencia de Jesús en el alma, constituyendo la pieza, en su conjunto, una fantasía sobre el coral. Al superponer la fantasía y el coral, J.S. Bach no pretendió de ningún modo el carácter tenso y artificioso de una polirritmia sino el carácter risueño y placentero de un conjunto en el que todos los elementos musicales o voces deben incorporarse con naturalidad al motivo característico de la alegría en 9/8: Las voces en ritmo binario serán transformadas con toda naturalidad en ternario cuando colisionen polirrítmicamente, haciéndose la siguiente interpretación:

musical score for the vocal parts of "Jesus bleibet meine Freude" in 9/8 time. The score shows Soprano Alto (S.A.) and Tenor Bass (T.B.) parts with lyrics: "mei - nes Her - zens Trost und Saft,". The piano accompaniment is in 9/8 time.

Pero no cabe duda que esta escritura coral es menos clara y más costosa de escribir para un copista.

- Aria de bajo *Mein teurer Heiland, lass dich fragen* con Coro, de la Pasión según S. Juan (nº 60).

El Coro es el Coral *Jesu, der du warest tot* (en compás **C**), incrustado admirablemente dentro del aria (el bajo solista y la Orquesta en compás **12/8**). Véase la escritura de los cc. 33-35:

This musical score system shows the vocal and piano parts for measures 33-35. The vocal parts are for Soprano Alto (S.A.), Tenor Bass (T.B.), and Bass Solo (B. solo). The piano part is for the keyboard. The lyrics for the vocal parts are: S.A. 'gieb mir nur, was de ver - dient,'; T.B. (no lyrics shown); B. solo 'sagen, vor Schmer zenzwar nichts sagen, dochnei - gest du das Haupt, das Haupt, dochnei - gest du etc.'; Piano 'etc.'.

De igual manera la interpretación correcta no consistirá en buscar la precisión polirrítmica, sino, por el contrario, buscar el buen acoplamiento del coral dentro de la trama rítmica general de la pieza que, en este caso es ternaria, lo que dará la interpretación siguiente:

This musical score system shows the vocal and piano parts for measures 36-38. The vocal parts are for Soprano Alto (S.A.), Tenor Bass (T.B.), and Bass Solo (B. solo). The piano part is for the keyboard. The lyrics for the vocal parts are: S.A. 'gieb mir nur, was du ver dient,'; T.B. (no lyrics shown); B. solo 'sa - gen, vor Schmer zenzwar nichts sa - gen, dochnei - gest du das Haupt, das Haupt, dochnei - gest du etc.'; Piano 'etc.'.

Si el Coral se interpretase sólo *a cappella*, se debería hacer con los valores puestos en el compás C (binarios).

SUBDIVISIÓN DE LOS COMPASES. Es el recurso que adopta el director en los aires o tiempos demasiado lentos: si la duración de las partes del compás no es suficientemente clara por la lentitud, su pulsación ya no sirve de guía para aunar la interpretación del conjunto: la energía acumulada en el rebote de una pulsación se pierde al tardar demasiado en encontrar la siguiente pulsación. En ese caso el director subdivide las partes del compás o, lo que es lo mismo, pulsa a unidades menores y, por tanto, más rápidas para clarificar la marcha del discurso musical.

El director de orquesta subdivide los compases con bastante más frecuencia que el director de coro; ello es debido a varios factores, unos técnicos y otros estéticos:

Entre los factores técnicos pueden estar: la mejor formación que normalmente tiene el director de orquesta sobre el de coro (la subdivisión es una práctica difícil), o el menor número de ensayos de la orquesta profesional, mientras que el coro ensaya a veces exhaustivamente, sabiendo la obra prácticamente de memoria.

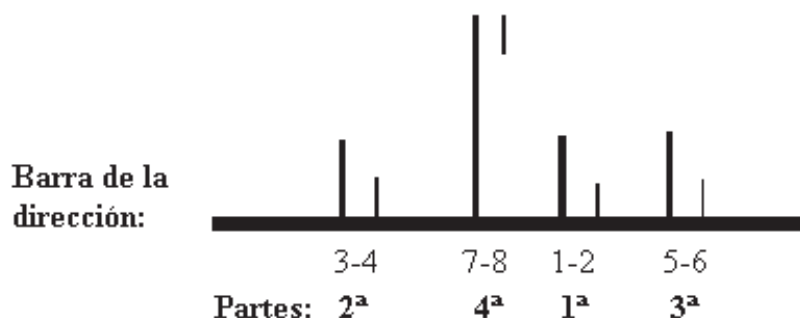
Entre los factores estéticos y quizá definitivos para la no adopción normal de la subdivisión por parte del director de coro está la gran diferencia entre la música coral y la instrumental: el carácter *cantabile* de la música coral, expresiva de un texto, normalmente sobre tiempos moderados o lentos, que llega a formar un hábito o *praxis* interpretativa de este tipo de *tempi*, en los directores y en los cantores; frente al carácter más virtuoso y menos expresivo de los instrumentos, cuya *praxis* interpretativa fundamental son los tiempos rápidos (*allegros* de Sonata, Sinfonía o Concierto, *Scherzos*, *Rondós*, etc.), por lo que los tiempos moderados o lentos son casi excepcionales. Precisamente estos tiempos instrumentales moderados o lentos reciben con frecuencia el calificativo de *cantabiles*, para expresar la intención de que se interpreten expresivamente a la manera de la música vocal.

Aunque nadie habla de ello, estamos convencidos de que hay **dos tipos de subdivisión** de los compases, y la utilización de uno u otro tipo conforma la diferencia entre la música coral y la instrumental:

- **Subdivisión latente:** es una subdivisión muy desdibujada, poco o blandamente pulsada y no constante, en la que no hay cambio de unidad métrica de la pulsación: ésta sigue siendo la fundamental del compás. Este dato es muy importante con vista a la marcación del *arsis*: en este tipo de subdivisión (la que a veces se adopta en la interpretación coral) la unidad métrica del *arsis* es la unidad de parte sugerida por el compás, por ejemplo ♩. en el compás 3/8, como ocurriría con el Motete nº 2 *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (BWV 226) de J.S. Bach.
- **Subdivisión real:** es la subdivisión bien marcada y constante en la que la unidad métrica de la pulsación ya no es la fundamental correspondiente al compás de la composición, sino la nota base de la subdivisión, por lo que el *arsis* debe corresponder a la pulsación real que es la subdividida; en el mismo ejemplo, la ♩ en el mismo compás de 3/8. Esta subdivisión es la adoptada normalmente en la música instrumental y clarifica mucho el movimiento, pero da un carácter más marcado a la interpretación. Compárese la diferencia de interpretación (aunque sea a nivel de audición interna) del mismo Motete de Bach antes aludido con una u otra subdivisión.

Así como nos hemos extendido bastante en otros aspectos, no queremos extendernos en éste de la subdivisión, dado su poco uso:

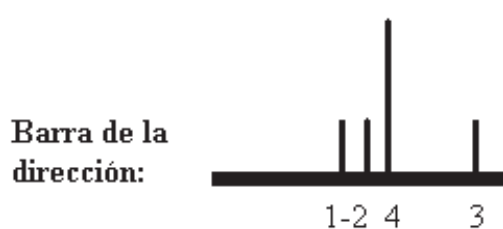
La subdivisión latente se hace pulsando, como se ha dicho, muy blandamente por segunda o tercera vez (según sea la subdivisión binaria o ternaria) en los mismos lugares de la barra ideal de la dirección en que se pulsan los tiempos fundamentales. Se emplea sólo la articulación de la muñeca para estas subdivisiones, mientras el brazo realiza su movimiento normal sin subdividir. Véase, por poner un sólo ejemplo, el diagrama de un compás de **C** ó **4/4** subdividido:



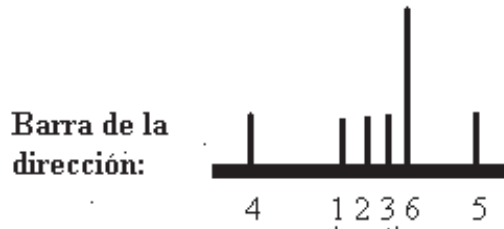
La segunda pulsación de cada parte (en trazo delgado y más corto), en la que consiste la subdivisión, se pulsa en el mismo sitio que la pulsación fundamental (en trazo más grueso y largo), con excepción de la última subdivisión (en este caso la 8ª) que ya se pulsa en la región alta por estar la mano elevada por el rebote de la última parte y *arsis* del siguiente compás.

En la subdivisión real todos los golpes tienen la misma intensidad de rebote y los tiempos sufren alguna modificación del lugar de marcación en la barra de la dirección, con vistas a que la última parte de cada compás adquiera un dibujo peculiar consistente en que la penúltima subdivisión caiga fuera del cuerpo (a la derecha del director) y la última vaya al centro con el gran rebote ársico característico para comenzar el compás siguiente.

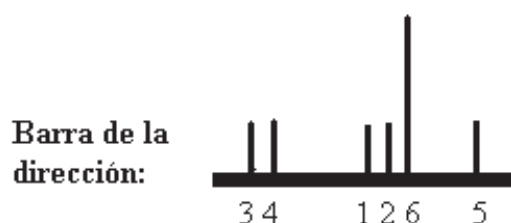
Compás de 2/4 subdividido:



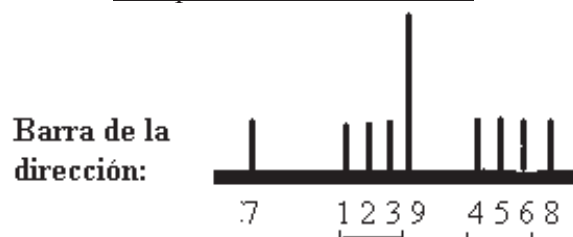
Compás de 6/8 subdividido:



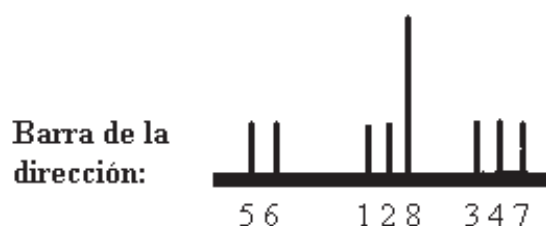
Compás de 3/4 subdividido:



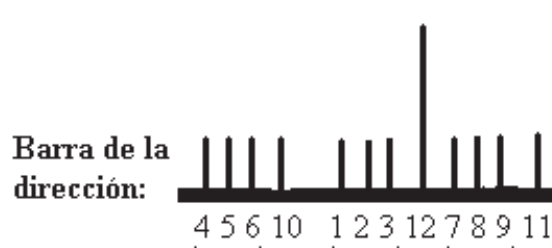
Compás de 9/8 subdividido:



Compás de C ó 4/4 subdividido:



Compás de 12/8 subdividido:



Para entender estos diagramas, se debe seguir el número de los tiempos subdivididos (1, 2, 3, 4, etc.) y su colocación en la barra imaginaria de la dirección. Se podrá observar que en los compases de subdivisión ternaria, la última parte se descompone en un compás de tres tiempos.

Cuando el director decida subdividir una obra, o una sección de la misma, deberá ensayar bien en su casa el gesto de la dirección subdividida, pues la falta de costumbre puede llevarle, o a *manotear* demasiado (mover las manos en cualquier sentido), o a pulsar constantemente a un tiempo, perdiendo la dirección, en cualquier caso, la claridad a la que está llamada; tanto más cuanto que en las obras lentas los valores, o son más largos, o son más abundantes, y los intérpretes necesitan saber con más claridad en qué parte o subdivisión de parte del compás se encuentran.

7.3. CAMBIO DE COMPASES.

Ya se ha comentado en varias ocasiones que la marcha del movimiento musical conlleva una inercia que, por un lado facilita el progreso de la obra sin tener que estar constantemente *empujándole*, pero por otro lado puede conducirnos a un descuido que la hace maquinal y fría. El movimiento musical en su aspecto rítmico se concreta en la adopción de un compás determinado que el director va pulsando para conducir la obra.

El cambio de compás durante el transcurso de una obra supone un cambio del metro rítmico que lleva la obra, en el que nos sentimos cómodamente inmersos, y el intérprete sufre un pequeño o gran trauma, que depende de la -llamémosle- cantidad de cambio que produzca y de la velocidad del movimiento (el cambio del metro rítmico es más notable en los movimientos rápidos que en los lentos).

El cambio de compás ha existido siempre en la música con el sentido de cambiar la marcha rítmica de la obra, al menos desde el Renacimiento.

Comenzaremos en primer lugar a hablar del cambio de compases desde el segundo Barroco (finales del S. XVII) hasta nuestros días, es decir, cuando el compás adquiere las connotaciones rítmicas modernas, tal y como se estudian en los tratados de Lenguaje Musical:

CAMBIO DE COMPASES CON UNIDAD MÉTRICA IGUAL: Es el caso más sencillo de solucionar pues, aunque cambie el número de pulsos o partes del compás, no cambia la duración de la unidad métrica ni su subdivisión. Por la misma razón es el caso más frecuente y el que menos se nota en la audición, a no ser que el *tempo* sea algo rápido. Ejemplos:

- (a) $2/4 \mid 3/4$ (♩ = ♩)
 (b) $2/4 \mid 2/8$ (♩ = ♪) ó (♩ = ♩)
 (c) $6/8 \mid 9/8$ (♩. = ♩.)

En estos casos el director sólo tiene que cambiar el número de las pulsaciones de un compás a otro, cuidando la buena ubicación de esas pulsaciones en la barra ideal de la dirección, según la naturaleza de cada compás: (a) y (c) de un compás de dos tiempos a otro de tres tiempos; (b) de un compás de dos tiempos a otro de un tiempo, etc.

Véanse algunos ejemplos de este supuesto presentes en las Antologías Corales:

- Madrigal Sacro *Lo que vos queráis, Señor* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral IV, p. 45ss.): Cambios frecuentes entre ♪ y $3/2$ (♩ = ♩).
- Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral VII, p. 72s.): Aunque el autor no pone compás alguno en la obra, es evidente que la unidad métrica fundamental es la negra y que los cc. 1-17 están en ($3/4$); el c. 18 cambia a cuatro partes ($4/4$) y en él se sigue hasta los cc. finales (27-29) en los que de nuevo se vuelve al ($3/4$) (♩ = ♩).
- Canción *El Viaje* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 74ss.): Cambios frecuentes entre $3/4$ y $2/4$ (♩ = ♩).
- *Sanctus* y *Benedictus* de la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (Ant. Coral VIII, p. 54ss.): Cambios entre compases $4/2 \mid 3/2 \mid 2/2$ (♩ = ♩).
- Canción popular de Granada *Un amor tenía yo* (3 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral VIII, p. 66): Cambios entre $2/(4)$ y $3/(4)$ (♩ = ♩).
- Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 70): Cambio entre la introducción en C y la copla en $2/4$ (♩ = ♩).
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Zoltan Kodaly (Ant. Coral IX, p. 42ss.): Cambio constante en secciones de estribillo (*Gaude, Emmanuel...*) del $2/2$ habitual a $3/2$ y vuelta a $2/2$ (♩ = ♩).
- *El Pastorcico*, (3 v.m.) 2ª parte de la *Trilogía Mística* de J.A. García (Ant. Coral IX, p. 49ss.): Alternancia ocasional entre los compases $3/(4)$ y $4/(4)$ (♩ = ♩).

CAMBIO DE COMPASES CON UNIDAD MÉTRICA PROPORCIONAL: Estos casos abundan menos

y cuando se presentan son más difíciles, pues su solución requiere un rápido raciocinio sobre la marcha, que deberá facilitarse por el estudio de mesa del problema y el ensayo personal de la solución en casa, antes de pasar al ensayo con el Coro o la Orquesta.

La dificultad puede estar:

- En la distinta duración del pulso; por ejemplo, en el cambio de $3/4$ a $6/8$ ($\text{♩}=\text{♩}$): los pulsos del compás $6/8$ son proporcionalmente más lentos (duran una corchea más) que los del $3/4$; además cambia el número de pulsos o partes de un compás a otro. No cambiaría el número de partes, pero sí la duración, entre los compases $2/4$ y $6/8$ ($\text{♩}=\text{♩}$).
- En el cambio de subdivisión del pulso, aunque éste conserve la misma duración; por ejemplo, en el cambio de $2/4$ a $6/8$ ($\text{♩}=\text{♩}$). Los pulsos o partes del compás siguen siendo dos, su duración es idéntica, pero la subdivisión del pulso cambia de binaria a ternaria (apariencia de aceleración, pues las corcheas del compás ternario son más rápidas que las del binario), o viceversa, si cambiamos de $6/8$ a $2/4$ ($\text{♩}=\text{♩}$) (apariencia de frenazo).

En los casos de cambio de compás con unidad métrica proporcional es imprescindible la expresión de igualdad/proporcionalidad que nos suministre el compositor ($\text{♩}=\text{♩} \parallel \text{♩}=\text{♩} \parallel \text{♩}=\text{♩} \parallel \text{etc.}$), cosa que no siempre ocurre. Cuando tal referencia falta, deberá decidir el buen criterio del director. Hay dos casos en los que se suele omitir el dato de proporcionalidad:

- En los cambios de compás $6/8$ a $3/4$ o viceversa, o simplemente, cuando se yuxtaponen al principio de una pieza, se da por supuesto que la equivalencia es ($\text{♩}=\text{♩}$); se trata de dos maneras distintas de ordenar las seis corcheas que componen estos compases ($3+3$ ó $2+2+2$).
- En los cambios de compás $2/4$ a $6/8$ o viceversa, suele considerarse invariable la duración del pulso, dándose por supuesta la equivalencia ($\text{♩}=\text{♩}$); se trata de dos maneras distintas de subdividir un pulso igual a sí mismo.

Así debe tomarse el cambio de compás $2/4$ a $6/8$ presente entre las secciones de canción y las de danza de la

- Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 70ss.).
- Canción popular andaluza *La Tarara* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 67), en los cc. 11-12 se produce un cambio de C a $2/4$, en el que a pesar de que la unidad de parte es la misma (♩), cambia la velocidad del *tempo* (*Moderato* - *Allegretto*): Lo más riguroso hubiera sido poner una equivalencia, que podría ser ($\text{♩}=\text{♩}$):

Barra de la dirección  etc.

(c. 9) (*Moderato*) $(\text{♩}=\text{♩})$ *Allegretto* etc.

Mujer 

Tenor 

Bajo 

En este ejemplo, el director, que viene marcando a la ♩ , debe subdividir la 4ª parte del compás 3º (11º de la obra), para hacer *arsis* en la 2ª subdivisión (corchea de T.B.); esta subdivisión (♪) es la nueva unidad métrica (♪) del compás 4º (2/4).

CAMBIO FRECUENTE DE COMPASES. En las obras con frecuente cambio de compases, que suelen ser de nuestra época, el director debe estar pensando siempre en el *valor máximo uniforme*, o que pueda ser común a todos los compases que se vayan presentando; el pulsar o no ese valor máximo uniforme dependerá de su comodidad o conveniencia métrica. Examínense los siguientes ejemplos:

- (a) C :||: 3/4 :||: 2/4 :||: 4/4 :||: 1/4 :||: C :||(♩)
- (b) 12/8 :||: 9/8 :||: 6/8 :||: 12/8 :||: 3/8 :||: 12/8 :||(♩.)
- (c) C :||: 3/2 :||: 4/4 :||: 5/4 :||: 2/2 :||: 7/4 :||(♩)
- (d) C :||: 3/8 :||: 2/4 :||: 9/8 :||: 5/8 :||: 3/4 :||(♪)
- (e) C :||: 3/2 :||: 6/8 :||: 7/4 :||: 12/8 :||: 4/2 :||

En el caso (a), el valor máximo uniforme es la negra (♩).

En el caso (b), el máximo valor uniforme es la negra con puntillo (♩.).

En el caso (c), el máximo valor uniforme es la negra (♩).

En el caso (d), el máximo valor uniforme es la corchea (♪).

En el caso (e), y otros casos complejos de cambios de compases, el valor máximo uniforme irá cambiando y, si la relación de valores no está clara, el autor deberá poner las equivalencias convenientes.

Como en nuestras Antologías Corales no encontramos un ejemplo de semejante dificultad, proponemos para su análisis y práctica un fragmento de la obra *New Hills and Lochs and Shores* (de *Solstice of Light*, 4 v.m. y Órgano) de Peter Maxwell Davies, difícil, y no sólo bajo este punto de vista:

L'istesso tempo ♩ = 92, *flessibile*
p dolce

S./A.
 We are the new hills and lochs and shores, Lis-som shapes from ice.

T./B.
 We are the new hills and lochs and shores, Lis-somshapes from ice.

L'istesso tempo ♩ = 92, *flessibile*
p

Org.

sf pp

The gray hands of the ice lie fol - ded now, far north.

The gray hands of the ice lie fol - ded now, far north.

sf ppp

EL CAMBIO DE COMPÁS EN EL RENACIMIENTO.

En el Renacimiento y en el primer Barroco, el signo del compás no indica la duración de éste, ni el número de partes que lo integran, y mucho menos la naturaleza de éstas partes, sino la

proporción entre las distintas figuras, proporción que sólo puede ser binaria o ternaria: tal figura vale el doble o el triple de la otra, o vale la mitad o el tercio de la otra.

La teoría de los compases renacentistas es muy compleja, y de ella se hablará en la parte 4ª de este tratado. Probablemente, por ahora, el director moderno deberá tener en cuenta:

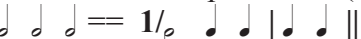
- Que las obras del Renacimiento se pulsan a una sola parte, que es el *tactus* o pulsación.
- Que esta parte única o *tactus* se pulsa en la barra imaginaria de la dirección.
- Que esta parte no es fuerte ni débil (este aspecto dependerá de la coincidencia o no con el acento tónico de la palabra).
- Que ese único pulso o *tactus* puede ser binario o ternario (en su subdivisión).
- Que los siguientes compases: C, C, 2/2, 2/4, 2/1, (transcripción del *tempus imperfectum*) son de subdivisión binaria. El que aparezcan uno u otro de estos compases puede depender del gusto del transcriptor o de la edición utilizada. La unidad métrica del *tactus* la debe decidir el director de acuerdo con su buen criterio para conseguir un estilo ligado y fluido acorde con el género y carácter de la obra.
- Que los siguientes compases: 3/1, 3/2, 3/4, 3/8, 6/8, 6/4 (transcripción del *tempus perfectum*) son de subdivisión ternaria y se marcan todos a un sólo pulso ternario. La elección de uno u otro de estos compases depende, como antes, del gusto del transcriptor de acuerdo con la abreviación de las figuras originales o de la edición utilizada. La unidad métrica del *tactus*, como es ternaria, es única según el compás puesto, por ejemplo: si el compás es 3/4, la unidad métrica será la ♩ ; pero si es 3/1, la unidad métrica, aunque pueda parecer extraño, será la triple redonda ($\text{♩} = \text{♩}$).
- Si un compás de éstos se llevara a tres tiempos, como lo hacen algunos que ignoran este sistema, pierde su carácter de ritmo ternario, pues la subdivisión de cada uno de los tres pulsos o tiempos ya es binaria.
- Que una vez establecida la velocidad del pulso para una obra, éste es uniforme, a no ser que ocurran cambios de carácter en ella que sugieran el cambio de velocidad, cosa que sólo puede ocurrir en las formas grandes y de evolución del texto, como Motetes, Madrigales y formas derivadas.
- Que los autores cambian de proporción binaria a ternaria, o viceversa, en una misma obra por medio del cambio de compás; pero el cambio de proporción no supone cambio de velocidad del pulso, sino de ordenación métrica de valores (los valores ternarios, cualesquiera que sean sus figuras, parecerán más rápidos que los binarios; y al contrario, los valores binarios, parecerán más lentos que los ternarios).

De acuerdo con estos principios hay que reconocer que son excepcionales las buenas versiones de obras del Renacimiento, en cuanto al problema de la resolución de los cambios de compás.

La regla definitiva deberá ser: Se pasa del compás binario (cualquiera que sea) al ternario (cualquiera que sea), manteniendo el valor o velocidad de la pulsación y cambiando su proporción de binaria a ternaria. En ello está el elemento de variedad métrica y agógica (o de velocidad) que introduce el cambio de compás en esta época. Por el contrario, se pasa del compás ternario (cualquiera que sea) al binario (previo establecimiento de la nueva unidad métrica), manteniendo el valor de la pulsación o *tactus* y cambiando su proporción ternaria a binaria.

Dos esquemas rítmicos de cambio son los más frecuentes:

(a) Escritura: $C \text{ } \mathbb{C} \text{ } 2/2 \text{ } 2/4$:  $\parallel 3/4$  $= 1/2$  $\parallel 1/4$ 
Interpretación: ($\text{♩} = \text{♩}$)

(b) Escritura: $C \text{ } \mathbb{C} \text{ } 2/2 \text{ } 2/4$:  $\parallel 3/2$  $= 1/2$  $\parallel 1/4$ 
Interpretación: ($\text{♩} = \text{♩}$)

Un ejemplo tan conocido como arbitrariamente interpretado, nos lo proporciona el villancico *Din di rin, din di rin* (4 v.m.) de autor anónimo, que nos ha llegado en el Canc. Mus. de Palacio, n° 359: La primera sección (estribillo), en compás $3/4$ ($\mathbb{C}3$ en el original), debe llevarse a una única pulsación ternaria, con aire alegre, pero no grotesco por su elevada velocidad; la segunda sección (copla) cambia el compás a C o pulsación binaria; establecida la nueva unidad métrica, que en buen criterio debe ser la blanca (♩), previa una unidad métrica vacía de carácter ársico (cesura) tras el calderón, de la misma velocidad anterior, se sigue esta copla a dos negras por pulso (como si fueran *dosillos* con respecto a lo anterior: sensación de desaceleración). En el c. 13 tenemos de nuevo el cambio al compás $3/4$, que seguiremos, sin solución de continuidad, a la misma velocidad, a tres negras por pulso (como si fueran *tresillos* con respecto al ritmo anterior: sensación de aceleración). Este final de la copla debe ser idéntico en velocidad al estribillo, como lo es temáticamente, cosa que rara vez ocurre.

En el *Sanctus* de las Misas es frecuente el cambio del compás binario al ternario en la sección final *Hosanna in excelsis*. Se debe intentar la proporcionalidad métrica explicada, a no ser que, por la presencia de valores muy pequeños en la sección ternaria, se vuelva inviable; en ese caso el director adoptará otra proporción *imperfecta* (subdivisión binaria = subdivisión ternaria) algo más lenta, pero donde se se sigue sintiendo el carácter ternario del fragmento.

En las Antologías Corales se pueden estudiar los siguientes casos:

- Villancico *Ola ao barquero* (2 v.m. y B.c.) de José Ruiz Samaniego (Ant. Coral II, p. 19ss): Cambio de $3/2$ a C ($\text{♩} = \text{♩}$) en los cc. 67-68. En el paso del estribillo (C) a las coplas (3), la proporción se invierte.
- Canción *De pecho sobre una torre* (3 v.i.) de autor anónimo del Canc. Mus. de Turín (Ant. Coral III, p. 17): Cambio de $9/4$ (ternario) a $\mathbb{C}$ ($\text{♩} = \text{♩}$). (El paso del $6/4$ al $9/4$ no implica cambio rítmico, pues ambos son ternarios).
- Ensalada *Deus in adjutorium* (3 v.m.) de Juan de Triana (Ant. Coral V, p. 4): Cambio de $3/4$ a C ($\text{♩} = \text{♩}$). Al final, cambio contrario con inversión de la proporción.
- Villancico *¡Oh qué bien que baila Gil!* (3 v.m.) de autor anónimo del s. XVII (Ant. Coral VI, p. 16): Cambio de $2/4$ a $3/4$ ($\text{♩} = \text{♩}$); más adelante, cambio contrario con inversión de la proporción.
- Villancico *Navecilla que sales del puerto* (3 v.m.) de Matías de Durango (Ant. Coral VI, p. 18ss.): Cambio de $3/2$ a $\mathbb{C}$ ($\text{♩} = \text{♩}$).
- Ensalada *Una montaña pasando* (4 v.m.) de Garcimuñoz (Ant. Coral VII, p. 4ss.): Frecuentes cambios de $\mathbb{C}$ a $3/2$ ($\text{♩} = \text{♩}$), que se tornan a la inversa.
- Villancico *Endechas* (3 v.m.) de Juan Bautista Comes (Ant. Coral IX, p. 25s): Cambio del romance en $\mathbb{C}$ al estribillo en $3/4$ ($\text{♩} = \text{♩}$).
- Motete *Ave, María* (4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral VII, p. 33): La 2ª parte (*Sancta Maria*) adopta el pulso ternario ($3/4$ ó $3/2$ en otras ediciones): este pulso es difícil

relacionarlo con el anterior (en **C**) por la presencia de la cadencia que altera y suspende el *tempo* (*Jesus Christus*). Se tomará moderadamente por ser obra de género religioso, y al pasar de nuevo al **C** (c. 32) aplicaremos la proporción ($\text{♩} = \text{♩}$). Aunque concretamente en esta obra proponemos, como excepción a la regla, la proporción imperfecta ($\text{♩} = \text{♩}$) en razón del carácter de *armonización de Canto Gregoriano* que parece tener la obra en este momento y parece más aconsejable la igualdad del *tempus primum* o negra (♩). (Es sabida la duda sobre la paternidad de esta genial obra, pero ¿quien puede ser su autor, sino el genial T.L. de Victoria? Estilísticamente es indudable).

Aunque es poco frecuente, existe en el Renacimiento el cambio del compás **C** al compás **♩**. En este caso, la velocidad se duplica ($\text{♩} = \text{♩}$), mientras que, si es al contrario, la velocidad disminuye en la mitad.

7.4. FUNCIÓN DE LOS BRAZOS.

En el capítulo 4º apartado 5 de este tratado se ha hablado ya ampliamente de los brazos y se enunciaron y explicaron los principios que rigen su movimiento, que volvemos a resumir:

- Principio de utilidad: movimiento de los brazos/manos en un plano frontal, vertical y visible para los intérpretes.
- Principio de economía: utilizar el mínimo de elementos necesario: una mano sola, en lugar de las dos, gestos más reducidos, en lugar de ampulosos.
- Principio de independencia: funcionamiento autónomo y especializado de cada mano: la mano derecha se encarga de la agógica o movimiento, esto es, la marcación del compás o del *tactus*, de las subdivisiones cuando éstas procedan y de las modificaciones agógicas. La mano izquierda es expresiva: se encarga de la dinámica o intensidad y sus modificaciones; descansará cuando no tenga nada especial que señalar, y ayudará a la derecha en momentos de especial fuerza, o dando entradas y cortes a las voces/instrumentos de su sector en las obras de contrapunto o estructura heterofónica.

Ampliando en este capítulo, en el que hablamos de todo lo que pasa en el transcurso de la obra musical, la información sobre el funcionamiento de los brazos, diremos:

- El ataque primero de la obra se da con ambos brazos, para mayor concentración de la atención de todos los intérpretes. De la misma manera los ataques importantes de los sucesivos momentos importantes, secciones y partes.
- Pero si la obra comienza con una sola voz (v.gr. tenores), o instrumento (v.gr. flauta), o grupo instrumental (v.gr. violonchelos), la entrada se dará con sólo la mano que corresponda según su ubicación.
- El brazo y la mano derecha deben ser educados en su cometido métrico y rítmico tendiendo a su automatización, a prueba de cualquier distracción mental motivada por otro problema que se superponga, por ejemplo, una desafinación o, lo que es más grave, una entrada falsa o a destiempo de una voz (lo que pone muy nervioso a un director en su

intento de reconducirla o hacerla callar). La mano derecha debe ser capaz de pulsar con corrección y seguridad mientras la mente se concentra en cualquier otra cosa.

Brian R. Busch¹ propone algunos ejercicios para formar esta automatización, por ejemplo:

1. Dirigir un compás determinado, concentrándose bien en el movimiento del brazo, muñeca y mano; seguir marcando, mientras se piensa mentalmente en otra cosa; al volver la atención al gesto, comprobar que es el mismo que se dejó. Alargar progresivamente el tiempo de paréntesis mental.

2. Dirigir un compás determinado, concentrándose bien en el movimiento del brazo, muñeca y mano; seguir, leyendo en voz alta y expresiva cualquier texto; al volver la atención al gesto, comprobar que es el mismo que se dejó. Alargar progresivamente el tiempo de lectura.

3. Dirigir un compás determinado mientras se camina; mantener el pulso constante, variando la velocidad del paso, etc.

- El brazo y la mano izquierda, para comunicar eficazmente la expresión, deben ser educados:

1. En su capacidad de tensarse gradualmente para transmitir energía, o destensarse para comunicar suavidad.

2. En ir saliendo lentamente (no por salto) de su posición baja de descanso hacia una posición superior y viceversa; de una posición media a otra más alta y viceversa.

3. En ir cambiando gradualmente la palma de la mano de la posición hacia abajo a la posición hacia arriba, sin carga de tensión en ese cambio, y con carga gradual de tensión al cambiar; de la misma manera en sentido contrario.

4. También en la función métrica para ayudar a la mano derecha: marcar bien los compases, dar *arsis* de entradas y de cortes, etc.

- Esta comentada independencia de las manos no es matemática, ni puede ser constante, pues daría gran rigidez y maquinismo a la dirección. El gesto *en espejo*, en el que la mano izquierda es simétrica con la derecha, se puede usar con provecho, sobre todo en pasajes de gran fuerza, pero no se debe abusar de él por la pérdida de eficacia que conlleva.

- En ocasiones las funciones de las manos son exactamente las contrarias, o se acude a movimientos originales o que no coinciden exactamente con ninguno de los descritos.

- El director debe tener gran libertad de acción y de invención e improvisación, pero nunca debe caer en la imprecisión rítmica, ni menos en el caos gestual.

- La dirección coral puede usar de la *quironomía*, liberándose del marcaje estricto del compás con sus partes bien dibujadas espacialmente. Esta dirección quironómica es más indicada:

1. En la dirección del Canto Gregoriano (en este caso es obligada y la única posible).

2. En la música del Renacimiento y primer Barroco, ya que la marcación del compás con sus diversos tiempos e intensidades es contraria a la naturaleza de la polifonía de estas épocas.

3. En obras o secciones de movimiento lento o moderado, suaves, de especial lirismo y

¹ B. Busch: *El Director de Coro*, p. 43.

expresividad.

- El marcaje del compás es más conveniente:
 1. En la música de carácter de danza o en la militar (en este caso, obligada).
 2. En obras o secciones de movimiento rápido, o de carácter rítmico o picado, de dinámica fuerte, etc.
- Como en las obras musicales (sobre todo en las de grandes dimensiones) puede haber secciones, partes, momentos distintos y diferentes, la dirección puede y debe ser distinta, combinada, ajustada a lo que la música requiere en cada momento.
- La dirección en el ensayo tiene mucha mayor libertad que en el concierto; entre otras libertades usa de la libertad suprema de interrumpir la interpretación, cuando lo estime oportuno. Por la misma razón la entrega de los intérpretes en el ensayo no es total, ni lo puede ser, pues la interrupción de la interpretación con entrega total sería traumática. Por esa razón se necesita hacer un *ensayo general* en el que todo, la dirección mucho más técnica y precisa, y la entrega correspondiente de todos los intérpretes, sin posibilidad de interrupción, serán semejantes al concierto, pero sin público.

7.5. EL GESTO Y LA AGÓGICA.

El movimiento, velocidad o *tempo* al que debe ser llevada una obra musical es una de las más importantes responsabilidades del director. En otro lugar de esta obra ya se ha comentado cómo puede desgraciarse una obra por equivocar su velocidad.

El director debe tener una apreciación lo más objetiva posible de la velocidad que indican los términos italianos usuales. Esta apreciación objetiva se va haciendo, como todo, con el mucho estudio de partituras de cualquier tipo de música y la mucha práctica coral e instrumental. El uso del metrónomo en casa, durante la fase de estudio de mesa, ayudará a formarse esa apreciación objetiva.

Pero nótese que hablamos de *apreciación* del movimiento. Siempre quedará la parte imprescindible de *interpretación subjetiva* de esa apreciación, en el ensayo y en el concierto, que modificará el movimiento apreciado de manera más o menos sensible, por circunstancias subjetivas (estado moral del director o del coro) u objetivas (resonancia o sequedad sonora del local, etc.).

Recordemos los términos más usuales con los que se expresa la velocidad del movimiento de las obras corales y su correspondencia metronómica:²

Largo / Grave	=	Muy lento	=	Metrónomo (40-50 puls./minuto).
Lento / Adagio	=	Lento, despacio	=	Met. (50-60 p/m).

² La correspondencia de las unidades metronómicas con los *tempi* no es la que suelen dar los tratados de Teoría de la Música, sino el fruto de mi experiencia interpretativa.

<i>Moderato</i> ³	=	Moderado	=	Metr. (60-70 p/m).
<i>Andante</i>	=	Velocidad normal del paso	=	Metr. (70-100 p/m).
<i>Allegro</i>	=	Alegre, aprisa	=	Metr. (100-152 p/m).
<i>Presto / Vivace</i>	=	muy rápido	=	Metr. (152-208 p/m).

Estos términos, que pueden indicarse también por medio de superlativos (*Prestissimo*) o diminutivos (*Andantino*)⁴ indican siempre un movimiento que debe ser conservado uniformemente hasta una indicación siguiente de sentido cambiante.

Para clarificar mejor el sentido de los términos anteriores, se les puede anteponer o posponer alguno de los siguientes adverbios o locuciones:

<i>Assai</i>	=	Bastante	Ejemplos: <i>Largo assai / Assai vivace</i>
<i>Meno</i>	=	Menos	<i>Meno allegro</i>
<i>Molto</i>	=	Muy	<i>Allegro molto / Molto moderato</i>
<i>Non troppo</i>	=	No demasiado	<i>Allegro ma non troppo</i>
<i>Più</i>	=	Más	<i>Più adagio / Più vivace</i>
<i>Poco</i>	=	Poco	<i>Poco adagio / Poco allegro</i>
<i>Quasi</i>	=	Casi, como	<i>Allegro quasi presto.</i>

Un movimiento ya establecido uniformemente puede sufrir cambios en su velocidad. Estos cambios pueden ser graduales en doble sentido:

- Progresar hacia una mayor velocidad; los términos que expresan este cambio son: *accelerando* (*accel.*), *animando* (*anim.*), *affrettando* (*affret.*), *stringendo* (*string.*).
- Progresar (o retroceder) hacia una velocidad menor; Los términos que lo expresan son: *ritardando* (*rit.*), *rallentando* (*rall.*), *ritenendo* (*riten.*), *slargando* (*slarg.*), *smorzando* (*smorz.*), *morendo*..
- La nueva velocidad alcanzada con uno de estos cambios graduales puede estabilizarse con un nuevo nombre, por ejemplo: *Allegro - ritardando - Moderato*.
- Por el contrario, después de un cambio gradual de velocidad, puede volverse bruscamente al *tempo* inicial, lo que se expresa con los términos *A tempo / Tempo primo / I tempo / I° Tempo*, por ejemplo: *Allegro - ritardando - I Tempo*.

Los cambios de velocidad del movimiento también pueden ser bruscos o súbitos, sin preparación progresiva.

El movimiento o *tempo* de una obra no afecta al gesto, sino en lo relativo a la velocidad de las pulsaciones del compás correspondiente, o a la necesidad, en su caso, de subdividir los tiempos o reunir varios tiempos en una sola pulsación.

El gesto se ve mucho más afectado por el parámetro de la *dinámica* o expresión, de la que

³ El término *Moderato* también se usa como calificativo de otros *tempi*, por ejemplo: *Allegro moderato*.

⁴ Para ampliar nociones sobre la teoría del movimiento, consúltense cualquier buena Teoría de la Música.

se tratará en el apartado siguiente.

Proponemos algunos ejemplos de obras corales, en los que salen diversos casos relativos a la agógica, como comprobación y práctica..

OBRAS EN TEMPO LENTO (*Largo / Grave / Lento / Adagio*):

Son bastante abundantes en la música coral, por el especial carácter *cantabile* de estos tiempos. A veces es necesario acudir a la subdivisión para clarificar la marcha musical. Lo más frecuente es que estos *tempi* estén asociados a dinámicas en *p* o *pp*, para obtener un carácter contemplativo, emotivo o poco activo, y por necesidades fisiológico-respiratorias. Si están asociados a dinámica en *f*, será en fragmentos breves, por la dificultad del mucho gasto de aire.

Estas obras suelen ser muy tensas para los cantores y el director, por la necesidad de aguantar la velocidad lenta, que todos querrían acelerar para ir más descansados. Es necesaria, por tanto, madurez interpretativa en el director y en el coro para interpretar bien, con calidad y carácter, obras como las siguientes:

- Canción *Szellő zúg* (3 v.bl) de Lajos Bárdos (Ant. Coral III, p. 28): *Andante tranquilo* (♩=56).
- Himno *Ave, maris stella* (4 v.m.) de L. Bárdos (Ant. Coral IV, p. 42): *Tranquilamente* (♩=46).
- Himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IV, p. 44): *Largo e sostenuto*.
- Himno *Vexilla Regis prodeunt* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral V, p. 23): *Grave*.
- Motete *Ave, verum corpus* (4 v.m. y Orquesta) de W.A. Mozart (Ant. Coral VII, p. 48): *Adagio*.
- Canción *Un Cygne* (4 v.m.) de P. Hindemith (Ant. Coral VII, p. 68): *Lento* (♩=60-66).
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de F. Gorriti (Ant. Coral VIII, p. 44): *Grave*.

OBRAS EN TEMPO NORMAL (*Moderato / Andante*):

Estas constituyen la inmensa mayoría del repertorio coral: En ellas, el gesto de marcación de los compases o el *tactus* es el que se ha explicado como prototipo.

En las Antologías Corales pueden consultarse cualesquiera obras, con la práctica excepción de las puestas en los grupos anterior y siguiente.

OBRAS EN TEMPO RÁPIDO (*Allegro / Presto / Vivace*):

Son realmente una minoría en el repertorio coral, por ser menos *cantabiles*; tienen muchas veces un cierto carácter juguetón o de exaltación rítmica, con perjuicio de otros valores melódico-armónicos, que sufrirían mucho con la rapidez, pues la voz no es un instrumento excesivamente ágil. Quizá la mayoría de las obras de este grupo la constituyan las versiones corales de canciones populares

Las obras en *tempo* rápido no están necesariamente asociadas con la dinámica en *f*.

Cuando la rapidez es excesiva, el marcaje del compás se vuelve no claro, además de incómodo, por lo que es mucho más práctico y efectivo acudir a la concentración de partes, por ejemplo: un compás de 3/4 *Allegro molto* pierde eficacia a tres partes: debe llevarse a una parte (♩.).

Las pocas obras que se pueden sacar de las Antologías Corales no son nunca excesivamente rápidas, pero será bueno practicarlas:

- Canción popular granadina *Canción Galante* (3 v.i.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral III, p.

- 34): 3[4] *Allegretto* (unidad métrica = ♩).
- Canción popular asturiana *En San Vicente* (3 v.i.) de Rafael Benedito (Ant. Coral III, p. 35): 3/8 *Allegro* (u.m. = ♩).
 - Canción popular española de Navidad *Durmiendo sobre las pajas* (3 v.m.) de Luis Urteaga (Ant. Coral V, p. 35): 2/4 *Allegretto* (u.m. = ♩).
 - Canción *Viva tutte le vezze* (3 v.m.) de Felice Giardini (Ant. Coral VI, p. 26): 2/4 *Scherzando* (u.m. = ♩).
 - Canción popular toscana (Italia) *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant. Coral VI, p. 43): 2/4 *Piuttosto mosso* (u.m. = ♩, o quizá ♩).
 - Canción popular granadina *Soleá* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral VII, p. 90): 3/4 *Mosso* (♩ = ca.120).

EL ACCELERANDO / ANIMANDO / AFFRETTANDO / STRINGENDO:

Consiste en un apresuramiento **gradual** de la velocidad. Algunas normas gestuales para su consecución son:

- La pulsación, en principio, comienza a ser gradualmente más rápida; o, lo que es lo mismo, se comienza acelerando poco a poco el marcaje de las partes del compás.
- Si la aceleración se prolonga, o es bastante pronunciada, será necesario llegar a la supresión de pulsaciones o simplificación del compás, para dar mayor sentido de velocidad y claridad de pulsación. Ya se ha dicho que la pulsación muy rápida de las partes del compás confunde, más que ayuda.
- Por tanto, aunque parezca contradictorio, la aceleración del movimiento, si es muy prolongada, o corta pero muy pronunciada, requiere una pulsación cada vez más dilatada:



- Hay que insistir en el carácter de **gradualidad** de este efecto acelerador para no producir un efecto de aceleración brusca: *accel. ≠ Presto sub.*
- El *accelerando* es un matiz meramente agógico, que a veces va unido a un *crescendo*; pero esto no es obligado, ni equivalente, es más podría ser al contrario: *accel. ≠ cresc.*

Se pueden proporcionar unos pocos casos de aceleración del movimiento en las Antologías Corales:

- Canción *Sólo tengo una voz invicta* (2 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral II, p. 30): Sección 2ª (Canon): *cresc. ed accel. sempre.*
- Canción *El Viaje* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant. Coral VII, p.74, cc. 3-5 y 19-22): *Accelerando y cresc.*

EL RITARDANDO / RALLENTANDO / RITENENDO / SLARGANDO:

Consiste en una disminución **gradual** de la velocidad. Algunas normas gestuales para su consecución son:

- La pulsación, en principio, comienza a ser gradualmente más lenta; o, lo que es lo mismo, se comienza lentificando poco a poco el marcaje de las partes del compás.
- Si la retención se prolonga, o es bastante pronunciada, será necesario llegar a la aceleración de las pulsaciones o subdivisión de las partes del compás, para dar mayor sentido de la desaceleración y claridad de pulsación. También se ha dicho que la pulsación muy lenta de las partes del compás pierde el sentido de guía métrica.
- Por tanto, aunque parezca contradictorio, la desaceleración del movimiento, si es muy prolongada, o corta pero muy pronunciada, requiere una pulsación cada vez más acelerada:



- Hay que insistir en el carácter de **gradualidad** de este efecto retardador para no producir un efecto de desaceleración brusca: *rit. ≠ lento sub.*
- El *ritardando* es un matiz meramente agógico, que a veces va unido a un *diminuendo*; pero esto no es obligado, ni equivalente, es más podría ser al contrario: *rit. ≠ dim.*

Por las leyes naturales del fraseo, normalmente todo final de obra lleva consigo un descanso agógico que se materializa en un leve *ritardando*, que muchas veces ni se anota en la partitura. El carácter final de otras obras parece impedir tal descanso agógico, y en otras ocasiones se prescribe el no retardar (*senza rit.*).

Unos pocos ejemplos de *ritardando*, sacados de las Antologías Corales, para ser practicados:

- Canción *Szellő zúg* (3 v.bl.) de Lajos Bárdos (Ant. Coral III, p. 28): final de la obra (cc. 26-29): *poco a poco allargando*.
- Habanera popular de Matanzas (Cuba) *Flor de Yumurí* (4 v.m. y Br. solo) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 97, c. 41): *rit. molto*.
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 44 y 46): cc. 46-48 *rall.*; cc. 88-94 *gran rallent. y dim.*
- *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de Juan-Alfonso García (Ant. Coral IX, p. 50): cc. finales *rit. molto*; p. 51, sist. 2, cc.5-7 *dim. e rit.*; p. 55, cc. finales *rit. poco a poco*. En esta extensa obra hay otros muchos momentos en retardo menos importantes.

CAMBIOS SÚBITOS DE TEMPO:

Queremos ver en este apartado los cambios de tempo que se producen con brusquedad, sin estar preparados por *accelerandos* o *ritardandos* que conduzcan progresivamente al *tempo* nuevo.

Pueden darse varios casos:

- Que en el momento del cambio de velocidad haya algún o algunos silencios: Este caso ya fue estudiado en el capítulo anterior, como uno de los casos de corte parcial. Recordando lo dicho entonces, el último silencio se convierte en *arsis* acomodado a la velocidad del nuevo *tempo*.
- Que el cambio súbito se produzca tras un acorde de duración más o menos larga, o acorde con calderón: También fue estudiado este caso en el mismo apartado, o en el del corte con calderón: el corte del final de la nota larga o del calderón se convierte en *arsis* conveniente a la velocidad de la nueva unidad métrica. (Este *arsis* es una unidad métrica no escrita o *cesura* imprescindible).
- Que el cambio súbito se produzca sin nota larga previa sobre la que aplicar el proceso anterior. Si es posible hacer una *cesura* (de la que también se habló en el capítulo anterior), o, lo que es lo mismo, introducir una unidad rítmica no escrita en el momento del cambio, esa unidad rítmica que se introduce se convierte en el *arsis* conveniente a la velocidad de la nueva unidad métrica.
- Si no es posible la introducción de una *cesura*, el caso es más complicado, pues siempre tiene que haber un *arsis* previo con el que el director comunique a los intérpretes su decisión de la *cantidad* de cambio de movimiento.
- Si el cambio súbito sin *cesura* se produce **de lento a rápido**, la solución es la subdivisión del último pulso del tiempo lento. Esta subdivisión originará dos partes o pulsos desiguales: la 1ª corresponderá en velocidad al *tempo* que se abandona (lento); la 2ª subdivisión será más breve, pues será el *arsis* correspondiente al nuevo *tempo* que se ataca (rápido). Se puede asimilar a este caso un proceso de *rit.* ... *Tempo I*.
- Si el cambio súbito sin *cesura* se produce **de rápido a lento**, el caso es mucho más difícil, pues no es posible la subdivisión del pulso previo al cambio, por la supuesta rapidez del *tempo* del que venimos. La única solución que nos parece posible es algo extraña: la subdivisión del primer pulso del nuevo *tempo* (lento) para frenar el movimiento (rápido) sobre el que se venía y aunar a todos los intérpretes en el nuevo aire (lento). Esta subdivisión originará también dos pulsos desiguales: El 1º será rápido, igual a la pulsación del *tempo* anterior; el 2º pulso de esta subdivisión será más lento, como la mitad (subdivisión) del nuevo *tempo* lento; seguirá una segunda subdivisión en la siguiente parte del compás, estabilizando así el nuevo movimiento. Este difícil caso es desde luego muy extraño en la literatura coral. Se puede asimilar a este caso un proceso de *accel.* ... *Tempo I*.
- En el período clásico (segunda mitad del S. XVIII) los cambios de velocidad dentro de un mismo movimiento de la obra están claramente relacionados: unas veces por relación directa (por ejemplo: ♩ = ♩ ó ♩ = ♩); otras veces la relación es proporcional (por ejemplo: ♩ = ♩). Esto es todavía un resto de la costumbre que procede del antiguo *tactus* invariable del Renacimiento. Los compositores suelen dejar algún silencio para que se produzca con claridad el *arsis* de nuevo *tempo*.⁵

Los ejemplos de cambio de movimiento que podemos encontrar en las obras contenidas en las Antologías Corales no son demasiado difíciles, pero son buenos para empezar a solucionar

⁵ Esta idea está muy desarrollada por H. Swarowsky en su obra “*Dirección de Orquesta*”, p. 67-73 (Real Musical. Madrid, 1988).

bien este problema:

- *Variaciones “Papageno”* (2 v.bl.) de Carlos Villasol (Ant. Coral I, p. 32 ss.): Cambio de *tempo* en cada una de las variaciones con silencios en el compás inicial de cada variación. Entre cada variación se puede intercalar un pequeños descanso.
- Motete *Hodie Christus natus est* (2 v.m.) de Antonio Martínez Oliva (Ant. Coral II, p. 32 s.): sist. 2, cc. 1-2 *Andante mosso - più lento* (con silencio con calderón en la barra de separación); sist. 5, cc. 4-5 *Più lento - 1º Tempo* (no hay calderón, pero debe suponerse como la primera vez).
- Canción *El lagarto* (3 v.bl.) de Alejandro Yagüe (Ant. Coral III, p. 29 ss.): cc.14-15 *rit. ... Tempo I*; cc. 30-31 $\text{♩} = 72$ aprox. - $\text{♩} = 120$; cc. 34-35 $\text{♩} = 120$ - *Primo Tempo*. (A continuación se vuelven a repetir los mismos cambios).
- Canción popular toscana *Maria lavava* (3 v.m.) de Giorgio Federico Ghedini (Ant. Coral VI, p. 43): sist. 2, cc. 5-6 *rall. ... Vivamente*; sist. 3, c. 4 *raddolcendo e rall. ... a tempo*; sist. 4, c. 2 *Vivamente - Lento*.
- Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral VII, p. 72 s.): cc. 10-11 *Adagio, no demasiado - Poco más movido*; c. 20 *rit. ... 1º tempo*; cc. 24-25 *1º tempo - Più mosso*.
- Canción popular granadina *Soleá* (4 v.m. de J.A. García (Ant. Coral VII pp. 90 ss.): sist. 2, c. 1 *Mosso - Poco meno mosso*; c. 5 *Poco meno mosso - Tempo*. Otros muchos cambios se producen a continuación que hacen a esta obra muy difícil por la inestabilidad del movimiento, prácticamente un *rubato* constante.
- *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (Ant. Coral VIII, pp. 53 ss.): *Kyrie*: secuencia de cambios (*Andante - rit. - a tpo. - rit. - Mosso - rit. - D.C.*). *Sanctus*: (*Andante mosso - Mosso - Lentamente*). *Benedictus*: (*Declamato - Lento*). *Agnus Dei*: (*Andante - rit. - D.C.*).
- Canción popular andaluza *La Tarara* (3 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VIII, pp. 67 ss.): cc. 11-12 *Moderato - Allegretto*; cc. 26-27 *Allegretto - Moderato*; cc. 28-29 *Moderato - Andantino*; cc. 45-47 *Andantino - Moderato- Allegretto*; cc. 62-63 *Allegretto - Moderato*; c. 74 *Moderato - Allº deciso*.

7.6. EL GESTO Y LA DINÁMICA.

El director necesita hacerse cargo de la riqueza expresiva que constituye la gama de intensidades que posee el arte musical, para acomodar su gesto a cada una de ellas y exigir del coro u orquesta, con el trabajo de ensayo necesario, el volumen sonoro correspondiente.

La gradación de intensidades que utilizan las partituras normales, desde lo más suave a lo más fuerte, se expresa con las siguientes abreviaturas y palabras italianas:

<i>ppp</i>	=		=	extremadamente suave.
<i>pp</i>	=	<i>pianissimo</i>	=	muy suave.
<i>p</i>	=	<i>piano</i>	=	suave.
<i>mp</i>	=	<i>mezzo piano</i>	=	medio piano.
<i>mf</i>	=	<i>mezzo forte</i>	=	medio fuerte.
<i>f</i>	=	<i>forte</i>	=	fuerte.

ff = *fortissimo* = muy fuerte.
fff = = extremadamente fuerte.

Estos signos determinan planos sonoros o terrazas de intensidad no variable. Pero la intensidad puede ser progresiva en sentido ascendente hacia la fuerza, creando tensión, o en sentido descendente hacia la suavidad, creando distensión y descanso. Las abreviaturas o signos empleados para expresar el aspecto progresivo de la intensidad son:

cresc. = *crescendo* = creciendo = 
dim. = *diminuendo* = disminuyendo = 

MÚSICA DE INTENSIDAD SUAVE (*p*, *pp*, *ppp*):

- El gesto es pequeño o pequeñísimo, muy blando y ondulado.
- Apta para que los dedos trabajen.
- Las manos están muy cerca del cuerpo.
- Ocasionalmente las manos están muy cerca de la cara, para que ésta colabore con las manos y dedos en la intimidad sonora que se pretende.
- Las palmas de las manos están normalmente hacia abajo.
- Ausencia total de tensión en cualquier elemento corporal.
- Puede ser de ayuda taparse la boca con la mano izquierda, o poner el dedo índice delante de la boca, en petición de poco sonido.
- Este matiz dinámico está relacionado normalmente con un *tempo* o aire lento o moderado, pero puede haber excepciones.
- Si la intensidad suave está unida a un *tempo* rápido, se dirige con sólo la mano (con los dedos pulgar e índice unidos), dejando inmovilizados el codo y el antebrazo.

Algunas obras que se pueden caracterizar por su suavidad, aunque siempre tendrán alguna variación dinámica derivada del fraseo natural, son las *Canciones de cuna*, *Nanas* o *Berceuses*, como las siguientes:

- *Nana de la Negra Flor* (3 v.bl.) de Manuel Pérez Rodríguez (Ant. Coral III, p. 32).
- Canción popular sevillana *Nana de Sevilla* (3 v.bl.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Cotral III, p. 38).
- Canción popular gallega *Canto do Berce* (4 v.m. y S. sola) de Rogelio Groba (Ant. Coral IV, p. 51).
- *Berceuse* (4 v.m.) de Edward Grieg (Ant. Coral VII, p. 60).

Otras obras caracterizadas por su intensidad fundamental suave, con pocas gradaciones dinámicas:

- Improperios del Viernes Santo *Popule meus* (4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral IV, p. 15): sobre todo su primera sección (cc. 1-10).
- Himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IV, p. 44): (*Largo e sostenuto*).
- Himno *Vexilla Regis prodeunt* (3 v.m. y C. Gregoriano) de Felipe Gorriti (Ant. Coral V, p. 23): (*Grave*).

- Motete *Ave, verum corpus* KV 618 (4 v.m. y Orquesta) de W.A. Mozart (Ant. Coral VII, p. 48): (*Adagio*).
- *Graduale* (4 v.m. y Orquesta) del *Requiem en Do m.* de Luigi Cherubini (Ant. Coral VII, p. 50): (*Andantino largo*).

MÚSICA DE INTENSIDAD MEDIA (*mp*, *mf*):

- Es la intensidad más natural y normal en las obras musicales.
- Pueden tener cualquier tipo de *tempo* o aire, aunque en la música coral, prevalecerá el tiempo moderado.
- El gesto de la dirección es igualmente el más normal y académico: el gesto mediano, situado en el centro del campo o ámbito gestual.
- Se dirige con el antebrazo (flexionando el codo) y con la mano (flexionando la muñeca).
- En esta música se da la dirección más bella y expresiva, con sus vaivenes fraseológicos.
- En general, toda la técnica de la dirección explicada en los capítulos anteriores es de aplicación en esta música.

Las obras de intensidad media son la inmensa mayoría del repertorio, y llenan las Antologías Corales. Por esta razón no creemos necesario proponer ejemplos concretos para su práctica, aunque naturalmente son sobre las que más hay que practicar, para hacerse con el gesto correcto de la dirección. Las obras de intensidad general suave (vistas en el apartado anterior), o de intensidad general fuerte (que se verán en el apartado siguiente), son obras excepcionales.

MÚSICA DE INTENSIDAD FUERTE (*f*, *ff*, *fff*):

- El gesto se sitúa en el extremo opuesto del apartado primero (intensidad suave).
- El gesto es amplio, o muy amplio, y separado por tanto del cuerpo para poder describir movimientos amplios.
- Es natural el gesto cargado de energía y tensión: no hay movimiento de dedos, ni siquiera de la mano; ésta forma un bloque rígido con el antebrazo (flexión de hombros).
- La palma de la mano izquierda está hacia arriba.
- Excepcionalmente entra en acción el tronco para una mayor contundencia sonora.
- Si la música tiene dureza, se cierran los puños.
- Este matiz dinámico está normalmente unido a un *tempo* rápido, pues la mucha potencia consume mucho aire, aunque naturalmente puede haber excepciones que crean gran tensión.

Los directores de coro están poco habituados a este tipo de dirección enérgica y deben practicarla, pues puede salir en cualquier sección de una obra normal. Las obras corales caracterizadas en su conjunto por su fortaleza y energía son excepcionales, como ya se ha dicho, pues son menos cantables, y el coro necesita una buena preparación vocal para cantar en *f*, y una mejor para el *ff*, por el peligro de descontrol de la calidad vocal y la agresividad de los timbres.

Sin llegar a la gran intensidad, en las Antologías Corales podemos encontrar alguna obra caracterizada por su potencia (con alguna frase menos potente):

- Motete *Regina caeli* (4 v.m.) de Antonio Lotti (Ant. Coral IV, p. 20): sobre todo las frases 1ª-3ª

y *Alleluia(s)* finales.

- Motete *Hosanna Filio David* (4 v.m.) de F. Schubert (Ant. Coral IV, p. 31): (*Allegro molto moderato*).
- Motete *Pueri Hebraeorum* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VI, p. 28): (*Jubiloso*).

EL CRESCENDO (*cresc.*):

- Es un **efecto gradual**, no súbito, con el que la obra va aumentando su volumen sonoro.
- El gesto va aumentando gradualmente su amplitud, alejando las manos del cuerpo.
- Las palmas (mano izquierda) van cambiando gradualmente de abajo a arriba.
- El gesto va adquiriendo energía y tensión gradual.
- Las pulsaciones van adquiriendo un carácter más marcado.
- Ir tomando conciencia progresiva de un contacto cada vez más fuerte de los pies con el suelo, por la creciente energía de los gestos.
- Se insiste en la **gradación** de este matiz, para no convertir el *crescendo* en *forte subito* (*cresc. ≠ f sub.*)
- Atención a **no acelerar el movimiento mientras se crece el sonido**: con frecuencia ambos parámetros, agógico y dinámico, van juntos, pero esto no es obligado (*cresc. ≠ accel.*)

Todas las obras musicales, por muy pequeñas que sean, tienen pequeños *crescendos* normales de fácil interpretación y dirección, como elementos naturales del fraseo. En este sentido cualquier obra puede servir para la práctica de este matiz expresivo. Se proponen a continuación algunas en las que el *crescendo* es algo más dilatado:

- Canción *Sólo tengo una voz invicta* (2 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral II, p. 30): sección 1ª (*Improvisación*) sin aceleración, y sección 2ª (*Canon*) con aceleración.
- Motete *Hosanna Filio David* (4 v.m.) de F. Schubert (Ant. Coral IV, p. 31 s., cc. 5-9 y 18-final).
- Canción *Abschied vom Walde, Op 59 n° 3* (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, p. 35s., cc. 3-5; 10-12).
- Madrigal sacro *Lo que Vos queráis, Señor* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral IV, p. 45): sección inicial (cc. 1-5).
- Canción *Un Cygne* (4 v.m.) de Paul Hindemith (Ant. Coral VII, p. 70, cc. 15-17).
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VIII, p. 45, cc. 15-18).
- *Contrapunctum V* de *Punctum contra Punctum* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 61): largo *cresc.* durante toda la frase 3ª.
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 42 ss.: cc. 6-12; 64-67; 79-83).

EL DIMINUENDO (*dim.*):

- Invirtiendo todo lo explicado en el apartado anterior, es un **efecto gradual**, no súbito, con el que la obra va debilitando su volumen sonoro.
- El gesto va reduciendo gradualmente su amplitud, acercando las manos al cuerpo, incluso a la cara.
- Las palmas (mano izquierda) van cambiando gradualmente de arriba a abajo.
- El gesto va perdiendo energía y tensión gradual.

- Las pulsaciones van adquiriendo un carácter más blando y ondulado.
- Hay un progresivo relajamiento general del cuerpo.
- Se insiste en la **gradación** de este matiz, para no convertir el *diminuendo* en un *piano subito* (*dim.* ≠ *p sub.*)
- Atención a **no retardar el movimiento mientras se disminuye el sonido**: con frecuencia ambos parámetros, agógico y dinámico, van juntos, pero esto no es obligado (*dim.* ≠ *rit.*)

Como se ha comentado antes, todas las obras musicales, por muy breves que sean, tienen pequeños *diminuendos* normales de fácil interpretación y dirección, como elementos naturales del fraseo, consecuentes a los *crescendos*. En este sentido cualquier obra puede servir para la práctica de este matiz expresivo. Se proponen a continuación algunas en las que el *diminuendo* es algo más dilatado:

- *Estásimo 4ª* de la Música Incidental para *Edipo Rey* (3 v.m. y Arpa) de Juan-Alfonso García/Ricardo Rodríguez (Ant. Coral V, p. 26): largo *dim.* al principio de la obra: ***ff* - *p*** (cc. 1-36).
- Motete *Christus factus est* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VIII, p. 45, cc. 27-30).
- *Contrapunctum V* de *Punctum contra Punctum* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 61): largo *dim.* durante toda la frase 4ª.
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 44 ss.: cc. 42-48 *dim.* y *rall.*; cc. 91-final).
- *El Pastorcico* (3 v.m.), 2ª parte de *Trilogía Mística* de J.A. García (Ant. Coral IX, p. 50: cc. finales: “*el pecho del amor muy lastimado*”).
- Canción popular alemana *As en Krink, so loopt de Tiden* (3 v.m., Cuerda *ad lib.* y Piano) de Hellmut Wormsbächer (Ant. Coral IX, p. 62 ss., cc. 12-16; cc.39-final *dim.* *al niente*).

EL FORTE SÚBITO (*f sub.*) Y EL SFORZANDO (*sf*):

- Es el paso brusco, no gradual, de un estado dinámico más suave a otro más fuerte (sin *crescendo* previo). Es un recurso sorpresivo propio de la expresión romántica..
- En el *forte subito* (*f sub.*) este nuevo matiz permanece hasta nuevo aviso, mientras que el *sforzando* (*sf*) sólo afecta al sonido sobre el que se coloca.
- La dirección de estos efectos expresivos consiste en el marcaje de un poderoso *arsis* sobre la unidad métrica anterior; si la velocidad o *tempo* lo permite, esta unidad métrica se subdivide en 2 (ó en 3): la 1ª mitad (o subdivisión) se marca con la intensidad de la frase que termina (*p*), mientras que la última mitad (o subdivisión) es el *arsis* poderoso, que se apartará bruscamente del cuerpo y adquirirá energía para atacar el *f sub.* o el *sf*.
- El mismo sistema de subdivisión se adopta cada vez que hay un cambio dinámico de sentido creciente en terraza o sin preparación, aunque no tenga la importancia sorpresiva del *f sub.*

Algunos ejemplos para su práctica:

- *Variación 4ª* de las *Variaciones “Papageno”* (2 v.bl.) de Carlos Villasol (Ant. Coral I, p. 34, c. 74).
- Canción *El lagarto* (3 v.bl.) de Alejandro Yagüe (Ant. Coral III, p. 30 s., cc. 31, 33; 65 y 67).
- Coro inicial de *Orpheo y Euridice* (4 v.m., solistas y Orquesta) de C.W. Glück (Ant. Coral IV,

- p. 26, c. 3; p. 27, c. 6).
- Canción *Negra sombra* (4 v.m.) de Juan de Montes (Ant. Coral IV, p. 37 ss., cc. 10, 22, 49, 54, 59 y 60).
 - Canción popular granadina *Soleá* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral VII, p. 90 ss.): abundantes *sf*.
 - Improperios *Popule meus* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VIII, p. 46, c. 14; p. 48, c. 17).
 - Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 73, c. 78).
 - Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 43, c. 30; p. 44, c. 48).
 - Canción popular granadina *Que te tengo que querer* (3 v.m.) de V. Ruiz Aznar (Ant. Coral IX, p. 61, c. 26).

EL PIANO SÚBITO (*p sub.*):

- En términos opuestos a lo anterior, el *piano subito* (*p sub.*) es el paso brusco, no gradual, de un estado dinámico más fuerte a otro más suave (sin *diminuendo* previo). Es un recurso sorpresivo igualmente propio de la expresión romántica.
- De idéntica forma a lo anterior, la dirección de este efecto expresivo consiste en adelantar un *arsis* de carácter leve sobre la unidad métrica anterior; si la velocidad o *tempo* lo permite, esta unidad métrica se subdivide en 2 (ó en 3): la 1ª mitad (o subdivisión) se marca con la intensidad de la frase que termina (*f*), mientras que la última mitad (o subdivisión) es el *arsis* leve, que se acercará bruscamente al cuerpo y perderá la energía anterior para atacar el *p sub.*
- El mismo sistema de subdivisión se adopta cada vez que hay un cambio dinámico de sentido decreciente en terraza o sin preparación, aunque no tenga la importancia sorpresiva del *p sub.*

Practíquense algunos ejemplos:

- Canción *Alla caccia* (2 v.bl.) de Saverio Mercadante (Ant. Coral I, p. 24, sist. 5, c. 6)
- Coro inicial de *Orpheo y Euridice* (4 v.m., solistas y Orquesta) de C.W. Gluck (Ant. Coral IV, p. 26, c.7).
- Motete *Hosanna Filio David* (4 v.m.) de F. Schubert (Ant. Coral IV, p. 31, c. 5; p.32, c. 4).
- Canción *Auf ihrem Grab* (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, p. 33, c. 3; p. 34, c. 3).
- Canción estudiantil *Cohors generosa* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral VI, p. 33, c. 10).
- Madrigal *Matona mia cara* (4 v.m.) de O. di Lasso (Ant. Coral VII, p. 28 ss.): la 2ª repetición de cada estribillo siempre es más suave que la primera; de la misma manera, en todas las repeticiones marcadas (||: :||), la segunda vez siempre será más suave que la primera, según la *praxis* interpretativa del Renacimiento y del Barroco.
- Motete *Ave, Maria* (4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral VII, p. 33): las repeticiones respectivas de *Sancta Maria* y *ora pro nobis* son más suaves, por la misma razón anterior.
- Canción *El viaje* (4 v.m.) de Ángel Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 76, c. 27).
- Canción popular granadina *Que te tengo que querer* (3 v.m.) de V. Ruiz Aznar (Ant. Coral IX, p. 61, c. 18 y 23).

NOTA FINAL. En todo cambio expresivo, gradual o brusco, el gesto de los brazos y manos

debe ser ayudado por los demás elementos corporales del director: ojos, cabeza, flexibilidad o rigidez de su cuerpo, etc.

7.7. EL GESTO Y EL CARÁCTER.

El carácter ordinario y fundamental de las obras musicales es el LEGATO. Este carácter, por ser el de interpretación normal, no se indica, se supone salvo indicación contraria. Algunos autores cuidan de poner *ligaduras expresivas* o *ligaduras de fraseo*, pero insistimos en que esto no es necesario para que nuestra interpretación sea ligada.

El *legato* se interrumpe por los silencios, los finales de frase y las respiraciones necesarias dentro de una misma frase.

Sobre el gesto para la dirección del *legato*, nada hay que decir; todo lo explicado con todas sus posibilidades y variantes se aplica a esta manera de ser normal de la música.

Los caracteres fundamentales alternativos y contrastantes con el *legato* son pocos y aparecen excepcionalmente en la música coral. Sus efectos son sensaciones nuevas y sorprendentes que el director debe orientar y moderar con sus explicaciones en el ensayo y a las que debe corresponder un gesto peculiar.

EL PICADO O STACCATO:

Es un carácter excepcional en la literatura coral.

En la dirección del estilo *picado*, la mano deberá percutir más o menos fuerte, según proceda, y pararse bruscamente en el rebote de cada parte del compás o subdivisión (a la manera de un picotazo), sin pasar a la pulsación siguiente hasta el último momento.

El director debe cuidar con su oído que las notas *picadas* duren la mitad de su valor, pues es frecuente que duren menos de lo debido.

En este estilo picado deben cantarse, aunque no conste en las partituras, todas las secciones de obras antiguas o modernas o populares que tienen *La, la, la* ó *Tra, la, la* como soporte textual. En las Antologías Corales encontramos las siguientes:

- Canción popular granadina *Canción Galante* (3 v.i.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral III, p. 34).
- Canción popular asturiana *En San Vicente* (3 v.i.) de Rafael Benedito (Ant. Coral III, p. 35).
- Canción popular andaluza *Los muleros* (3 v.i.) de Manuel Castillo (Ant. Coral III, p. 36).
- Chanson *La, la, la, je ne l'ose dire* (4 v.m.) de Pierre Certon (Ant. Coral IV, p. 11).
- Canción *Negra sombra* (4 v.m.) de Juan de Montes (Ant. Coral IV, pp. 37).
- Canción popular granadina *Ojos traidores* (4 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral IV, p. 52).
- Canción popular andaluza *Adiós olivarillos* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral V, p. 38).
- Madrigal *Matona mia cara* (4 v.m.) de O. di Lasso (Ant. Coral VII, p. 28): el estribillo onomatopéyico.
- Canción popular malagueña *La canción del columpio* (4 v.m.) de M. Castillo (Ant. Coral VII, p. 78).
- Canción popular asturiana *¿Dónde vas a por agua?* (3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 70).

Aparte de los *La, la, las* y *Tra, la, las*, el efecto *picado* es poco frecuente.

EL SOSTENUTO (*sost.*) O SUBRAYADO:

Es una manera menos excepcional de interpretación coral, que indica un apoyo pequeño sobre las notas subrayadas o el conjunto de notas a las que afecta el carácter *sostenuto*. Creemos que también va acompañado de una desaceleración pequeña y momentánea del movimiento.

Cuando la abreviación *sost.* se pone sobre un acorde final de frase, tiene el significado de un calderón (∩) de corta duración.

Como el gesto de la dirección deber expresar esta pequeña carga intensiva o apoyo sobre cada sonido, estimamos que se debe dirigir con las palmas hacia abajo, pulsando no las partes del compás, sino acorde por acorde (los pasajes en *sost.* o subrayado suelen ser homorrítmicos), como quien aplaca o aplasta algo contra la línea de la dirección, flexionando sólo los codos, pero no las manos ni los dedos, que formarán un bloque con el antebrazo, con o sin tensión dependiendo de la dinámica del pasaje.

Como la descripción de este tipo de gesto puede quedar poco clara, es imprescindible observar al profesor cómo lo hace prácticamente, y trabajarlo con él.

Juan-Alfonso García utiliza con abundancia en sus obras el *sostenuto* o subrayado. Véanse las dos obras siguientes, en las que sería muy prolijo citar todos los casos en que aparece este carácter::

- Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) (Ant. Coral VII, p.72 s.): muchas veces, prácticamente en todos los compases.
- *El Pastorcico* (3 v.m.), II parte de la *Trilogía Mística* (Ant. Coral IX, p. 49 ss.): en bastantes notas sueltas; pero hay toda una frase de la Sección D en ***Sostenuto, sempre f e con asperenza*** (p. 53, sist. 2-3, hasta el *Calmato*).
- Véanse también los cc. 69-70 del Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 45): ***Sost. ... tempo.***

EL MARCATO (*MARC.*) O PESANTE:

Es una manera aún más excepcional de interpretar que afecta a acordes o sonidos aislados, o grupos de ellos, que sufren una carga grande de intensidad en su principio, casi un golpe intensivo que después se retira. Es una derivación del efecto del *sostenuto*, pero mucho más intenso y duro.

Además de las palabras *marcato* o *pesante* y sus abreviaturas *marc.* o *pes.*, se utiliza el ángulo de marcaje > ó ^ sobre o bajo las notas.

El gesto para dirigir estos efectos es derivado del que se ha comentado para el *sostenuto*, pero con más sentido de percutir o hincar algo. Siempre es un gesto tenso, que al menos unirá los dedos pulgar e índice de ambas manos, pero que a veces puede requerir percutir la barra de la dirección con los puños cerrados, para transmitir la sensación de dureza o pesadez de un acorde, o quizá de varios.

Algunos casos de este carácter exagerado:

- Motete *Pueri Hebraeorum* (3 v.m.) de Felipe Gorriti (Ant. Coral VI, p. 29, sist. 2, c. 3).

- Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral VII, p. 72 s., cc. 9, 10, 19-20).
- *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (3 v.m.) de Miguel Alonso (Ant. Coral VIII, pp. 53 ss.): el signo > acompaña abundantemente a los acentos del texto.
- *Punctum contra punctum* (3 v.m.) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VIII, p. 59 s.): El *Contrapunctum II* íntegro (***Un poco movido y marcado***); y el *Contrapunctum IV* también íntegro (*Destacar cada ataque de sílaba*).
- *El Pastorcico* (3 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral IX, pp. 49 s.): Final de la sección A: varios signos >.

APÉNDICE.

Añadimos esquemáticamente, como colofón de este largo capítulo, algunos gestos para corregir sobre la marcha de la interpretación algunos defectos sonoros en el Coro.

Estos son gestos a los que habrá que acudir en el concierto, cuando no hay alternativa, pues en el ensayo lo mejor es cortar la interpretación, exponer el defecto y proponer la solución.

GESTOS PARA CORREGIR UN MAL TIMBRE O UNA MALA ARTICULACIÓN:

- Señalar con la mano izquierda a la voz o persona a la que se ha de corregir.
- Mientras la mano derecha sigue marcando el compás.
- El director señala su boca con la mano izquierda y redondea la mano, para expresar la posición del velo del paladar elevado, o hace señales articulatorias abriendo y cerrando los dedos.
- Se debe procurar discreción en estos gestos de corrección, para evitar que el problema trascienda al público.
- No descuidar jamás el *tempo* de la obra.
- Jamás se perderán los nervios por ello: el director puede estropear la obra entera por su desconcierto.

GESTOS PARA CORREGIR EL DESEQUILIBRIO CORAL O HACER DESTACAR UNA VOZ:

- Señalar con la mano izquierda a la voz a la que se ha de corregir o se quiere destacar.
- Mientras la mano derecha sigue marcando el compás.
- Gesto de la mano izquierda de aplacar (palma abajo) o de elevar (palma arriba).
- Se debe procurar discreción en estos gestos de corrección.
- No descuidar jamás el *tempo* de la obra.

Capítulo 8. LA VIRTUD DEL DIRECTOR.

En los capítulos anteriores hemos hablado de la ciencia y la técnica que debe poseer el director. Se trata de algo totalmente imprescindible en el director de coro responsable de su tarea. También reside en la buena formación científica y técnica del conjunto o cuerpo de los directores de coro, digámoslo una vez más, la elevación de la actividad coral al nivel de calidad que merece, por la importancia y extensión de la literatura musical que trabajan, y por la formación musical que pueden, o no, comunicar a los muchos cantores que la practican.

Queremos hablar ahora de un *fluido misterioso* que también debe poseer el director de coro, por el que es capaz de comunicar sus impresiones artísticas a los cantores, y obligarles de alguna manera a su ejecución con gozo. Sin este *fluido misterioso* se vuelven inútiles todas las ciencias y técnicas de los directores, al ser el mundo coral un medio generalmente no profesionalizado, en el que los criterios que se barajan son naturalmente técnico-musicales, pero no de obligatoriedad laboral ni de vinculación profesional o sindical, sino de compromiso personal para ejercer una afición con toda la entrega personal que lleva una actividad lúdica y de ocio.

A esta cualidad de difícil definición llamamos aquí la *virtud* del director de coro que, aunque puede que no sea precisa al director profesional de orquesta, es posible que también le ayude mucho en su oficio; de la misma manera que al profesor no le basta la sabiduría sobre lo que enseña -cosa que debe presuponerse (?) - sino que además debe tener una *virtud* para comunicar a sus alumnos lo que quiere enseñarles. Si los alumnos lo son por obligación, éstos acudirán a la clase del profesor carente de esa *virtud*, pero los resultados no serán satisfactorios. Si los alumnos son libres, porque han escogido hacer esa actividad, y el profesor carece de esa *virtud*, es probable que acaben abandonando al profesor y, lo que sería más dañino para ellos, quizá la misma actividad por resultarles odiosa.

Para hablar de este *fluido misterioso* o *virtud*, que convierte al director técnico en director *moral*, se recordarán a modo de resumen muchas de las ideas fundamentales expresadas en los capítulos anteriores.

8.1. LA AUTORIDAD DEL DIRECTOR.

Ya se ha hablado en el capítulo primero sobre lo que en el mundo de la dirección se entiende por *autoridad*.

Dos extremos debe evitar el director: la timidez, por defecto, y la audacia, por exceso.

- LA TIMIDEZ. El director tímido, indeciso, no es concebible. Va contra la esencia del oficio de dirigir. El director sin confianza en sí mismo va a su fracaso seguro y hará fracasar al coro que le sigue, si es que ha llegado a tener ese coro.

Toda la persona del director, cada gesto, hasta el menos importante, debe demostrar seguridad, dominio técnico, confianza en sí mismo. Estas impresiones las reciben los cantores quienes, a su vez, aumentan la confianza personal en sí mismos, en el coro en su conjunto y en el director, que necesita de esa confianza total de los cantores para llevarlos a la experiencia sublime del arte coral.

- LA AUDACIA. En sentido totalmente opuesto, y por desgracia frecuente, no deja de ser sorprendente la temeridad con la que muchos se ponen a dirigir sin pensar en la preparación y responsabilidad que exige hacer música, y música con el concurso necesario de otras personas sobre las que se influye, en este caso negativamente, lo que constituye un fraude. Podrá tener un cierto éxito ante un auditorio ignorante, pero pronto se pondrá en evidencia ante auditorios normales y, lo que es peor, ante sus propios cantores que se avergonzarán de él.

Como se dijo en el capítulo primero, la audacia puede ser referida parcialmente a algunos aspectos, por ejemplo, a la interpretación de un repertorio que supera la sabiduría o la práctica del director, a aceptar un concierto ante un auditorio de superior formación, o en unas condiciones *sociales* que superan la experiencia del coro en ese campo, etc.

- El director es el *intérprete* musical. El coro es el *instrumento* musical.
Pero este instrumento está formado por cantores/personas que tienen *personalidad interpretativa propia*.

La virtud del director consiste, por consiguiente, en trabajar *humanamente* con los cantores para que éstos estén técnicamente preparados y con la disposición colaboradora de ser excelentes instrumentos de la música coral.

Por esta razón el director no impondrá jamás al coro un repertorio o una interpretación contrario a su personalidad, salvo que gradual y pedagógicamente se le vaya preparando para ello.

- La virtud del director consiste en revestirse de una autoridad que se cimienta en la propia ciencia y en la simpatía, el respeto y el servicio a los cantores.

Por eso es necesario que el director sepa siempre lo que quiere: en cada ensayo, en cada obra, en cada decisión, en cada problema musical que se suscita, en cada concierto.

Este saber siempre lo que se quiere es algo nada fácil. El estudio y asimilación total de la obra (capítulo 3º) son siempre obligados. La improvisación debe estar excluida, salvo imprevistos, por lo que también será bueno una cierta capacidad de esa improvisación para esos casos imprevistos.

- La virtud del director consiste en compartir con los cantores la responsabilidad del coro: la existencia y razón de ser del coro no es sólo la necesidad de hacer música del director, sino de cada cantor; compartir la marcha artística del coro o la programación de un concierto con una comisión musical, el peso de los ensayos con unos jefes de voz, encomendar la organización social a una junta directiva, etc. es una señal de confianza en los cantores/colaboradores y una garantía de supervivencia de la entidad coral.

8.2. LA EXPRESIÓN Y EL ESTILO DEL DIRECTOR.

- El director coordina y guía la expresión personal de los cantores bajo su responsabilidad interpretativa.

Los cantores tienen muchos problemas que resolver al interpretar su partitura: controlar la respiración, colocar la voz, entonar, medir, callar, comenzar a tiempo, cortar a tiempo, acelerar o retardar, crecer o disminuir, pronunciar, articular, etc. No compartimos en absoluto lo escrito por un director, quien dice que “es bueno que el director sepa que los músicos no harán sino dar la nota que tienen delante, nada más”¹.

Al hacer todo esto, cada cantor está interpretando; pero toca al director la unificación de los distintos esfuerzos, estilos y maneras, y con ello la consecución de planos sonoros de conjunto, homogéneos o con diversidad de intensidades en sus cuerdas o elementos sonoros, como solistas, etc., la sonorización de matices muchas veces contradictorios “y, sobre todo, hacer entrar en el espíritu de cada subordinado el sentido y la expresión de la obra que se interpreta”².

- El coro, por mimetismo, copia todo del director, como los hijos de sus padres: desde el tono de la voz, la manera del fraseo, el estilo interpretativo de una época musical..., hasta la expresión de la cara, las maneras de estar ante el público..., y también las manías, cosa que es más grave (coro que baila acompasadamente porque su director baila la obra; coro *insulso* e inexpresivo porque su director lo es...).

El coro en un concierto es un *espejo* en el que los oyentes, aparte de oír la música, pueden ir viendo cómo es su director y la expresión de su cara, aunque éste se encuentra de espaldas.

La exigencia del contacto visual de los cantores con el director deriva, aparte de otras exigencias métricas, de la necesidad de comunicación expresiva, de que el director se sienta reflejado en las miradas de los cantores. El director debe ver a todos sus cantores y aunar con su mirada rotativa de conjunto sus expresiones.

Esta comunicación será la consecuencia normal de dirigir prácticamente de memoria: Cuando el director mira habitualmente a los cantores es cuando se da cuenta de que éstos miran demasiado a la partitura, y tiene necesidad de exigir el cruce mutuo de miradas, invitándoles a cantar más de memoria.

La comunicación visual requiere igualmente de una buena ubicación y colocación del coro y del director, que debe ser habitual en la sala de ensayo, y se debe procurar a toda costa en el lugar del concierto por los medios que haga falta.

La expresión facial deberá estar de acuerdo con otros gestos corporales que ayuden al director a comunicar la esencia estética, mientras sus oídos están siempre en un estado máximo de receptividad. Cada director debe preguntarse sobre su aspecto cuando escucha con intensidad;

¹ T. de Manzárraga en “*Dirección Coral*” (Madrid, 1959), pág. 121. Probablemente el P. Manzárraga, mi profesor en la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid, y formador y propulsor del Canto Gregoriano de varias generaciones, quiera decir que ya es mucho que el cantor dé la nota, si lo hace bien.

² T. de Manzárraga: *Idem*, pág. 121.

si ayudará su aspecto a inspirar al coro.³

- El director de coro tiene una extraordinaria capacidad de comunicación expresiva con el coro cuando canta con él, cosa que el director de orquesta no puede hacer con ella. No hay mayor inexpresividad, sensación de incredulidad en lo que se está haciendo, que observar la cara inmóvil de un director de coro mientras dirige.

El director tiene la posibilidad enorme de *cantar con el coro*. Y debe hacerlo.

Este *cantar con el coro* es más una simulación articuladora que una realidad sonora. Ya se ha comentado este hecho en capítulos anteriores: además de la transmisión expresiva, la articulación del texto, *como si se cantara*, invita a los cantores a una colocación de los órganos de la boca, a una claridad articuladora, a la vez que ayuda al gesto y a la uniformidad del movimiento musical.

Si la obra o sección de ella es homofónica, la articulación simulada del director sirve para todas las voces, salvo algún retardo o anticipación particular, en los que se repetirá la sílaba correspondiente mirando a la voz que la anticipa o la retarda.

Si la obra o sección es contrapuntística, se articulará con la voz a la que se da la entrada y a la que se está mirando, pasando después a hacerlo con la voz que entre a continuación, y así sucesivamente; como las entradas temáticas son innumerables, el director tiene en esto mucho trabajo, y debe desarrollar una agilidad mental importante. Si durante algunos compases no ocurriera ninguna nueva entrada, lo mejor es no articular para nadie, para no confundir.

- Pero si el director se siente entusiasmado en cierto momento de un concierto, y quiere cantar de verdad con el coro, puede hacerlo; pero el hecho de *cantar efectivamente con el coro* está sometido a varias condiciones, como por ejemplo:

- Que el director, aunque cante, sea perfectamente juez del sonido del coro, de la marcha de cada una de sus voces, y de la conjunción del conjunto. Es bastante fácil cantar con una voz y perder el control de las demás.
- Que la voz del director sea buena, o al menos discreta.
- Que sea del mismo registro que la voz con la que canta: si es varón, podrá cantar con los tenores o los bajos, pero nunca con sopranos o contraltos; por el contrario, si es mujer podrá cantar con sopranos o contraltos, pero no con tenores o bajos. La razón es evidente.
- Que el director no esté demasiado lejos de los cantores, para que su voz se funda con las restantes voces del coro.
- Que el público no lo oiga.
- Que el concierto no esté recogido por un micrófono próximo.
- El director nunca hará “solos”; hacer un “solo” esclaviza bastante, y el director podría perder el control de la interpretación del coro. Además, ser el solista de una obra coral debe ser una ocasión de participación especial de los mejores cantores del coro, que no debe ser suplido por el director, que tiene otros cometidos. Pero si el coro es muy bueno y puede funcionar sin dirección durante el acto del “solo”, y el director es el mejor cantor..., recuérdese que no se debe dirigir mientras se canta como solista. Son dos roles distintos que, por separado son sublimes y exigentes, pero simultaneados se hacen mediocrementes, cayendo en uno de los llamados

³ Véase B.R. Busch “*El Director de Coro*” (Madrid, 1995), pág. 109.

catetismos o ridículos corales.

- La expresión del director en un concierto debe ser muy intensa y su transmisión al coro muy cuidada. Es necesario contar en el mundo de la interpretación musical con una especie de *fenómeno de pérdidas* que hay desde el compositor hasta el oyente:

- El compositor idea la obra en su mente con toda su autenticidad como autor.
- Al escribir el compositor la partitura de su obra, muchos de sus detalles o impresiones se rebelan a la escritura, o se vuelven difíciles de expresarse en forma gráfica (1ª pérdida: a la partitura pasa sólo parte de la obra primigenia).
- La partitura necesita del intérprete; éste la estudia teórica y técnicamente, la conoce según su mejor o peor saber y la asimila (2ª pérdida: al intérprete pasa sólo parte de la obra escrita).
- El intérprete, en este caso el director, intenta plasmar la obra en el instrumento, en este caso el coro, cuyos miembros no tienen una formación tan alta, ni han dedicado tanto interés al estudio de la obra (3ª pérdida: los cantores reciben sólo parte de la expresión reflejada por el director).
- El oyente y destinatario, por fin, con formación más o menos deficiente, con sólo conocimiento superficial de la obra o sin ningún conocimiento de ella, con posibles alteraciones en su concentración y defectos en las condiciones acústicas (4ª pérdida: los oyentes escuchan esperando encontrar el disfrute estético propio del arte, lo que sólo a veces se consigue. Muy pocos hacen una audición crítica pues no poseen conocimiento concreto de la obra).

Desde la obra pensada por el compositor hasta la que escucha el oyente se ha perdido una gran parte de su expresión. Si el compositor tenía en su mente el 100 % de las intenciones de la obra, a la partitura pudo pasar el 80 %; el director con su estudio serio asimila el 70 %; a los cantores comunica el 50 % y el público puede que perciba el 30 % de las intenciones expresivas de la obra.

- El director no dirige siempre de la misma forma; debe tener la experiencia y habilidad necesarias para adaptar su manera de dirigir según ocasiones y circunstancias:

- No se dirige igual en la sala de ensayo que en una actuación pública: el respeto al público y la imposibilidad de interrupción exigen una dirección cuidada al máximo, frente a la libertad de formas del ensayo.
- No se dirige igual en una intervención litúrgica en la iglesia, que en un concierto en un teatro o en la misma iglesia: es diversa la conciencia de saberse el centro de atención (concierto) o saber que el público atiende otra cosa mientras oye (intervención litúrgica).
- No se dirige igual la música religiosa que la profana o civil.
- No se dirige igual la música culta que la popular.
- No se dirige igual la música del Renacimiento o Barroco que la del Romanticismo o posterior.
- No se dirige igual al coro entero que a un semicoro o pequeña sección.
- No se dirige igual al coro que a un cuarteto de solistas.
- No se dirige igual al coro que a un solista absoluto, al que incluso se le puede dejar en libertad de interpretación. Dígase lo mismo del pianista, organista u otro instrumento que acompañe al coro y tenga alguna intervención en solitario. De cualquier forma, a éstos hay que darles la entrada al menos, y moderar sus cadencias, si las hay, con vistas a la unidad estilística de la interpretación.
- No se dirige igual toda la obra musical.
- etc.

- El director debe tener una visión globalizadora de toda la obra musical: debe graduar los efectos que quiera conseguir, reservando el interés principal para el momento principal: la *cumbre expresiva* de la obra⁴, que debe ser resaltada sobre todo lo demás.

Hacia esta cumbre expresiva convergen todos los esfuerzos fraseológicos, agógicos y dinámicos. Desde ella la obra va buscando su final, la mayoría de las veces plácido, algunas pocas, violento. En virtud de ella se entienden los comienzos y los reposos parciales, el movimiento musical y excepcionalmente también su ausencia por medio del silencio

Una vez comenzada la obra, los silencios de la partitura cobran una dimensión musical que debe ser, en primer lugar, comprendida por el director, y después interpretada por el coro con toda la carga de intensidad o de ausencia, de tensión o de relajación, según los casos.

- El director debe saber mantener la calma durante toda la interpretación de una obra en público, incluso aunque ocurran cosas imprevistas en la interpretación que no le agraden. Un director nervioso o inquieto pone nerviosos e inquietos a los cantores, pudiendo traspasar su nerviosismo incluso al público.

Si el director nervioso contagia colectivamente al coro, podría peligrar toda la interpretación, llegando al *crac* o parada de la obra.

Después de una preparación seria y honrada de la obra, si por alguna razón ocurre una alteración no prevista (un matiz mal realizado, una cadencia no convincente, o lo que son cosas más graves, una entrada en falso de una voz, o una desafinación general), el director debe hacer rápidamente un juicio de valor sobre si puede seguir la interpretación, porque el problema se subsanará rápidamente en una siguiente frase, o se trata de algo que ya no tiene solución y puede quebrar la obra porque los cantores se callen. En un caso de remedio irreversible, lo mejor es interrumpir la obra con un gesto conclusivo y, con toda calma, volver a dar los tonos de entrada para empezar de nuevo, al principio o en alguna frase importante que pueda tener sentido de comienzo.

Normalmente no hay por qué decir nada sobre esto a los cantores, y menos al público. Los cantores suelen ser conscientes del problema sucedido y sentirán un grandísimo alivio. El público, muchas veces no se da cuenta de que ha pasado algo, por desconocimiento de la obra; los oyentes más formados, que pueden darse cuenta del problema, también sienten alivio ante su solución, y saben perdonar estos accidentes, posibles en la música en vivo, ante una buena interpretación.

Accidentes de este tipo siempre serán excepcionales en el caso de un buen coro. Probablemente se han presenciado conciertos de solistas instrumentales en los que el intérprete se ha sentido perdido en algún momento de su actuación, debiendo comenzar de nuevo. Por nuestra parte lo hemos presenciado, y más de una vez, incluso en Festivales Internacionales de Música.

8.3. EL DIRECTOR Y EL PÚBLICO.

La presencia activa del director en un concierto no sólo no pasa desapercibida, sino que,

⁴ Véase el Capítulo 13 de este Tratado.

sin pretenderlo, se convierte en alguna manera en el centro de atención visual del acto de escuchar la música en vivo. Realmente el director se mueve, y este movimiento, en un contexto de elementos casi inmóviles como son los cantores, atrae la atención principal visual de los espectadores oyentes. Esta atracción visual será compartida, aunque en menor grado, en ciertos momentos, por la expresión facial o corporal de alguna o alguno de los cantores y poco más.

De cualquier modo, el público mira al director y éste, por tanto, debe preocuparse de su actitud ante el público.

- El director debe cuidar su atuendo y vestido por respeto al público, al que en otros espectáculos se llama *el respectable*. Precisamente porque el director no ve al público e ignora sus reacciones ante su presencia o aspecto, deberá vestir correctamente, siguiendo los modos en uso, como *frac*, *smoking*, chaqueta, o de otro modo más libre, pero siempre digno, que exprese la nobleza de su misión en el acto del concierto. Naturalmente en el caso de la mujer directora, la libertad es mayor.

Lo único que puede decirse es que el traje no es sino una convención más y, desde luego, secundaria para el acto de hacer música. El concierto no es el momento de presumir de nada que no sea hacer sonar bien la música. No debe emplearse el traje para añadir elementos que llamen especialmente la atención sobre él o sobre su contenido. Suele resultar fuera de lugar la exhibición de joyas por parte de las directoras, más aún si aquéllas se mueven o hacen irisaciones, reflejos o ruidos.

- Los oyentes, sobre todo los menos especializados, quieren ver en el director y sus gestos un comentario a la música que escuchan. ¡Cuántas intenciones temáticas o rítmicas vienen a ser más claras al oyente gracias al gesto del director! ¡Cuántas veces el sentido escondido de una expresión se revela al público por el gesto del director! ⁵.

El director deberá dirigir por delante para los cantores, pero de alguna manera por detrás de él para el público. Pero esto, que es una realidad, es mejor no tenerlo presente en el acto de dirigir; es una consecuencia de la dirección, no algo a buscar intencionadamente.

Alguna vez he dirigido de cara al público (no hablo de grandes concentraciones de cantores): en unas ocasiones, por dividir el coro en dos secciones o mitades en obras policorales y estar estas secciones colocadas una frente a la otra, daba igual dirigir de espaldas al público o frente a él, pues las secciones estaban perpendiculares a ambos lados del director; en otras ocasiones, en auditorios musicales en los que hay una sección menor del auditorio con público detrás del escenario (como el Auditorio “Manuel de Falla” de Granada o el Auditorio Nacional). En esas ocasiones, el público se muestra especialmente contento por haber estado frente al director y haber podido observar mejor sus gestos por una vez.

- El público debe percibir una identidad entre el gesto del director que ve, y la música que escucha, sobre todo en lo que se refiere a la intensidad y al carácter. La oposición entre el gesto y la sonoridad hacen la interpretación no creíble, hay que cerrar los ojos para no ver.

El director no debe hacer, por tanto, ningún gesto que esté en oposición al carácter de la expresión buscada. La dicotomía entre lo que se ve y lo que se oye es más frecuente de lo que se cree. Basta asistir críticamente a conciertos corales, para observar:

⁵ T. de Manzárraga, *o.c.*, pág. 126.

- que el director dirige con gesto pequeño o en *p* mientras el coro canta en *mf* o *f* incluso.
- o viceversa, que el director dirige con gesto grande o *f* y el coro canta nada más que *mf* o *mp*.
- que el director crece o decrece en su gesto, sin resultado sonoro evidente en el coro.
- que el director pulsa como *marcato* y el coro interpreta en *legato*.
- que el director pulsa en *legato* y el coro interpreta *marcato* o *staccato*.
- que el director gesticula mucho, para obtener una interpretación que no es más que normal.
- etc.

En todas estas ocasiones de disociación entre el gesto que se ve, y el sonido que se oye, el coro hace probablemente lo que ha ensayado muchas veces por orden o por descuido del director; es éste el que no sabe hacer el gesto que corresponde a la interpretación ensayada, o no ha sabido conseguir del coro la interpretación que sugiere su gesto.

- La dirección ideal debe ser eficaz, pero estética al mismo tiempo; no están reñidos ambos conceptos. El director debe procurar que sus gestos no provoquen efectos ridículos o risibles (hilarantes) para al público.

Pero el director no debe buscar jamás la admiración del público por sus gestos. A cierto tipo de público le encanta ver a un director que gesticule mucho, que haga unos giros aparatosos de brazos y unos rizos convulsivos de manos en nombre de la inspiración. “Gladiadores de la música”, les llama un autor⁶.

El director no es el fin del concierto. Esto es algo que no debería mencionarse siquiera, a no ser porque hay directores que, con un repertorio intencionadamente fácil, pues no pueden con otro, y unos finales impactantes, aunque no correspondan a la verdad de las obras, buscan el lucimiento de su figura como vanidad o autopromoción ante un público no formado y unos medios de comunicación a los que sólo interesa el mercado de la imagen fácil y un producto que no tenga demasiadas exigencias personales o técnicas que lo encarezcan.

Con la misma falta de escrúpulos *facilitan* o hacen *versiones fáciles* de obras más o menos célebres para que lleguen a ese público nada riguroso y que demanda actuaciones corales para solemnizar sus bodas u otros acontecimientos sociales. ¡Cuántos pobres arreglos corales del *Ave, Maria* de Schubert, del *Panis angelicus* de C. Franck, o de la *Canción de cuna* de Brahms o *Granada* de Agustín Lara, para demandas de este tipo, a veces vociferadas por los mismos directores, como solistas, para rizar más el rizo!

- Hay una relación entre el director y el público que habría que buscar: entre cualquier director, pero quizá sea más fácil entre el director de coro y su público habitual: romper la frialdad del protocolo normal de un concierto, dirigiéndose al público para explicar de viva voz alguna noticia relativa al programa del concierto y su confección o contenido.

Esto ha sido una costumbre en mis conciertos de Navidad, Semana Santa o Fin de curso, en los que se congrega un público seguidor de alguno de los coros que he dirigido. En estos conciertos el coro en cuestión ha ido presentando repertorio nuevo, autores nuevos, temas monográficos distintos cada vez. El público agradece una información sobre los autores, las formas musicales o el tema monográfico sobre el que trate el programa: “Los *Magnificat* de Cristóbal de Morales”, o “Polifonía policoral del Barroco español”, o “Música coral sobre poemas de Federico García Lorca”, por poner sólo tres ejemplos de mis muchos programas

⁶ B.R. Busch: *El Director de Coro*, pág. 110.

monográficos.

Esta información que el director da al público al comenzar el concierto o alguna de sus partes, debe ser bien preparada, clara, breve, bien hablada, aunque sin grandes tecnicismos, salvo que se trate de una conferencia-concierto, que es un caso distinto a lo que ahora nos referimos del contacto entre director y público. De cualquier modo, se deben evitar las vaguedades al uso, que tanto ridiculizan este tipo de intervenciones y quien las pronuncia, como “*vamos a cantar una obra muy bonita, hecha por X, un autor antiguo, que nos ha costado mucho trabajo aprender...*”.

Así el público seguidor de un coro determinado, por afición o por amistad o familiaridad con los cantores, cada vez estará más ilustrado, tendrá más interés por el repertorio, será más crítico y exigente con el arte coral y, lo que es más importante, saldrá del concierto con la impresión de haber disfrutado del arte de la música, en este caso coral, y *haberla entendido*, cosa que rara vez ocurre.

Las orquestas, con su mundo mucho más profesionalizado y poderoso económicamente, ya comienzan a organizar sesiones de *conferencias* preparatorias a los conciertos de abono. En estas conferencias, a veces con demasiada solemnidad, el director titular u otra persona designada por la dirección de la Orquesta comenta a los aficionados el programa que interpretará la orquesta en el próximo concierto.

8.4. LA SALUD DEL DIRECTOR.

Es éste un aspecto nada estudiado en los tratados de Dirección de Orquesta o de Coro. Es poco, por lo tanto, lo que podemos decir, salvo algunas cosas muy generales. Sería muy bueno que se estudiara por médicos de distintas especialidades (traumatología, reumatología, endocrinología, neurología, fisioterapia, etc), y psicólogos y psiquiatras, las relaciones entre la actividad profesional de la dirección y la salud física y mental del director, y sus repercusiones más o menos beneficiosas o perjudiciales.

En los Estados Unidos de América, muy adictos a las encuestas y a los porcentajes de ellas derivados, se han hecho diversos estudios sobre nuestra cuestión, de los que algún resumen ha llegado a nosotros a través de la Revista *Música y Educación*⁷. Pero los datos aportados en ese resumen no nos parecen nada importantes: el que la audición se haya deteriorado en algunas personas de más de 60 años, el que la mayoría de los directores americanos mayores de 45 años lleven gafas o lentillas o que muchos hagan un régimen especial alimenticio..., no nos parece que aporte nada sustancial al conocimiento del problema de la relación entre la dirección y la salud.

Hay que tener en cuenta que, entre nosotros, el director de coro no lo es profesional, en el sentido de que su dedicación a la dirección no es el quehacer diario, sino que suele ser una actividad muy parcial que le ocupa unas horas a la semana, repartidas en dos o tres ensayos. Esta corta dedicación no suele plantear problemas importantes de orden físico o fisiológico, aunque sí algunos en el orden espiritual o psíquico, derivados de la responsabilidad que se echa encima.

⁷ Harriet Simons, Ph. Doctor: *Health and the Choral Conductor*. Resumen publicado en *Música y Educación*, Madrid, vol. XXX, pág. 188-190.

- Bajo el punto de vista físico-fisiológico, nos parece que el acto de la dirección, con sus variados movimientos, es beneficioso para la salud física del director.

En efecto, estos movimientos en conjunto afectan prácticamente al cuerpo entero: músculos múltiples de la cara que se mueven por la articulación del texto y la expresión facial; músculos del cuello, del tórax y espalda, de los brazos, manos y dedos. Menos se mueven los músculos abdominales y los de piernas y pies, pero siempre están en cierta tensión para mantenernos erguidos.

Los movimientos del director no son atléticos ni violentos, salvo excepciones; suelen ser moderados, a veces muy tenues, y acompasados a un cierto ritmo musical que puede llegar a convertirse en el ritmo vital y respiratorio. En conjunto constituyen, sin pretenderlo, una gimnasia, creemos que saludable.

Los posibles problemas por posturas malas o indebidas no llegarán a producirse entre los directores no profesionales, por falta de tiempo para que éstas lleguen a ser perjudiciales.

El ejercicio respiratorio del director, semejante al de los cantores, creemos también ser una ascesis beneficiosa para la salud: la respiración y el movimiento corporal oxigenan bien la sangre y los tejidos musculares.

El concierto es un ejercicio de riesgo en muchos sentidos, por lo que se libera una buena carga de adrenalina. El pulso y la presión sanguínea aumentan durante la interpretación.

El cansancio que pueda tener un director, tras el concierto o un ensayo profundo, es más mental, producto del esfuerzo de comparación constante entre la realidad sonora y la imagen sonora mental, que físico.

- Bajo el punto de vista psíquico-espiritual, este esfuerzo mental constante del director en ejercicio lo creemos muy beneficioso y positivo. El poder terapéutico de la música está hoy muy valorado a nivel de su recepción pasiva; cuánto más el que hace la música, la vive intensamente porque la conoce profundamente, tiene en el acto de la interpretación uno de los goces más vitales que es dado disfrutar al hombre.

El placer de la dirección, en sí misma, es también conocido: es la mezcla de satisfacción y responsabilidad de ser el ejecutor de una obra de arte, satisfacción y responsabilidad de recibir la colaboración plenamente confiada de los cantores o profesores instrumentales, satisfacción y responsabilidad de ser el protagonista de un acontecimiento único e irrepetible... “Erótica de la dirección” se ha llamado a este fenómeno. La sonrisa satisfecha del director a sus músicos al terminar una obra que ha salido muy bien es una de las experiencias gratificantes más exclusivas de la vida humana.

Como todo esto es placentero, es saludable para la persona. Pero además se da la característica de que es una felicidad no egoísta, sino compartida con otros, especialísimamente en el mundo coral, por las connotaciones tantas veces comentadas de ser una actividad vocacional, que necesita el concurso de todos, lo que engendra un espíritu de equipo en el que los esfuerzos y las satisfacciones se comparten.

Por el contrario, la actividad coral vocacional, no profesional, conlleva para el director una carga de preocupaciones a las que es ajeno el director profesional: Preocupación por la plantilla del coro siempre incompleta por la falta de cantores; preocupación porque ciertos cantores pueden tener problemas para estar presentes en un concierto, (por acontecimientos que en su jerarquía de valores están por delante del compromiso coral: un examen, la boda de un

familiar, etc.); preocupación por la indisposición de un solista al que es imposible sustituir; la preocupación más vital del director de coro no profesional es que el coro y la moral colectiva siempre depende de él, de su mejor o peor gestión, de su solo poder de convicción para atraer a los cantores...

Estas preocupaciones llegan a ser muy intensas en quien vive intensamente el coro y a él dedica lo mejor de su vida. Si no se someten al debido control, o no están equilibradas con otras correspondientes satisfacciones, pueden producir en el director el efecto anímico negativo del *estrés*, con sus secuelas de inquietud, tristeza, depresión...

Hemos esbozado conscientemente estos aspectos relativos a la salud física y mental del director sin rigor científico alguno, por carecer de la sabiduría necesaria para ello. Pero hemos querido abrir estos caminos, a sabiendas de que hayamos incurrido en seguras incorrecciones -esperemos que no sean muy graves-, para que otros directores, o personas con experiencia de la dirección musical, que a la vez tengan la formación médica que a nosotros nos falta, se adentren en ellos, los desbrocen y nos ofrezcan sus utilísimas y deseadas conclusiones.

2ª Parte:

**LA ORGANIZACIÓN Y EL TRABAJO
DEL CORO**

Capítulo 9. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CORO

9.1. INTRODUCCIÓN.

En la segunda parte de nuestro Tratado de Dirección de Coro queremos conocer y estudiar el instrumento con el que trabaja el director: EL CORO.

El origen de este instrumento humano y colectivo se puede remontar al origen de la civilización humana: cuando el animal racional se sociabiliza, se organiza en grupos para conseguir ciertos fines, puede comenzar también la agrupación para cantar en común.

El canto en solitario es el origen de la música y, como tal, debe presuponerse como anterior al canto colectivo.

En el principio la música es vocal, producto de la capacidad articulatoria de la voz y de la racionalidad del ser humano. Habrán de pasar muchos siglos hasta que se inventen los primeros instrumentos que, salvo los de percusión, no harán sino intentar imitar lo que hace la voz.

Son muy curiosas e interesantes las hipótesis antropológicas sobre las manifestaciones corales, o de canto colectivo, que existieron o pudieron existir en los tiempos prehistóricos y antiguos.

Que el hombre ha cantado grupalmente desde antiguo, prácticamente desde siempre, nos parece evidente. Y la razón quizá más verosímil que explique antropológicamente este hecho es la religiosa o mágica: el sentido de lo sagrado, que nace de la angustia del ser humano ante el misterio del universo. Se podría cantar para conjurar las fuerzas superiores de la naturaleza, como una tormenta, una erupción volcánica, unas inundaciones, un terremoto, un fuego en el monte, etc. Y también en reuniones rituales con el mago o gurú, para que los espíritus del mundo superior o los de los antepasados les fueran propicios, perdonando ofensas o concediendo éxito en la cacería o en las cosechas.

En el medio civil, el canto colectivo gritado se empleaba, sobre todo, en el campo de batalla, como medio de enardecerse y excitarse para conseguir una euforia colectiva con la que se pudiera matar mejor, sin pensar en el riesgo de morir. Después de la batalla vendrían los cantos épicos para celebrar las hazañas de los valientes, o las lamentaciones para llorar a los muertos.

Fuera de la escena bélica, la música, el canto colectivo tenía otros campos de actuación más privados, con motivo de distintas circunstancias vitales, como el nacimiento, la iniciación, la boda o la muerte de algún miembro del clan o tribu. En estos cantos intervenían más o menos individuos, según la importancia de la persona afectada.

Por fin, se cantaba o se hacía música como terapia, para la curación de las enfermedades,

quizá también con una conexión mágico-religiosa.

La forma más natural de esta música pudo ser la de unas invocaciones o letanías cantadas por un solista (el mago, jefe o sacerdote), a las que contestaba el coro (el grupo, la tribu, la familia) con un estribillo corto, sencillo y siempre idéntico o semejante.

Probablemente la danza estaba asociada a todas estas manifestaciones musicales. De cualquier forma, acompañado o no de la danza, asociado como elemento orgánico a los actos de la vida religiosa y de la vida civil, el coro y el canto coral pueden considerarse como una de las primeras instituciones sociales.

Pero, desgraciadamente, es imposible saber cómo era la música que se interpretaba en tan antiguas culturas. Incluso la música griega, tan bien descrita por Homero, Plutarco, Platón o Aristóteles nos es absolutamente desconocida, pues no ha llegado a nosotros ninguna obra escrita.

Por esta razón, en este Tratado eminentemente práctico no abundaremos más en estas épocas de las que carecemos de escritura musical o ésta es indescifrable, y pasaremos a esbozar una historia del Coro (no de la música coral) desde la Edad Media, en la que la música comienza a escribirse y codificarse gráficamente, aunque sea de manera rudimentaria y, por tanto, la música se vuelve *interpretable* para nosotros.

9.2. EL CORO EN LA EDAD MEDIA.

9.2.1. ETAPA MONÓDICA.

La música durante gran parte de la Edad Media fue solamente monódica; así lo fue desde el principio de la humanidad, y así sigue siéndolo en la gran mayoría de las culturas. Esto quiere decir que era música escrita para una sola parte musical, o a una sola voz, independientemente de que fuera interpretada por un solista o un colectivo de personas, y fuera o no acompañada de instrumentos: Todos los que intervenían en la interpretación *cantaban* lo mismo.

Los principales espacios en los que se interpreta la música que ha quedado escrita son la Iglesia y las cortes de los reyes y otros señores feudales.

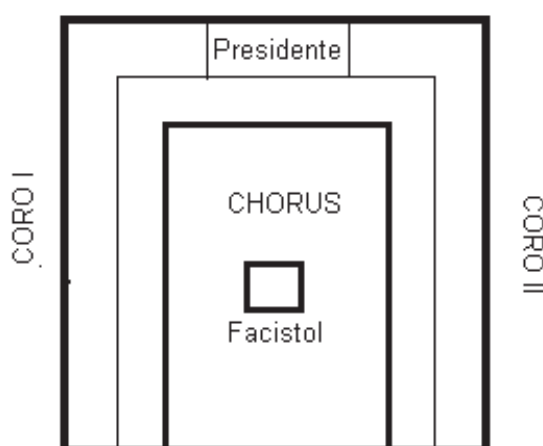
La música de la Iglesia ha quedado muy bien guardada en un extenso *corpus* o compendio de obras que conocemos como **Canto Gregoriano**, o quizá mejor debería llamarse *Canto Romano*, por ser el canto de la Iglesia de Roma que, por razones de unidad política más que por razones religiosas, fue impuesto a todas las Iglesias del Occidente europeo, junto con la Liturgia Romana, por Carlomagno (742-814), fundador del Sacro Imperio Romano Germánico o Imperio Carolingio. Con esta imposición se silenciaron para siempre otras músicas o cantos con sus respectivas liturgias o ritos, como fueron el *Canto Ambrosiano* de la Iglesia de Milán, el *Canto Galicano* de la Iglesia de Francia, o el *Canto Mozárabe* o *Visigótico* de la Iglesia española.

El Canto Gregoriano se utilizaba de manera plena en las Abadías, o lugares apartados del

mundo en donde los monjes se dedicaban a la oración y al trabajo, según la regla de S. Benito. La Misa diaria y el Oficio Monástico cada tres horas -Maitines (0 h.), Laudes (6 h.), Tercia (9 h.), Sexta (12 h.), Nona (15 h.), Vísperas (18 h.) y Completas (21 h.), adornados con abundante música, convocaban a todos los monjes a la iglesia de la abadía, en un lugar central y acotado, con sitiales más o menos artísticos, delante del altar que se llamaba el **Coro**. A la entrada de este lugar había un cuadro enmarcado con la inscripción “*Hic est Chorus*” (“Aquí está el Coro”, o “Éste es el Coro”).

Quiere decirse que en esta época la palabra *Coro* significa un lugar y el colectivo que lo llena: el conjunto de todos los monjes de una abadía reunidos para cantar. Como es natural este *Coro* no es especializado en música; sólo puede cantar lo más fácil del repertorio gregoriano, como son ciertas respuestas de carácter litánico, o respuestas a diálogos con los oficiantes de la liturgia, los *Salmos* y los *Himnos* en el Oficio Monástico y los cantos comunes de la Misa u *Ordinarium Missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*). Tanto los Salmos e Himnos como las partes comunes de la Misa son cantos *antifonales*: El Coro se divide en dos secciones, izquierda y derecha, o coros, que cantan alternativamente los versículos, estrofas o frases de estos cantos.

Las obras más difíciles del Canto Gregoriano, como son las partes variables de la Misa o *Proprium Missae* (*Introitus, Graduale, Alleluia/Tractus, Offertorium* y *Communio*) y del Oficio Monástico (*Antifonas, Responsorios*) eran preparadas y cantadas por un pequeño grupo de monjes especializados en música y canto, cuyo trabajo diario era precisamente ése. Este pequeño grupo especializado recibía el nombre de *Schola*, por la *Schola Cantorum* (Escuela de Cantores) que organizó el Papa S. Gregorio Magno (c.540-604), en la que los integrantes aprendían las cantos litúrgicos que, a su vez, después enseñaban a otros cantores en su dispersión por las Iglesias de Europa. Al frente de la *Schola* está el *Caput Scholae* o maestro que enseña a los cantores y los dirige. Esta *Schola* se ubicaba en el centro del *Coro*, ante el gran facistol en el que se colocaban los cantorales gregorianos, a veces ricamente miniados.



Algo parecido ocurre en las Catedrales, o Iglesias que están en las ciudades: En ellas se canta diariamente la Misa y las Horas Canónicas diurnas; los domingos se celebran con especial solemnidad, por la concurrencia del pueblo, la Misa por la mañana, y las Vísperas por la tarde.

En torno al Obispo, párroco de la Iglesia Catedral, se reúne un cabildo de clérigos encargados de diversas funciones, como predicar, confesar, enseñar en la escuela catedralicia,

administrar el derecho, etc.

También para los oficios litúrgicos se reúne el cabildo en el *Chorus* o Coro situado en el centro de la catedral y todos ellos cantan lo más fácil (Salmos, Himnos, partes del Común de la Misa) de las obras del Canto Gregoriano, divididos también en dos coros. Para el canto de las obras más difíciles están los *Chantres* o Cantores, que se ponen igualmente ante el gran facistol situado en el centro del Coro, que soporta los cantorales. Los *Chantres*, pocos en número, son enseñados y dirigidos por el *Sochantre* o maestro de los cantores.

La comunidad cristiana que se reúne en las Iglesias Catedrales los domingos por la mañana para la Misa, y por la tarde para las Vísperas, apenas participa de la música de estos cultos, salvo en algunas aclamaciones y diálogos con el celebrante.

La música fuera de la Iglesia, se practica en las cortes de los reyes y señores feudales y tiene una doble finalidad: la litúrgica, con una organización algo semejante a la descrita antes, y la de entretenimiento cortesano. Ésta se ha perdido prácticamente, salvo excepciones, debido a los muchos acontecimientos, normalmente bélicos y violentos, en que se vieron envueltos los castillos y palacios en los que se guardó la música que pudo escribirse. Estuvo a cargo de los *trovadores*, *troveros*, *minnesinger*, etc. que, como se sabe, eran compositores de cantos amorosos o épicos, y cantores de sus mismas obras, que se hacían acompañar instrumentalmente por un juglar.

Esta música vocal, por su carácter solístico, está fuera de nuestro campo coral y de nuestro estudio; pertenecería más bien a la historia del canto lírico, como una de sus primeras manifestaciones.

En España nos ha quedado, perfectamente conservado en cuatro manuscritos, un conjunto admirable de obras de naturaleza trovadoresca, que forman un *corpus*: las *Cantigas de loor a Santa María*, salidas de la corte del Rey Alfonso X “El Sabio” (1221-1284). Algunas, sobre todo las de *loor* o alabanza, parecen tener un neto carácter coral, más que solístico.

Peor suerte aún ha corrido el **canto popular**, del que una gran parte tuvo sin duda carácter colectivo-coral. Los autores de esta música nunca pudieron escribirla, con la excepción de los *goliardos* o *clérigos vagos*, que recibieron formación cultural -y musical, por tanto- en algún monasterio y, abandonada la vida religiosa, componían canciones satíricas, eróticas o burlescas que, en alguna ocasión se escribieron, y hemos tenido la suerte de llegar a conocer, como los *Carmina Burana* encontrados en el monasterio de Beuren (s. XIII).

9.2.2. NACIMIENTO DE LA POLIFONÍA: EL “*ARS ANTIQUA*”.

La polifonía, o el arte musical de la simultaneidad de los sonidos, frente a la monodía o arte musical de los sonidos sucesivos, es un fenómeno original de la cultura europea. Aunque pueda existir simultaneidad de sonidos en la música étnica de alguna cultura oriental, por ejemplo la tibetana, ésta ha quedado estancada en la forma simplicísima de una nota grave inmóvil, como nota *pedal* sobre la que discurre la voz monódica propiamente dicha, al estilo de la gaita.

De cualquier forma, el lenguaje polifónico ha evolucionado desde la elementalidad del paralelismo lineal original del *organum* hasta las complejidades del contrapunto renacentista, de

la armonía moderna, de la tímbrica de la orquesta romántica o del mundo casi incipiente de la música electroacústica.

De manera semejante a lo dicho en la Introducción de este capítulo sobre las hipótesis de manifestaciones corales anteriores a la existencia de música escrita que pueda ser descifrada e interpretada hoy, sobre el nacimiento de la polifonía hay que decir algo semejante: como testimonio escrito ya el monje franco-flamenco Hucbaldo (840-930), en su libro *De Institutione Harmonica*, nos habla de ciertas leyes de la *consonancia* que deben cumplir dos notas que suenan simultáneamente. Supone, por tanto, una cierta práctica polifónica de la que no conservamos, sin embargo, ninguna música escrita.

Lo que sí es cierto es que la polifonía nace en la Iglesia, y sobre la práctica del Canto Gregoriano.

¿Pudo ser que un *chantre*, con peor oído, al cantar se separara de los demás haciéndolo sobre la 4ª ó 5ª superior o inferior? ¿Pudo ser que este hecho involuntario tuviera la consiguiente reprimenda del *sochantre* llamándole al orden por estropear la interpretación? ¿Pudo ser que este incidente encendiera una luz de novedad musical sobre otro atrevido cantor-compositor, que se sintiera atraído por repetir la experiencia de cantar las melodías gregorianas a un intervalo distinto y paralelo al del resto de la Schola?

La historia de la Música conoce como *Ars Antiqua* a la época de las primeras manifestaciones del arte de la polifonía. Comienza ésta con los trabajos de los maestros de Notre Dame de París Leoninus (c. 1150) y Perotinus (c. 1180).

El coro que interpreta los *Organa* (plural de *Organum*), las *Diaphoniae*, los *Discantus*, los motetes, etc. es un coro desequilibrado, hablando en términos modernos: hay una voz colectiva que es el *tenor*, mientras el resto de voces organales, diafónicas, discantadas o motéticas son interpretadas por un solo cantor por voz. Se trata de una novedad musical de gran dificultad para la época, pero todavía hoy nos parecen incantables los largos melismas de los *Organa* de Perotin. La polifonía, por tanto, es cosa de solistas, salvo la voz *tenor*, en la que se reúne todo el resto de la *Schola* o Coro.

Los cantores son, evidentemente, varones, los mismos que anteriormente cantaban la monodía gregoriana.

Las distintas voces de una composición de esta época no difieren entre sí por la tesitura más o menos aguda o grave de unas voces con respecto a las otras: esta tesitura es prácticamente idéntica en todas ellas y no demasiado amplia. Los términos o **nombres con los que se conocen las distintas voces** de estas obras no indican alturas, sino términos compositivos:

- *Tenor* (ténor en latín), del latín *tenere* = tener, sostener, es la voz originaria y primera de la composición polifónica. No es original; el compositor la toma prestada del Canto Gregoriano (alguna vez de un canto popular preexistente): es una sección breve, melismática, tomada normalmente de un *Gradual*, que adopta y se escribe en valores largos, muy largos, sobre los que se escriben o interpretan el resto de voces. Este fragmento de Canto Gregoriano convertido en *tenor*, con sus valores lentos y pesados, andando el tiempo, recibió también el nombre de *cantus firmus*, con el significado evidente de cimiento y soporte de toda la obra polifónica; también recibió el nombre de *cantus planus*, o canto plano, por sus *figuras rectilíneas* diferentes de las del resto de voces con sus *figuras más leves y variadas* (*cantus figuratus*); el nombre de *cantus*

planus sugiere también la pesadez interpretativa de esta voz. El término castellano *canto llano* es la traducción del latino *cantus planus*, e indica y debe indicar ese fragmento del Canto Gregoriano base de una composición polifónica en ésta o en posteriores épocas (Renacimiento, Barroco). De ninguna manera es el término apropiado para nombrar al Canto Gregoriano en general, como ha sucedido desgraciadamente en tantos y tantos tratados.

- *Organum* es la segunda (y a veces la tercera o cuarta voz) que discurre en principio por movimiento paralelo, a distancia interválica de 5ª, 4ª u 8ª, con el *tenor*. Esta voz (o voces) fue adquiriendo cada vez mayor abundancia de adornos melódicos que, además de dificultar la interpretación, fue desfigurando el primitivo sentido organal o paralelístico.
- *Discantus* es la segunda y única voz que discurre en principio por movimientos melódicos contrarios al *tenor*. También se va adornando con abundancia, lo que enturbia o hace menos claro el sentido contrario al *tenor* de esta voz. El *discantus* como voz de sentido melódico contrario al *tenor*, no puede ser más que una, pero es compatible con un *organum* en la misma composición.
- *Duplum* es una parte musical o voz autónoma e independiente que se superpone al *tenor* en el *Motete*. Esta voz tiene igualmente un texto nuevo, distinto al del *tenor*, en principio latino y religioso, emparentado o explicativo del texto del *tenor*. Por la razón de incorporar nuevas palabras o texto, esta voz también es llamada *motete* (del francés *mot* = palabra).
- *Triplum* es una nueva parte musical o voz, autónoma e independiente del *tenor* y del *duplum*, que se añade a las anteriores en el *motete*. Puede ser compuesta por el mismo autor del *duplum*, o ser añadida más adelante por otro autor. Esta voz incorpora naturalmente un tercer texto, en principio latino y emparentado con los anteriores. Andando el tiempo se componen motetes con textos en lengua romance para el *duplum* y el *triplum*, o sólo uno de ellos; este texto, en principio religioso, pronto también se vuelve profano.

Este motete politextual y con textos no religiosos, prohibido en la Iglesia, es practicado con gusto creciente en las cortes por cantores solistas, incluso para el *tenor*, compartiendo las veladas y otros actos cortesanos con las canciones de los trovadores. El concepto de coro nunca será posible económicamente en la corte, ni viable, dado lo reducido de las estancias cortesanas, incluso en el Renacimiento.

9.2.3. EL “ARS NOVA”

En esta segunda época del arte polifónico medieval, el desarrollo de las técnicas musicales condujo a una nueva concepción del mundo sonoro. Nos puede parecer poco importante el que una obra polifónica no tenga que estar construida necesariamente sobre un *tenor*, o que cada vez sea más frecuente la composición a cuatro voces, frente a las tres voces normales del *Ars Antiqua*. Pero cada consecución en este campo es un avance ingente, que tiene que vencer múltiples resistencias y exige un sistema de notación cada vez más preciso. El oído y el gusto de Europa se van acostumbrando paulatinamente al sonido polifónico.

La figura y el concepto del coro sufre una variación de importancia, obligada por el aspecto compositivo de las obras: Se extienden las tesituras de las voces, tanto en el registro agudo, como en el grave. Este hecho trae como consecuencia la necesidad de una mayor

especialización vocal, pues un cantor ya no es válido para cantar cualquier voz.

Algunos términos de las voces o partes musicales son idénticos a los de la época anterior y siguen indicando peculiaridades compositivas:

- El *tenor* sigue siendo el obligado fragmento de Canto Gregoriano o profano sobre el que se edifica el *motete* del *Ars Nova*, que llega a tener cuatro voces, en el que las voces extremas van ampliando la extensión en los registros agudo o grave respectivamente. Este motete, que sigue siendo politextual, constituye el punto álgido de la composición cortesana.
- El *duplum*, segunda voz compositiva, se sitúa en altura sobre el *tenor*.
- El *triplum* es la voz superior de la polifonía. Como el *triplum* va ganando cada vez mayor altura, el cantor necesita recurrir a la técnica del *falsete* para realizarla. En algunos manuscritos se empieza a llamar *discantus* a esta voz aguda. El cantor de esta voz debe ser un *falsetista*. Es entonces cuando en algunas catedrales y monasterios se tiene la ocurrencia de recurrir a los niños para interpretar esta parte de la polifonía. Las escolanías de niños (varones naturalmente) comienzan a institucionalizarse a partir de la segunda mitad del siglo XIV. (En Roma no se hace el primer intento hasta el año 1425). Estos niños -cuyo número normal fue de seis, los *seises*-, cuidadosamente escogidos, son meticulosamente formados en las escuelas abaciales o catedrales, tanto en música como en ciencias humanas; de ellos saldrán después los grandes maestros y compositores.
- Aparece el nuevo término de *contratenor* (abreviadamente, *contra*) para designar a la cuarta y última voz de la composición polifónica. Esta voz se sitúa en un registro más grave que el *tenor* y es, por tanto la voz más grave de la composición.

En resumen, al final de la Edad Media tenemos configurado un tipo de coro para el servicio de la música litúrgica que, en síntesis es así:

- un pequeño grupo de niños para el *triplum* o *discantus*; en su defecto un único cantor falsetista.
- un cantor para el *duplum* (algo más agudo que el *tenor*).
- el resto de la *Schola* canta el *tenor*, o *cantus firmus*.
- un cantor de registro grave para la interpretación de la voz *contratenor*.

El conjunto de todos los cantores, incluidos los niños, es pequeño: en las grandes catedrales nunca supera los doce, siendo normal el número de diez cantores.

Aunque carente del equilibrio sonoro que nosotros hoy consideramos adecuado, este coro empieza a parecerse constitutivamente a la idea moderna del coro a cuatro voces que van buscando una especialización tímbrica. Por lo demás, estos cantores son siempre bien formados musicalmente para desempeñar su cometido musical. En las Abadías son monjes destinados sólo para ese fin. En las Iglesias Catedrales acceden al oficio mediante unas oposiciones, con difíciles pruebas y a veces muy competitivas por la sabiduría de los aspirantes.

Sobre el grupo que interpreta la música cortesana, sigue siendo válido lo dicho al hablar del período anterior, pero con una novedad: al ganar cada vez mayor altura, el *discantus* pasa a ser interpretado en la corte por una mujer.

9.3. EL CORO EN EL RENACIMIENTO.

El Renacimiento es la época dorada de la polifonía vocal y del instrumento al que ésta va destinada: el coro. La música polifónica llega a un estado de perfección en su composición y en la grandeza de sus formas musicales, que quizá no ha sido superada en toda la historia: el *motete* en su nueva factura renacentista, es el origen de un estilo que pasará a las *misas*, *himnos*, *salmos*, etc., que llegan a ser formas perfectas, complejas y con unas dimensiones de extensión y estructura que las constituyen en las *grandes formas* de la música coral para el coro que quiera y pueda interpretarlas.

En consecuencia, el coro, destinatario de estas obras, es un instrumento perfecto y equilibrado en la mente de los compositores. Parece ser que esa perfección ideal pocas veces se daba en la práctica, por el continuo trasvase de cantores de un lado para otro, que producía constantes vacantes, que mermaban el equilibrio sonoro, cuando no tenían que ser sustituidas las voces por instrumentos alternativos.

Capilla Musical es el nombre que recibe el “grupo de cantores, compuesto de niños y adultos, más o menos especializados en el canto que, bajo la dirección y las enseñanzas de un ‘maestro’, tiene la misión de interpretar la música polifónica vocal en los actos litúrgicos del culto divino”.¹ También formaba parte de la Capilla el organista, el único instrumentista admitido en principio a la música sagrada; más adelante forman parte diversos instrumentistas que, idealmente deberían estar agrupados por familias para doblar a las voces humanas, pero que de hecho siempre se reunían de manera harto heterogénea, cuando no arbitraria. Este grupo instrumental recibía el nombre de *capilla de ministriles*, también bajo la dirección del Maestro de capilla.

El nombre de *Capilla* le viene porque el grupo ensayaba en una *capilla* o espacio lateral del templo dotado con un altar y reliquias, generalmente vecino al claustro.

La capilla musical o coro de una catedral del Renacimiento o de una corte regia es mayor que el de la Edad Media, pero siempre es un grupo de cantores pequeño si lo relacionamos con nuestros coros actuales normales. La razón estriba en la profesionalidad de los cantores, arte siempre absolutamente minoritario, y en el coste económico de su remuneración, que dependía del poderío económico de la catedral respectiva. Pero, sobre todo, se considera que para cantar esa música de encaje contrapuntístico sutil y frágil es suficiente ese tipo de coro, que para nosotros es un coro de cámara. Cualquier maestro de capilla planteaba frecuentemente al cabildo la necesidad de completar la plantilla, ante las vacantes dejadas por los cantores en su constante trasiego en busca de mejor remuneración. Pero nadie se plantea la necesidad de agrandar el concepto coral.

Un número entre 10 y 15 cantores se puede considerar normal para una capilla catedralicia. Las cifras más altas en la capilla papal y alguna real puede llegar hasta algo más de 25 cantores en pleno siglo XVI. Samuel Rubio cita diversos casos en catedrales españolas: desde lo imprescindible (maestro, organista, 1 tiple, 1 contralto, 1 tenor y 1 bajo) de la capilla del Hospital General de Ntra. Sra. de Gracia de Zaragoza, pasando por la capilla que acompañó al

¹ Samuel Rubio: *Historia de la Música Española: 2. Desde el “Ars Nova” hasta 1600*. Alianza Editorial. Madrid, 1983, pág. 13.

Rey Felipe II en su viaje europeo de 1548 (14 cantores adultos, 3 niños triples y 2 organistas), hasta la capilla de la Catedral de Valencia que en 1608 consta de 36 personas (6 infantillos, 28 cantores, organista y maestro)², pero en este último caso ya estamos ubicados en una nueva época con nuevas necesidades.

En Europa las capillas musicales discurren por parámetros numéricos semejantes. Felix Raugel cita en su libro la composición de unas cuantas de ellas³. Como caso excepcional hay que considerar a la *Hofburgkapelle* de Viena, que en 1509 tenía 20 niños y 29 cantores adultos, e incluso se amplió en años posteriores.

Algo parecido podría ocurrir en la corte española, donde era normal que cada uno de los reyes consortes tuviera su propia capilla, cuando se fusionaban las capillas de ambos monarcas en las fiestas más importantes. Los Reyes Católicos tuvieron cada uno su capilla independiente. De su esplendor musical da fe el *Cancionero Musical de Palacio*. Felipe “El Hermoso” trajo su capilla de cantores flamencos, independiente de la de Juana “La Loca”. Carlos V vino con su *Grande Chapelle* dirigida por Nicolás Gombert que convivía con la capilla de músicos españoles de la emperatriz Ysabel.

Citaremos otras capillas españolas que han sido notorias, bien por la categoría de los músicos que sirvieron en ellas, bien por los documentos musicales que nos legaron: la capilla musical de Felipe II, que tuvo como maestro a Mateo Romero (el Maestro ‘Capitán’) y en la que ejerció su arte el organista Antonio de Cabezón; la capilla de los Duques de Calabria, con el vihuelista Luys de Narváez y el magisterio de Mateo Flecha “El Viejo”, y que dio como fruto el precioso *Cancionero Musical* conservado en *Uppsala*; la capilla de los Duques de Medinaceli de Sevilla, en la que colaboraron los hermanos Pedro y Francisco Guerrero, Juan Navarro, Rodrigo de Ceballos, Diego Garzón y otros, cuyas obras cortesanas se nos han conservado en el aún mejor *Cancionero Musical de Medinaceli*; la capilla de la propia Catedral de Sevilla, entonces de las más ricas de España, por su comercio con las Indias, de la que fueron Maestros los más importantes compositores, como Pedro de Escobar, Francisco de Peñalosa, Pedro Fernández de Castilleja (“el maestro de los maestros de España”) y Francisco Guerrero, y de la que fue canónigo Alonso Mudarra..

La **música sagrada o litúrgica** se canta generalmente *a cappella*, lo que significa *como en la capilla*, a voces solas, sin acompañamiento instrumental, salvo el de órgano que entonces era un instrumento poco complejo y sonoro. Cuando esta música salía a la calle, como en las procesiones y rogativas, algunos instrumentos de viento, del tipo de las chirimías, bajones y sacabuches, doblaban las voces de los capellanes para potenciar la sonoridad. Poco a poco estos instrumentos son admitidos en algunas avanzadas catedrales a tomar parte de la interpretación también dentro de la liturgia, sobre todo en las fiestas más importantes.

Es en la **música cortesana**, en la que los cantores siguen siendo uno sólo por voz, donde tiene lugar la profusión de instrumentos distribuidos por familias, como la de las flautas, violas, alguna familia de viento de las anteriores, además de instrumentos polifónicos, como la vihuela, el laúd, el clavicémbalo, el clavicordio, el arpa y otros. Para ellos se comienza a escribir por primera vez música específica y distinta de la vocal.

² Samuel Rubio: o.c., pág. 15.

³ Felix Raugel: *El Canto Coral*. EUDEBA. Buenos Aires, 1968, pág. 66 s.

Los términos o **nombres de las partes vocales** ya no significan peculiaridades compositivas, sino tesituras o alturas. La escritura se normaliza a cuatro voces, cuyos nombres son:

- *Superius* o *Cantus* es la voz superior de la polifonía, la voz que *canta* más. Está escrita normalmente en clave de Do en 1ª línea; algunas veces en clave de Sol en 2ª línea, lo que indica una tesitura más aguda. También se denomina en España *Tiple*, pero sólo en las obras en lengua castellana. Esta voz es interpretada por los niños, a los que se llama en España *mozos de coro*, *seises*, *cantorricos*, *caponcillos*, etc.
- *Altus* es la segunda voz de la polifonía. Se escribe en clave de Do en 3ª línea, rara vez en Do en 2ª línea, lo que indicaría tesitura más aguda. Su intérprete es el varón adulto cantando *alto* o más agudo que el tenor, naturalmente con voz de falsete.
- *Tenor* es la tercera voz de la polifonía, y tiene el sentido actual de cantor adulto de registro agudo. Se escribe en clave de Do en 4ª línea.
- *Bassus* es la cuarta voz de la polifonía, con el sentido actual de *bajo* o cantor de registro grave. Su escritura normal es en clave de Fa en 4ª línea; cuando lo encontramos escrito en Fa en 3ª línea nos indica un registro algo más agudo.

La obra polifónica puede estar compuesta para más voces, 5, 6, 7 u 8, a base de dividir una o varias de las cuatro voces naturales antes expuestas. Estas voces nuevas reciben el nombre de *Quintus*, *Sextus*, etc. y serán destinadas respectivamente para la voz o voces convenientes según las claves en las que estén escritas. Así, por ejemplo un *Quintus* escrito en clave de Do en 4ª línea será para la voz de tenor, que deberá dividirse.

En resumen, el Coro que nos deja el Renacimiento está algo más cerca sonoramente de la imagen actual: es pequeño en el número de cantores, éstos son profesionales, y está compuesto por niños, que interpretan la voz superior, y varones adultos, que interpretan el resto de partes vocales, en el caso de los *Altus* cantando de falsete.

9.4. EL CORO EN EL BARROCO Y CLASICISMO.

9.4.1. LA MÚSICA SAGRADA.

Durante los siglos XVII y XVIII, que son llenados por los períodos estéticos denominados barroco y clásico, el coro no sufre apenas variación sustancial en cuanto a la música religiosa se refiere. Tal como lo entregó el Renacimiento, el coro o capilla catedralicia está compuesto por niños y cantores adultos profesionales, en número nunca grande, por razones idénticas a las del período anterior (la poca abundancia de profesionales del canto, y los límites en el presupuesto económico de la Catedral). De todos modos hay una tendencia al aumento del número de cantores, que rondan entre la veintena y la treintena, según los casos.

En el campo de la música litúrgica el Barroco nos aporta dos novedades que afectan a la música coral y a su instrumento, el coro. Ambas están esbozadas en el final del Renacimiento, pero en nuestra nueva época llegan a ser preponderantes: la presencia del *bajo continuo* y la *policoralidad*.

El **bajo continuo** es designado en España de diversas maneras: *Acompañamiento* (o *Bajo*) *general*, *Acompañamiento* (o *Bajo*) *continuo*, o abreviadamente con los términos *General*, *Continuo*, *Acompañamiento* o *Bajo*.

Citándonos a nosotros mismos⁴, diremos que “parece que el origen del Bajo continuo estuvo en la necesidad de apoyar instrumentalmente al coro para que no ‘calase’. Este apoyo, al principio, fue monódico: un bajón o fagot, cuya existencia consta en todas las catedrales desde finales del siglo XVI. Algo más tardó en entrar el violón o bajo de cuerda (viola de gamba o violonchelo). Pronto comienza a hacerse uso de un instrumento polifónico, el primero, el órgano. T.L. de Victoria, en sus obras policorales publicadas después de 1600, tiene órgano obligado, normalmente duplicando al Coro 1º. Hacia 1630 se admite el arpa en las catedrales, llegando a ser su presencia obligatoria, dada la fácil movilidad del instrumento para ubicarlo donde fuera preciso, para acompañar a uno u otro coro en las obras policorales. Menos usados en la música religiosa, pero mucho en la profana, fueron el clavecín y la guitarra. Otros instrumentos, como el claviórgano, arpiórgano, archilaúd, etc. eran más raros.” Este instrumento polifónico desarrolla un esquema armónico de acuerdo con el conjunto sonoro, expresado con unas cifras más o menos profusas y precisas escritas encima o debajo de la parte del bajo general.

De modo que cuando hablamos del bajo continuo, nos referimos en realidad a un instrumento doble: el melódico de registro grave que interpreta la línea del bajo, y el polifónico que realiza las armonías sugeridas por las cifras. Cuando éstas faltan, caso frecuente en España, supliría la habilidad y musicalidad del organista o arpista.

La **policoralidad** es una consecuencia del aumento de partes vocales o voces que experimenta la composición musical en la plenitud del Renacimiento, que proporcionó a los compositores y organistas de la Catedral de S. Marcos de Venecia la ocurrencia de dividir la capilla musical en dos coros, para colocarlos en cada una de las tribunas de los órganos situados en los lados opuestos del crucero.⁵ El motete para esta clase de *Chori spezzati* (coros divididos), se amplió hasta adquirir proporciones inauditas: se empleaban dos, tres, cuatro y hasta cinco coros, cada uno de ellos con una combinación diferente de voces, a veces con inclusión de instrumentos de diversos timbres, respondiéndose antifonalmente entre sí, alternando con voces solistas, que normalmente constituían el Coro 1º, y uniéndose para obtener culminaciones sonoras masivas.

Esta polifonía policoral busca y practica además una nueva manera de audición: la estereofonía natural por la multiplicación de fuentes sonoras, una música envolvente por la ubicación de cada coro en un lugar distinto de la iglesia.

Como ejemplo ilustrativo, citaremos la interpretación del *Miserere* a 16 voces en cuatro coros de Juan Bautista Comes, cuya colocación en la Catedral de Valencia fue: el Coro 1º en el altar mayor, al lado del Evangelio (lado izquierdo desde la perspectiva del espectador); el Coro 2º en la tribuna del gran órgano; el Coro 3º en el lado de la Epístola del altar mayor (lado

⁴ Ricardo Rodríguez: *La Policoralidad en el Barroco Español*”. Publicaciones del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”, Serie Lecciones Magistrales, nº 1. Sevilla, 1992, pág. 16 s.

⁵ Para todo este aspecto de la policoralidad, véase el amplio trabajo de Ricardo Rodríguez, citado en la nota anterior, pág. 18 ss.

derecho); y el Coro 4º junto al órgano pequeño.⁶

En España, la policoralidad comienza contemporáneamente con las grandes creaciones de la familia Gabrielli en Venecia y en el siglo XVII se vuelve abrumadoramente presente en todas las formas litúrgicas, como Misas, Motetes, Salmos, Himnos y en los Villancicos castellanos que, desde finales del siglo anterior, sustituyen a los Responsorios de los Maitines o culminan las Vísperas de las grandes fiestas, como catequesis teológico-musicales para explicar el sentido de los misterios que se celebraban. Quiere esto decir que la polifonía sagrada a cuatro voces se vuelve infrecuente, pues se usa sólo para los días de *feria* o no festivos, y en las Misas de Difuntos, como ocurría en el Renacimiento con el Canto Gregoriano, que sustituía a la polifonía en las mismas circunstancias.

9.4.2. LA MÚSICA PROFANA.

En el campo de la música profana es donde encontramos una de las mayores novedades para nuestra historia del coro en los comienzos del período Barroco: Si hasta ahora hemos dicho que no existía el coro, pues los intérpretes de la música cortesana, en especial de su forma suprema, el madrigal, eran cantores solistas, en la época barroca nacen dos nuevas formas musicales que precisan del instrumento vocal polifónico colectivo: nos referimos a la Ópera y al Oratorio, formas dramáticas idénticas, una de asunto mitológico o legendario, otra de asunto bíblico o religioso en general; una que nace en la corte, la otra en la Iglesia, aunque esta última pronto perderá el aparato escénico para quedar estática en forma de concierto.

Ambas formas requieren del coro como personificación dramática de entes colectivos, como el pueblo, guerreros, ángeles, pastores, ninfas, cortesanos, esclavos, etc.

Los cantores de estos coros, en número muy pequeño, dos o tres por voz, son masculinos para las voces de contralto (falsetista), tenor o bajo; sólo la voz superior es cantada por mujeres. Estos cantores comienzan a formarse cada vez mejor en las nacientes escuelas de canto, demandadas por la nuevas dificultades vocales de la ópera y el oratorio.

Los nuevos términos italianos de las voces pasan a España: *soprano* (de *supra* o *superius*) para la voz superior; *contralto* para la voz del falsetista más aguda que el tenor (a veces llamada también *contratenor*); *tenor* y *bajo* son las traducciones respectivas del *tenor* y *bassus* renacentistas.

Será bueno aclarar un par de ideas algo confusas en algunos libros: La primera, que el término *barítono* se refiere a una especialización vocal nueva situada entre la tesitura del tenor y la del bajo; pero este nombre se refiere al cantante solista, no a una voz coral, pues la escritura de los coros de oratorio u ópera es comúnmente a cuatro voces.

La segunda es que los *castrati* no formaban parte del coro. El objetivo de castrar a un niño de hermosa voz de tiple era su exhibición como solista en la ópera, como tiple adulto, con su misma hermosa voz infantil, potenciada ahora por una capacidad respiratoria y unas facultades interpretativas propias de un adulto. Pero esta práctica abominable no tenía sentido para ser

⁶ Cf. Miguel Querol: *Polifonía Policoral Litúrgica*. Instituto Español de Musicología del C.S.I.C. Barcelona, 1982, pág. IX.

solamente cantor del coro.

La época barroca supone también el comienzo del declive histórico de la composición coral, en beneficio de la instrumental en la música no religiosa. Cada vez los compositores se verán más y más atraídos por las posibilidades técnicas, más que las expresivas, de los instrumentos musicales, que van ganando en personalidad, y para los que se escribe una literatura cada vez más virtuosa.

Los grandes compositores del Clasicismo encontrarán en el piano o en la orquesta el instrumento ideal para reflejar las nuevas formas en las que brota la música, como los compositores renacentistas lo encontraron en el coro. F.J. Haydn, W.A. Mozart o L.v. Beethoven, salvo alguna obra coral esporádica, sólo acudirán al coro como elemento dramático de sus óperas, cantatas u oratorios, incluidas en esta forma sus Misas y otras obras religiosas.

Se dice que Beethoven acude al coro, por primera vez en la forma eminentemente instrumental, su novena Sinfonía, para expresar musicalmente la idea de la hermandad y el amor entre los hombres, por la imposibilidad de hacerlo con solos los instrumentos. Pero en ello hay sin duda mucho de romanticismo, pues Beethoven ya había expresado anteriormente bastantes ideas filosóficas en sus sinfonías y sonatas y, de haberlo querido, también lo hubiera hecho instrumentalmente con la idea de la hermandad universal. Más bien se trata de una audacia más, audacia genial, como otras con las que este genio ya nos venía sorprendiendo desde hacía muchas obras.

9.5. EL CORO DESDE EL ROMANTICISMO HASTA NUESTROS DÍAS.

En el Siglo XIX, el siglo romántico, nuestro instrumento sufre una variación de carácter trascendental en su constitución y en su cometido. El coro adquiere una imagen nueva que será la que ha llegado hasta nosotros; esta nueva imagen está configurada por dos elementos relacionados entre sí: un aumento muy grande del número de cantores, y una pérdida consecuente de la profesionalidad de los mismos.

- El primer aspecto, el del aumento del número de cantores, podría considerarse una prolongación más en esta época de la tendencia de crecimiento numérico observada desde la Edad Media. Pero no: se trata de un salto cuantitativo que conforma un coro de enormes proporciones, para lo que hubiera sido un crecimiento numérico normal. Se trata de una auténtica megalomanía coral, ya preparada por algunas manifestaciones musicales de finales del siglo anterior, como las interpretaciones de oratorios barrocos y clásicos en Londres con grandes masas corales.

La costumbre pasó a Alemania: Interpretaciones de *El Mesías* de G.F. Händel con 250 ó 300 cantores tenían lugar de vez en cuando. Pero la *Sociedad de Amigos de la Música* de Viena organizó en 1843 un Festival en el que se interpretó de *La Creación* de F.J. Haydn con un grupo musical de 988 personas, de los que 660 eran cantores, distribuidos así: 200 sopranos, 150 contraltos, 150 tenores y 160 bajos; distribución que nos parece bastante buena bajo el punto de vista del equilibrio sonoro.

Hector Berlioz, que es también un prototipo de megalómano musical romántico, soñaba

con una interpretación apropiada de su *Requiem* con un coro de 600 a 800 cantores “en un vasto local dispuesto para ese objeto por un arquitecto perito en acústica y en música”. Parece que pudo cumplir su sueño en un Festival organizado en el Palacio de la Industria en el año 1844.

Hacia el fin del siglo XIX se hacen en Francia primeras audiciones de *La Pasión según San Mateo* de J.S. Bach y de *Israel en Egipto* de Händel con coros de alrededor de trescientos cantores.

Un verdadero acontecimiento fue el estreno de la 8ª *Sinfonía* de G. Mahler, para ocho solistas vocales, tres coros -uno de ellos infantil- y gran orquesta. Tuvo lugar en Viena en 1910, y la dirigió su autor. Se llama popularmente *la Sinfonía de los Mil*, porque requiere, en efecto, cerca del millar de intérpretes entre cantores e instrumentistas.

Estos hechos y otros más por el estilo, ocurridos en años anteriores y posteriores, se pueden considerar puntuales y extraordinarios. Lo que sí ha quedado como normal es la ampliación del coro que colabora con la orquesta romántica a un número de cantores que se aproxima a los ciento veinticinco. Este es el *CORO SINFÓNICO*, que tiene que igualar su sonoridad con la de la orquesta que, por cierto, también ha experimentado en este siglo un crecimiento muy importante en relación con la orquesta clásica: los instrumentos de viento -madera y metal- se emplean en mayor número, se han perfeccionado técnicamente y adquieren mayor volumen; los instrumentos de percusión se multiplican y multiplican; lo que hace necesario un mayor número de instrumentistas de cuerda que les compensen sonoramente. Por su parte, los instrumentos de cuerda son más sonoros por el empleo de cuerdas metálicas, frente a las de tripa, y la elevación gradual del diapason. Esta *orquesta romántica* ronda así el centenar de profesores.

El coro sinfónico actual, llamado a interpretar las grandes obras sinfónico-corales del Romanticismo y del Siglo XX, no puede ser más que profesional: Los cantores necesitan de una voz plenamente formada por la técnica del canto para producir el gran volumen sonoro que juegue con el de la orquesta y con las dimensiones de las salas de concierto o teatros de ópera modernos, y para superar las dificultades vocales derivadas de la gran altura o la gran extensión de las obras. Por otra parte, los cantores de este coro sinfónico necesitan igualmente una gran preparación musical para acometer su complejidad sonora. Obras como el *Requiem Alemán* de J. Brahms, el drama litúrgico *Parsifal* de R. Wagner, los *Gurrelieder* de A. Schönberg o la cantata escénica *Atlántida* de M. de Falla, por citar algunas obras sólo, no están al alcance de un coro que no sea profesional; no basta reunir un número grande de cantores: obras como éstas son enormemente difíciles en su música y exigentes en su técnica vocal.

Éstos son los coros que tienen las grandes orquestas y teatros de ópera; coros de cantores profesionales, cuyas plazas se cubren por algún tipo de oposición; coros de muy alto presupuesto económico, semejante al de una orquesta, y que son necesariamente pocos, pues siempre necesitan el soporte económico de los poderes públicos para su existencia. Por citar algunos en España, son el Coro Nacional, el Coro de la RTVE, o el Coro del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, entre otros.

- El segundo aspecto de la imagen nueva coral producida por el Romanticismo es el de la extensión o *socialización del arte coral*. Lo que hasta ahora había sido un arte de profesionales en las capillas catedralicias o palaciegas, o en los teatros de ópera, pasa a la masa de los aficionados, muchas veces con intenciones no sólo musicales, sino también como medio de formación, solidaridad y práctica de los valores humanos.

No es ajeno a este nuevo hecho coral el acontecimiento histórico de la Revolución Francesa de 1789, con su carga de ideales democráticos que cambiarían la historia y la filosofía de casi todo, también del arte. Los ideales del Romanticismo, cargados de libertad personal y creativa, de admiración por la naturaleza y de universalismo cósmico, favorecen igualmente esta socialización del arte coral.

El siglo XIX es un siglo de la música coral bajo un concepto nuevo: la música coral forma parte de todas las fiestas y tertulias, ocupando un lugar tan importante como la literatura. Su comienzo está en Francia: Wilhem Delaporte y Hubert fundan *L'Orpheon*, asociación coral de aficionados, formada por hombres de todas las clases sociales para disfrutar cantando y acercar al pueblo llano la música más directa, la coral.

En diversas ciudades de Francia nacen pronto instituciones semejantes; después seguirá Alemania, Inglaterra, España, América... Su espíritu y filosofía los podemos encontrar en las palabras de Laurent de Rillé, inspector de canto en las escuelas de París y fundador de varios coros orfeónicos: "Las sociedades corales, cuyo objetivo es inculcar en sus miembros hábitos de orden, haciéndoles practicar y aceptar el principio de la solidaridad voluntaria, pueden organizarse en todas las localidades y pueden subsistir cualesquiera que sean sus elementos".⁷

Nos encontramos con una auténtica proliferación de orfeones, masas corales, coros, asociaciones corales por todas partes. Cada ciudad, pueblo, universidad, colegio, seminario, fábrica, empresa, etc., se precian de tener su coro, a veces más de uno. En esta nueva imagen coral prevalece el cantor aficionado sobre el profesional, la cantidad de cantores sobre su calidad.

El canto popular de cada pueblo es una cantera para estos coros, en adaptaciones corales de mayor o menor calidad, constituyéndose el mundo coral en una aportación muy importante al fenómeno del *nacionalismo* socio-político y musical decimonónico y aún contemporáneo.

Por su parte, los compositores románticos aportan para estos coros aficionados una enorme cantidad de obras corales, para voces mixtas, voces graves y voces blancas, mayoritariamente sin acompañamiento y algunas veces con acompañamiento de piano o de guitarra o pequeño grupo de cámara. Estas obras, verdaderamente maestras del arte de la miniatura musical, sobre bellos textos de poetas igualmente románticos, se escriben en el espíritu de la forma *lied*, participando de todas sus características. Las obras corales de F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, J. Brahms, muchas veces agrupadas en ciclos, son otra cantera inagotable de música de primerísima calidad, pensada para estas asociaciones corales de aficionados, o para las tertulias musicales de amigos y reuniones familiares.

El fenómeno de la no profesionalización o *amateurismo* del mundo coral puso pronto en evidencia la necesidad de fomentar y animar el ambiente coral, que pululaba por todas partes, por medio de concursos corales y otros festivales competitivos o no, que proliferaron abundantemente, en los que los coros obtuvieran algún tipo de reconocimiento y recompensa por su trabajo, estimulándolos para ser los mejores.

Para suplir la falta de formación académica de los cantores, surgen centros para la organización de cursos o cursillos de técnica vocal, de conocimiento del lenguaje de la música o solfeo: En Italia las *Academias de Canto Coral*; en Alemania las *Singakademie*; en Inglaterra las escolanías dependientes de las catedrales o universidades; en los conservatorios de Francia

⁷ Citado por F. Raugel en *El Canto Coral*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968. Pág. 25.

comienza a abrirse paso una clase de conjunto vocal. El movimiento coral y su calidad pasa así a ser el exponente de la cultura musical de una ciudad, de una universidad, de una iglesia, de una empresa; por extensión, el movimiento coral es el índice musical de un conjunto de comunidades y de una nación.

En España, el movimiento orfeonístico y coral es algo más tardío: su impulso primero se da en la Cataluña industrial, y la persona que materializa este movimiento es José-Anselmo Clavé (1824-1874) que funda en Barcelona el primer orfeón, titulado *La Fraternidad*. Impulsó otras muchas sociedades corales y orfeones, para los que organizó festivales, llegando a reunir en uno de ellos a 2.000 cantores. Hacia mediados del siglo van naciendo otros orfeones y masas corales, algunos de los cuales tuvieron una importante vida artística y son hoy más que centenarios, como el *Orfeó Catalá* con una potente vida social que se plasma en la construcción del Palau de la Música Catalana como sede, el *Orfeón Pamplonés* o el *Orfeón Donostiarra*.

El movimiento coral, que en España no encuentra un ambiente tan propicio como en otras naciones, intenta sobrevivir agrupándose en federaciones o confederaciones corales, con las que tener más presencia social y fuerza para conseguir fondos económicos para la formación de los directores y cantores y la organización de festivales y encuentros que fomenten la elevación de la calidad interpretativa y la extensión del repertorio. Muchas provincias españolas tienen su Federación provincial de Coros, que después se agrupan en federaciones o confederaciones mayores.

La relación de las Federaciones Corales de las Comunidades Autónomas de España es la siguiente:

- ANDALUCÍA: *Federación Coral Andaluza* (COANCO).
- ARAGÓN: *Federación Aragonesa de Coros* (FAC).
- ASTURIAS: *Federación Coral Asturiana* (FECORA).
- CANARIAS: *Federación Coral de Las Palmas*.
- CANTABRIA: *Federación Cántabra de Coros*.
- CASTILLA-LEÓN: *Federación Coral de Castilla-León* (FECOCAL).
- CATALUÑA: *Federació Catala d'Entitats Corals* (FCEC)
- EXTREMADURA: *Federación Extremeña de Corales*..
- MADRID: *Federación Coral de Madrid*.
- MALLORCA: *Federació de Corals de Mallorca*.
- MURCIA: *Federación Coral de Murcia*.
- NAVARRA: *Nafarroako Abesbatzen Elkarte* (Federación de Coros de Navarra).
- PAÍS VASCO: *Euskalerriko Abesbatzen Elkarte* (Federación Coral Vasca).

Estas Federaciones autonómicas constituyen, con la excepción de alguna, la *Confederación Coral Española* (COACE).

Otros coros de naturaleza peculiar forman sus propias federaciones, como la *Federación Nacional de Pueri Cantores*, que agrupa a las escolanías catedralicias y otros coros de música religiosa, o la *Federación de Coros Clavé* que, como indica su nombre, agrupa a los coros fundados en Cataluña por J. Anselmo Clavé.

Hoy la vida cultural y la cultura del ocio, a las que pertenece la actividad coral, están muy

diversificadas en su oferta de posibilidades, lo que parece producir un receso en nuestro mundo coral. Echamos en falta, sobre todo, la existencia de coros infantiles tan abundante como en épocas anteriores: en ellos está la semilla de los cantores que después no se encuentran para nutrir los coros adultos. Son pocas las personas que sienten el gusto de cantar en el coro; pero cuando se animan a hacerlo, tienen el gran inconveniente de no haber cantado antes nunca.

En los Conservatorios se instauró desde el llamado “Plan 66” la asignatura *Conjunto Coral*, y en el Plan de estudios actual (LOGSE), la asignatura *Coro*; pero lo que pudo ser una feliz idea se vio pronto depauperada por la escasa preparación de los profesores que a veces la imparten: han sido o son profesores de especialidades instrumentales, a los que sobran horas de docencia, y los dedican a algo que es ajeno a su formación y experiencia musical: la música coral, que es absolutamente específica en su técnica y repertorio; la consecuencia es una falta de aprecio del músico culto por el campo de la música coral, y unos resultados estéticos peor que nulos, negativos por estar en un centro de formación musical.

La actividad coral necesita también del aprecio y apoyo económico de la sociedad, a la que sus miembros cantores sostienen como contribuyentes, y con la que colaboran como agentes de la cultura. Hora es ya de exigir de los poderes públicos que, de la misma manera que hay un pabellón polideportivo de generosa extensión y costosas instalaciones en cada pueblo o en cada barrio de una ciudad, haya al menos un pabellón *polimusical* mucho menos costoso en cada ciudad, en el que un coro -como otros grupos musicales- encuentre solucionadas las necesidades mínimas de infraestructura, como un local de trabajo con las instalaciones materiales necesarias (luz, sillas, limpieza, piano, archivo para partituras...). Que los poderes públicos no sean tan cicateros en sus ayudas a las Federaciones y Confederaciones Corales para que éstas puedan ofrecer, no sólo festivales corales de exhibición más o menos vistosa, sino lo que es más importante, cursillos de formación para directores y cantores, con los que la calidad del trabajo sea mucho mejor y se pueda abordar un repertorio de más y más importancia y diversificación.

Capítulo 10º. EL CORO Y SU VALOR SOCIOCULTURAL

10. 1. INTRODUCCIÓN SOBRE EL NOMBRE.

En el capítulo anterior hemos llegado a la semblanza y peculiar manera de ser del coro en la actualidad, configurado como un instrumento musical de doble naturaleza:

- *Profesional*, de amplio número de miembros, preparados técnica y musicalmente, que acceden a él por una prueba u oposición más o menos importante, dedicados al oficio de cantar en él como trabajo y dedicación principal, comprometidos la entidad y el cantor mutuamente por un contrato, y por lo que éste recibe un sueldo o nómina sujeto a obligaciones fiscales y de Seguridad Social. Este coro está muchas veces adjunto a las orquestas, y es necesario e imprescindible para la buena interpretación del repertorio sinfónico-coral, sobre todo romántico y contemporáneo.
- *Semiprofesional*, de un número medio de miembros, también preparados técnica y musicalmente, con prueba de acceso, pero que no tienen el trabajo coral como dedicación principal, sino que lo hacen a tiempo parcial, de unas horas fijas a la semana o cuando se precise. No tienen sueldo, sino una gratificación a veces fija, a veces por actuación. La naturaleza y carácter de este coro es semejante al profesional, salvo en la dedicación parcial.
- *Aficionado, no profesional o amateur*, del que queremos hablar concretamente en este tema, exaltando su importancia y riqueza de valores, personal para los miembros que en él participan, y colectiva para la sociedad en la que se desenvuelve.

En este momento digamos una palabra sobre el nombre que estamos normalmente empleando en nuestro tratado para referirnos al grupo vocal polifónico: Usamos siempre la palabra **CORO**; la preferimos por su antiquísimo uso, desde el *Chorus* monástico y catedralicio.

El sustantivo *Coro* está siempre asociado a grupos de trabajo muy formal, como los *Coros* sinfónicos, tipo *Coro Nacional de España*, *Coro de RTVE*, *Coro del Teatro del Liceo de Barcelona*, etc., o los patrocinados oficialmente por algunas Comunidades Autónomas, como el *Coro de la Comunidad de Madrid* y otros. Sus miembros se llaman *Cantoras* y *Cantores*. En Hispanoamérica se llaman *Coristas*, palabra que en España reciben los miembros de una Revista musical.

Más moderna es la palabra *Coral* para designar sobre todo a los grupos no profesionales. Esta palabra, de género femenino, nos gusta menos, pues más bien nos parece un adjetivo que califica a un sustantivo, como *Sociedad Coral*, *Agrupación Coral*, etc. De aquí viene el nombre de *Coralistas* aplicado a sus miembros.

En ciertos ambientes del sur de España la palabra *Coro* designa al grupo de música

popular, por ejemplo *coro rociero* o *coro de sevillanas*, por lo que es necesario llamar *Coral* o *Coro polifónico* al grupo de interpretación de música polifónica. Todo puede depender, por tanto del contexto cultural.

Los nombres de *Capilla (musical)* o *Schola Cantorum* tienen también reminiscencias históricas viejas, se emplean hoy poco y quizá designan grupos de sólo voces masculinas como los de los antiguos seminarios o universidades eclesiásticas, o grupos de carácter historicista.

El nombre de *Escolanía* es clásico para el coro infantil catedralicio o eclesiástico masculino; sus miembros eran los *Pueri cantores*, *Niños cantores* o *escolanos*. Modernamente las *escolanías* admiten también a niñas cantoras.

Por fin, los nombres de *Orfeón* y *Masa coral*, indican normalmente coros aficionados de gran cantidad de miembros en el norte de España. De cualquier modo, el nombre de *masa coral* evidentemente no nos gusta.

Al nombre común algunos grupos añaden un nombre propio o adjetivo que les da personalidad concreta, añadiendo el nombre de la ciudad en la que están constituidos, como, *Coro Nacional de España*, *Coro de Cámara “Santa Cecilia” de Sevilla*, *Coral “San Jordi” de Barcelona*, *Orfeón “Virgen de la Escalera” de Rota*, *Escolanía “Ntra. Sra. de los Desamparados” de Valencia*, etc.

Otros coros, con o sin nombre propio, añaden el de la entidad que de alguna manera los patrocina o ampara, más el nombre de la ciudad, como *Coro de RTVE.*, *Coro “Manuel de Falla” del Conservatorio Superior de Sevilla*, *Coro del Gran Teatro del Liceo de Barcelona*, *Niños Cantores de la Catedral de Guadix*, *Schola Cantorum del Seminario de Comillas*, etc.

Otros, en fin, sólo tienen el nombre común y el de la ciudad de constitución, como *Coral de Cámara de Pamplona*, *Orfeón Donostiarra*, *Capilla Musical de Granada*, *Masa Coral de Tolosa*, *Asociación Coral de Sevilla*, *Escolanía del Valle de los Caídos*, etc.

10. 2. CONCEPTO DE CORO.

Aunque pueda parecer innecesario, vamos a proceder a definir y delimitar nuestro instrumento en su sentido más universal en la actualidad: el Coro aficionado o vocacional, para que no se confunda con otros grupos más o menos afines o lejanos, pero que no los podemos considerar tales.

Aceptamos literalmente la definición que nos da Héctor Nardi en la Introducción al libro “El Director de Coro” y la transcribimos en su totalidad¹:

“Es una entidad musical constituida por un conjunto de personas reunidas para cantar en común, teniendo como objetivo principal la interpretación y difusión del repertorio coral, con prescindencia de toda finalidad lucrativa en el orden individual, y que puede integrarse tanto por aficionados sin mayores conocimientos musicales, como también por personas que poseen una formación musical completa”.

¹ J.A. Gallo, G. Graetzer, H. Nardi y A. Russo: “El Director de Coro: Manual para la dirección de coros vocacionales”. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1958, pág.11.

Para que un grupo pueda llamarse *coro*, necesita cumplir todos los requisitos de esta definición. Si falta alguno de ellos, se podrá parecer a un coro, estará más o menos cercano a su naturaleza, pero no será un coro.

Analizamos y explicamos brevemente los términos de esta definición:

- El Coro es una *entidad musical constituida por un conjunto de personas reunidas para cantar en común*: esto es lo primero y decisivo; se trata de un instrumento para hacer música, en concreto, música vocal y colectiva. El hacer música coral es el motivo de la agrupación. Algunos grupos corales parece que ponen como objetivo primero de su naturaleza otras cosas, como constituir un buen grupo de amistad, hacer viajes o excursiones, ayudar a la integración de personas solitarias, fomentar la formación religiosa, u otras a veces muy peregrinas. Estas cosas son, no buenas, sino estupendas, pero a veces dan la impresión de que hacer música, cantar, se hace por añadidura; no están reñidas con hacer música, y sin duda en un coro nacerán amistades, se formarán parejas, se harán viajes, etc. Pero conviene tener clara la idea: el Coro es una entidad musical, que está llamado sobre todo a una exigencia de calidad artística, de la misma manera que una orquesta, una banda, un pianista, etc.
- Esta entidad musical *tiene como objetivo principal la interpretación del repertorio coral*. Quiere esto decir que el campo concreto de interpretación musical de esta entidad o instrumento colectivo es la música coral o polifónica. Esto parece algo evidente, pero hay que recordarlo, para proscribir la existencia de algunos grupos corales que parecen orquestas frustradas, cuyo repertorio se nutre de arreglos y transcripciones de obras orquestales. Se debe desechar este hecho como norma, ya que tales arreglos no son precisos: el repertorio coral es el más abundante en la historia, desde el principio de la escritura musical hasta hoy, y su calidad es absolutamente suprema, tanto más cuanto que en algunas épocas el coro es el único instrumento para el que los compositores (geniales en algunos casos) escribían. Los cantores son tales cuando interpretan las partes a ellos destinadas de una obra coral. A veces los directores los convierten en violines, clarinetes, tubas, cuando no bombos grotescos de obras instrumentales desnaturalizadas. Todo ello es fruto de incultura, no coral sino musical, y falta de repertorio: disfrutar cómo los cantores, por medio de *pom, pom, pom / dum dum, dum / la, la, la / daba, daba, daba*, y un sin fin de otras lindezas por el estilo, interpretan obras como la *Serenata Nocturna* de W.A. Mozart, la *Obertura Solemne 1812* de P-I. Tschaikowsky, una fuga de J.S. Bach o el *Intermedio de la Leyenda del Beso* de Soutullo y Vert, es signo de ignorancia y deformación musical total. Hay instrumentos, como el Saxofón o la Guitarra, y grupos, como la Rondalla o la Banda que parece que tienen poco repertorio histórico (en el caso de la Guitarra no se entiende) y precisan de adaptaciones de obras ajenas para poder tener un repertorio interesante de música culta. Pero, como antes hemos dicho, no es éste precisamente el caso del Coro. Es tan impropio como si una Orquesta interpretara un arreglo de un motete de T.L. de Victoria o un madrigal de C. Monteverdi.
- Es igualmente *objetivo principal del Coro la difusión del repertorio coral*. Es decir, el Coro tiene como meta dar conciertos, que es la manera habitual de difundir la música. El

concierto es a la vez el estímulo para el trabajo coral. El Coro también puede difundir el repertorio coral de maneras menos formales que la orquesta u otros instrumentos, actuando de manera espontánea, al aire libre, en la calle o en reuniones que no pueden tener la infraestructura que precisan aquéllos. Pero también significa este objetivo la preocupación por renovar el repertorio frecuentemente, por no repetir lo que otros coros ya cantan, sino buscar campos no frecuentados de interpretación polifónica.

- Los miembros de esta entidad, los cantores, *prescinden de toda finalidad lucrativa en el orden individual*. La adscripción al coro no es por interés económico personal: los cantores no cobran por cantar. Desde luego, la actividad coral no les debe costar dinero: tendrán pagados los gastos de desplazamiento, comidas fuera de casa, trajes, partituras y otro material que se precise, así como dietas si tienen que perder alguna jornada de trabajo por un desplazamiento a un concierto. El coro, sin embargo, sí precisa dinero para todo esto y más: alquiler o mantenimiento del local de ensayo o sede social, mobiliario, luz, limpieza, partituras, trajes y un largo etc. que originan el que un coro necesite una asignación de la entidad patrocinadora si la tiene, o debe recibir un *cachet* por sus intervenciones en conciertos u otras peticiones de actividad. Pero el cantor no cobra; es más, en muchas ocasiones el cantor paga una cuota por pertenecer al coro, pone su traje propio o compra las partituras, etc. Esto nos lleva a considerar el
- Compromiso libre con el que el cantor se adscribe al coro. Este compromiso, que no es contractual, ni laboral, es sin embargo muy fuerte por ser muy personal. En el coro el cantor puede ejercer su afición de cantar, lo que supone una entrega personal mucho mayor que la profesional, no importándole la aportación económica personal, si fuera preciso para la existencia o actividad coral. Sólo así se explica que algunos cantores se desplacen, a veces hasta 100 kilómetros, para asistir a los ensayos, o paguen un aparcamiento, o que profesionales de la Música en otros campos, como Profesores de Música, Profesores de Orquesta, etc. sean también cantores de coros, naturalmente de coros de gran calidad. El espíritu que alienta a los miembros de un coro siempre es constructivo, nunca es de trámite o de mero cumplimiento de obligaciones como en un trabajo profesional. A su vez el compromiso libre es algo muy delicado que se quebrará por no encontrar el objetivo deseado, o por el advenimiento de obligaciones preferentes.
- El Coro puede estar *formado tanto por aficionados sin mayores conocimientos musicales, como también por personas que poseen una formación musical completa*. Esto es lo que determina los diferentes niveles de calidad coral: la preparación vocal y musical mejor dará como resultado un coro con mejor sonoridad, repertorio más complejo y abundante, mayor rapidez en preparar un nuevo programa, posibilidad de aceptar un encargo de repertorio peculiar y específico, etc. Cuando se da la alta preparación musical en los cantores de un coro aficionado, tenemos el mejor instrumento coral posible, pues a ello hay que añadir las ganas de hacer música y la entrega característica de una actividad libre, que no tiene la actividad profesional. El director de un coro tal será dichoso de tener un instrumento mágico.
Si bien es posible concebir un coro cuyos cantores no tengan conocimientos musicales, esto no es deseable en un grupo que trabaja en una actividad *musical*, y el director deberá

procurar su formación en la lectura y técnica de la música a través de los ensayos, de tal manera que con el tiempo el coro ya tenga una cierta preparación musical. Los mismos cantores no deberían permitir que se les trate como a ignorantes o animales que, a fuerza de repetición, también consiguen hacer algunas cosas. Esto está bien como satisfacción primitiva y espontánea de un rato, pero no como actividad duradera y constructiva.

10. 3. BENEFICIOS INDIVIDUALES DE LA ACTIVIDAD CORAL.

En un contexto social que genera violencia, estrés, aislamiento, individualismo, intolerancia, competitividad, la práctica de la vida coral, el aprendizaje, la interpretación de obras corales y la experiencia de los conciertos y otras actividades del Coro suponen para el cantor que participa en ellas un desarrollo armonioso de su personalidad, caracterizado por:

- Una vivencia estética irreemplazable: el ser agente personal de la música, lo que llega a veces a la emoción profunda.
- Asentarse sobre las bases de un comportamiento social humanista, en el que se fomentan valores de esfuerzo personal, con algo de exhibición y mucho de anonimato en favor de una actividad de conjunto.
- Una valoración exacta de su autoestima, según el axioma: *“En el coro todos y cada uno de los cantores son necesarios, pero ninguno es imprescindible”*. En la actividad e interpretación coral está excluido el *divismo*, que tanto daño hace al arte de la Música.
- El fomento de sentimientos de compañerismo, solidaridad, respeto, tolerancia y pluralismo, pues conviven juntos individuos de diverso sexo, edad, condición social, ideas religiosas o políticas, profesiones.
- El fomento de hábitos de orden, disciplina, constancia...
- Una formación musical, que abarca la experiencia del sonido melódico, polifónico, contrapuntístico; la experiencia del silencio como marco de la música; la experiencia de la expresión dinámica; la experiencia del montaje de una obra, desde sus primeros balbuceos hasta su puesta a punto para el concierto...
- Una formación cultural, histórica y geográfica importante: cuando el Coro interpreta una obra del presente o del pasado, de un compositor de nuestro entorno o de una nación remota, el cantor se transporta al lugar y a la época, se pone en comunión con su cultura religiosa, política, social, de alguna manera se transforma en monje o cortesano, pastor o guerrero, se duele o se alegra, reza o contempla un misterio religioso... Naturalmente es preciso para esto que el cantor sepa lo que canta y que su director le transmita esta información.

Considerado todo esto, afirmamos rotundamente los beneficios decisivos y eficaces que proporciona el arte coral a quienes lo practican.

Algunas de estas ideas están bellamente expresadas en los párrafos finales de la Resolución de Música Coral de Linz dirigida a la UNESCO y a su Consejo Internacional de la Música, que fue firmada por los países que asistieron a las I Olimpiadas Corales, celebradas en

Linz del 6 al 10 Julio del año 2000:²

“La música coral, junto con los deportes, es uno de los grandes fenómenos de masas de nuestra sociedad global. La música coral es no solamente una de las formas más ricas de arte sino que tiene también una función sociocultural positiva así como un papel sociológico de largo alcance. Por contribuir a esta tarea cultural, amplia, la música coral requiere y debe obtener un apoyo financiero cada vez más amplio del presupuesto público y de los fondos privados y de las instituciones”.

“La música coral facilita las buenas relaciones entre las gentes -niños, mujeres, hombres- y promueve la comprensión y el respeto mutuo entre los individuos de diferente extracción, color, raza o religión. Cantar en un coro exige cooperación y estima mutua. Encuentros corales como las Olimpiadas Corales de Linz tienen un gran significado e importancia para la promoción de los valores humanos”.

10. 4. BENEFICIOS SOCIALES DE LA ACTIVIDAD CORAL.

El coro, a la vez que instrumento musical insustituible para que las obras corales de todas las épocas y países cobren vida, cumple una función de hondo contenido social, pues extrae sus miembros de la misma comunidad humana, condensando el espíritu de una sociedad determinada. Este carácter de resumen de la sociedad en la que nace, se acentúa mucho más en las ciudades pequeñas, en las que el coro está compuesto por mayores y niños, hombres y mujeres, estudiantes y trabajadores, amas de casa y profesionales de distintas ramas, personas de distinta ideología religiosa y política. Pero algo semejante ocurre en el coro de una Universidad o Colegio, en el que cantan profesores y alumnos, o en el de una Parroquia, o Distrito Municipal.

La aleatoriedad está asegurada en cualquier agrupación coral, incluso profesional. Todos deben encontrar en el coro una familia fraternal en la que desaparecen las barreras artificiales que la sociedad ha construido. Una vez más la conducta respetuosa y neutra del director sobre estas ideologías será decisiva para lograrlo. Lo que importa a los cantores es la magia del canto colectivo, hacer bien la música, sea ésta católica o luterana, ortodoxa o anglicana, religiosa o profana, antigua o moderna. Sobre este aspecto el director debe educar a los cantores en solos los aspectos *profesionales* de la música, sin otras connotaciones partidistas. Los cantores intolerantes que quieran mezclar sus ideas con la música deben ser reconducidos hacia esa *profesionalidad*, o ser excluidos del coro.

Muchas anécdotas de intolerancia me he encontrado en mi larga vida coral y que, tratadas con delicadeza, no han llegado casi nunca a crear problemas personales o de conjunto. Algunas de ellas: el cantor o cantora que no quiere cantar una Misa en la fiesta del Patrón por ser de la comunidad Adventista; quien no quiere que se cante en la Iglesia un Coral de J.S. Bach porque éste es luterano; quien no quiere cantar un *Ave Maria* porque es Testigo de Jehová; quienes por cantar en el coro asisten a una celebración religiosa, una Misa por ejemplo, y se burlan de la fe de los creyentes; quienes, por el contrario, quieren obligar a los no creyentes a que se arrodillen en ciertos momentos; quienes no quieren dar un concierto en la fiesta de un determinado partido político; o quienes no quieren cantar un canto popular por ser indigno de un coro culto, o participar en un Festival coral con coros de inferior calidad, etc.

² Revista *Vocalis*, Órgano Informativo de la Confederación Coral Española, COACE. Nº 7, Julio-Agosto-Septiembre del 2000, pág. 14.

Para que el coro sea un elemento de pacificación social y de penetración cultural, debe formar e interpretar un repertorio acomodado artísticamente a las posibilidades de recepción de la comunidad en la que ha nacido y desarrolla ordinariamente su actividad. Así es posible la asimilación y comprensión del repertorio para el coro, y la transmisión del mensaje artístico al auditorio.

El coro se convierte así en instrumento de educación musical y cultural en su medio: extiende entre los suyos la cultura musical, histórica, geográfica y cultural que él mismo (sus cantores) vive. En este sentido, el coro además de cantar lo “consumible”, lo que el auditorio entiende en principio según su cultura, debe intentar llevarlo a “cosas mejores”, cantando obras poco a poco más complejas o elevadas por dificultad, idioma, longitud, aspecto monográfico u otros parámetros. Para conseguirlo, el director de coro abandonará frecuentemente el formalismo del concierto, para convertir dicho concierto en un acto didáctico, en el que los oyentes, a la vez que escuchan y gustan la música, conozcan el significado del texto, aprendan algo nuevo sobre la naturaleza de la obra, autor, época, costumbre interpretativa, etc. Naturalmente estas intervenciones del director, o de otra persona, en un concierto didáctico deben estar bien preparadas para evitar generalizaciones o vulgaridades, y no ser más extensos de lo necesario para lo que se pretende.

No se puede dar el mismo programa en cuanto a contenido o duración en el Auditorio Nacional, o en una Iglesia del barrio de una ciudad, o en el Teatro de un pueblo.

El Coro aporta a la sociedad otros beneficios más genéricos por medio de su actividad musical: transmite mensajes de fraternidad y pacificación, comunica humanidad y sensibilidad de espíritu, altruismo frente a la competitividad, solidaridad frente al egoísmo, espíritu de equipo frente al de lucha.

Con mayor belleza literaria, y a la vez con gran concreción, expone los beneficios que para la sociedad en general aporta la práctica del canto coral el Manifiesto elaborado por la Vicepresidencia para Latinoamérica de la Federación Internacional para la Música Coral para el X Día Internacional del Canto Coral, que se celebró el domingo día 10 de Diciembre del año 2000:³

“El mundo está atravesando severas y continuas crisis de autodestrucción y masacres. No hay razones posibles que puedan justificar estas acciones. La mayor parte de la raza humana desea vivir en paz con dignidad. Es hora de mostrar con más poder y más fuerza cómo nuestra Familia Coral contribuye a través de la música a derrumbar las barreras creadas artificialmente por la política, las ideologías, las diferencias religiosas y los odios raciales que separan a los hombres. Debemos ser capaces de demostrar que la MÚSICA, el arte divino, es más que una búsqueda de perfección formal y belleza interpretativa, la música debe servir para exaltar los valores de solidaridad, paz y entendimiento. No podemos trabajar aislados, tenemos que hacer todos los esfuerzos posibles para que nuestras voces se escuchen y así permitir que la música abra sus canales naturales de comunicación. Estos son los objetivos fundamentales del DÍA INTERNACIONAL DEL CANTO CORAL”.

Dicho día se invitaba a organizar algún festival o concierto coral en cada ciudad o comunidad humana, en el que se leyera la siguiente

³ Revista *Vocalis*, N° 7, pág. 3.

PROCLAMA

**¡Cantad, coros del mundo!
Que vuestra voz llueva manantiales
donde ardan las hogueras.
Que vuestro canto ponga rosas
donde hay campos de batalla.
Abrid surcos y sembrad amor
para que recolectéis frutos de esperanza.
Cantad a la libertad donde exista el despotismo,
cantad a la igualdad donde anide la pobreza,
cantad a la hermandad donde prevalezca el odio.
Que vuestros cantos orienten al mundo,
para que la paz sustituya a la guerra,
para que el hombre respete a la tierra,
para que no existan diferencias de razas y de color,
para que todos seamos fraternos,
para que este planeta se alegre con nuestras voces.**

Capítulo 11º. LA FUNDACIÓN Y FORMACIÓN DE UN CORO

11. 1. LA FUNDACIÓN DE UN CORO NUEVO.

El coro, que es el instrumento del director, es de difícil adquisición. No se compra en los comercios de música, ni se encarga a un luter o constructor de instrumentos musicales para su fabricación.

A veces, un coro ya existente hace una proclama de alguna manera pública solicitando un director, por haber quedado vacante este oficio.

Pero la fundación de un coro nuevo es un acontecimiento excepcional que ocurre raras veces. El director que tiene la oportunidad de diseñar la fundación y constitución de un coro a su medida, o a la medida de la institución que lo acoja y patrocine, se puede considerar un privilegiado dentro del reducido número de personas que ejercemos la dirección.

Un coro nuevo nace normalmente por una de estas dos causas:

- Una institución o asociación, pública o privada, que lo precisa para cumplir alguno de sus fines, por ejemplo, una Orquesta Sinfónica para las obras sinfónico-corales de su programación; o una Parroquia o Iglesia para solemnizar los oficios dominicales y otras fiestas. O simplemente una institución o asociación acoge y ampara al coro para darle promoción, formar culturalmente a sus miembros, hacer una actividad cultural y formativa de cara a la sociedad, como puede ser el coro de un Conservatorio, de una Universidad, de un Colegio, de una entidad cultural o económica.
- Un director con personalidad especial e iniciativa para crear un coro de una especial característica, que se supone no existe en la ciudad o en el contexto musical de su entorno. O, aunque existan otros coros semejantes, presenta un proyecto de fundación de un coro en una institución o entidad que aún no lo tiene, por ejemplo en el seno de un Instituto de Enseñanza Media.

Lo más normal es la asociación de ambas causas: la institución que necesita o quiere un coro, y busca un director; o el director que quiere hacer un coro y busca una institución que lo acoja, pues éste tiene unas NECESIDADES PRIMARIAS DE INFRAESTRUCTURA sin las cuales no puede empezar a funcionar.

Para fundar un coro nuevo es preciso tener previsto un local conveniente de trabajo o ensayo, con asientos..., empieza a originar gastos de luz, limpieza..., necesita unas partituras o copias con el repertorio inicial para cada cantor..., un sistema de adquirir o fotocopiar futuras partituras..., un archivo para guardarlas..., etc.; cosas que normalmente proporciona la entidad patrocinadora del coro. En caso de no haber tal patrocinio el director deberá promover la

constitución de una Asociación que, con sus ingresos, provea para alquilar dicho local de ensayo, así como los gastos de luz, limpieza, servicios, mobiliario, partituras o fotocopias, etc.

Por su parte, el director que pretende fundar un coro deberá tener las ideas muy claras: empezando por la IDEA DE ESTABILIDAD Y PERMANENCIA DEL CORO: el director que funda un coro, lo funda en principio para que dure muchos años: para que dure siempre. Es tanto lo que hay que prever, lo que hay que organizar, que el nacimiento de un coro constituye un auténtico parto. No puede arriesgarse todo esto con un director caprichoso o inseguro que no sabe si podrá... si será capaz..., si encontrará los cantores necesarios... Si uno se mete en esta aventura, lo hace con el ánimo convencido de que es posible, con el deseo eficaz de poner los medios para que sea posible. Muchos coros he visto malogrados por la falta de convencimiento personal del director, que no previó todos los detalles y los problemas de una actividad coral continuada.

El director debe tener una muy clara IDEA DEL TIPO DE CORO que quiere o puede crear, según el ambiente, la institución u otras circunstancias. De esto hablaremos más adelante, pero, por poner algunos ejemplos evidentes, diremos que, si el director sólo cuenta para ensayar con el salón de su casa, deberá pensar en hacer un pequeño grupo de cámara; si forma un coro en un colegio de enseñanza primaria, deberá pensar en un repertorio de voces blancas; si es un coro de ambiente popular, no podrá plantear exigencias musicales previas; si es el coro de una iglesia, su trabajo irá orientado hacia la música religiosa primordial aunque no exclusivamente; si es el coro de una Universidad o de un Conservatorio de Música, deberá ser exigente en la selección de los cantores, pues va a representar a la más alta entidad cultural o musical de la sociedad, etc.

El director que quiere fundar un coro deberá FORMAR UN AMBIENTE sobre ello en la institución que lo va a acoger, aprovechando cualquier ocasión para propagar la noticia de tal creación: por medio de charlas, comunicándolo en las clases, o en las misas dominicales, o en los tablones de anuncios, en revistas del centro, en emisoras de radio, o de cualquier modo, según la naturaleza del centro, de forma que los posibles interesados en formar parte del coro como cantores, puedan enterarse. Durante esta etapa de formación de ambiente, el director va perfilando su proyecto de coro, va recibiendo sugerencias diversas, se le van presentando aspirantes interesados, determina las exigencias previas para su pertenencia, etc.

Una vez formado este ambiente, el director o la entidad harán una CONVOCATORIA PÚBLICA DE CONSTITUCIÓN DEL CORO, anunciada de la manera más eficaz posible. En esta convocatoria se debe comunicar el nombre del coro, si está ya predeterminado; la naturaleza del coro que se pretende fundar. para no llevar a engaño a posibles cantores que esperaban otro tipo de coro o de repertorio; se establecerá un plazo razonable de días para que los candidatos o aspirantes a cantores tengan una entrevista o hagan una prueba de aptitud ante el director y, en su caso, algún responsable de la institución; se especificarán los días y horas y el sitio en el que se hará dicha entrevista o prueba; las exigencias musicales mínimas o el contenido de la prueba de aptitud; las sesiones de ensayo semanales, si están ya predeterminadas, para que cada aspirante vea sus posibilidades de tiempo.

En el caso de contar con una infraestructura organizativa buena, como sería el caso de un coro profesional o semiprofesional, se puede hacer una información gráfica por medio de un *tríptico* o algo así, con todas estas noticias sugerentemente puestas y una hoja que deberán

rellenar los aspirantes con sus datos personales, que deberá ser entregada en un sitio determinado. Según proceda, al aspirante deberá esperar a que se le cite, o presentarse libremente en los días y horas señalados para la entrevista o prueba.

A modo de ejemplo, se reproduce a continuación la convocatoria que se hizo en su día para la fundación del Coro “Manuel de Falla” del Conservatorio Superior de Sevilla:

***Coro “Manuel de Falla”
del Conservatorio Superior
de Sevilla***

Se va a fundar el CORO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE SEVILLA, que llevará el nombre de “MANUEL DE FALLA”.

Su Director será D. Ricardo Rodríguez, Catedrático de Dirección de Coro y Conjunto Coral.

Su campo de interpretación será la música coral culta de todas las épocas con dedicación preferente:

- a la polifonía del Renacimiento y Barroco, por ser el Coro de un Centro Superior que debe cultivar una investigación interpretativa sobre el pasado,*
- y a la polifonía contemporánea de la Escuela Andaluza, por el nombre de Manuel de Falla que lleva.*

Las sesiones de ensayo habituales serán los lunes y jueves, de 20'00 a 22'00 horas (8 a 10 de la tarde) en el Aula Coral (Nº 17 del Edificio “Turina”).

Se requiere una voz normal y estudios musicales mínimos de Grado Elemental terminado.

Los cantores interesados se podrán presentar para una entrevista con el Director y hacer una prueba de lectura musical los lunes, miércoles y jueves, de 19'00 a 22'00 horas (7 a 10 de la tarde) en la citada Aula Coral, desde el día de la convocatoria hasta el 31 de Octubre actual.

Sevilla, 1 de Septiembre de 1985

El director (con un representante de la entidad patrocinadora, si lo desea) VA RECIBIENDO A LOS ASPIRANTES a cantores haciéndoles las pruebas pertinentes (de las que se hablará más adelante), o simplemente se entrevista con ellos para conocer sus aptitudes, posibilidades y deseos corales, tomando nota de todo, para hacer la selección de los que formarán la plantilla

inicial del nuevo Coro.

Cuando haya terminado el plazo de entrevistas con los aspirantes, el director hará la selección de los Cantores que van a formar el coro, clasificados por voces, la hará pública y los citará personalmente por teléfono o carta para, un día, hora y lugar concreto, tener una SESIÓN CONSTITUTIVA del coro y comenzar la actividad de trabajo coral. En el caso de un coro infantil, la sesión constitutiva será con los padres de los cantores.

Dicha sesión constitutiva será, en primer lugar, una presentación mutua de todos los cantores, que pueden ser desconocidos entre sí; después, la sesión debe pasar a una concienciación por parte del director a los cantores que van a formar su *equipo de trabajo*: sobre la naturaleza y tipo de coro que pretende ser, su repertorio o campo de trabajo preferente o exclusivo, el plan de ensayos, el compromiso personal que requiere de todos y cada uno de los cantores, la organización y ubicación en las voces de Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos (y subdivisiones, si las hubiera), nombramiento de jefes de voz, el modo de trabajo y repertorio inicial, la primera actividad prevista, si la hubiera, la necesidad de organizarse socialmente como *asociación*, sistema de financiación, si hace falta, uso y cuidado de las partituras y cualquier otro material que se entregue a los cantores, etc. En definitiva ser conscientes de la responsabilidad y la suerte de ser los miembros fundadores de un coro.

Por fin, la primera sesión de un coro debería tener ya algo de música coral: al menos prever el ensayo de una obra simbólica y sencilla de acuerdo al nivel de los cantores reunidos, un canon sobre la música, por ejemplo.¹ El Coro “Manuel de Falla” del Conservatorio Superior de Sevilla ensayó en su sesión constitutiva la *Invocatio ad Individuam Trinitatem* (4 v.m.) de M. de Falla, obra que desde entonces es su seña de identidad; con estos sencillos acordes el coro y su director conocieron su primera sonoridad como nuevo grupo.

Para ayudar a la claridad de ideas sobre algunas de las materias, esbozadas en esta introducción, que debe tener el director que recibe el encargo o quiere fundar un nuevo coro, hablaremos a continuación de:

- La naturaleza de las voces corales y su clasificación.
- Los tipos de Coro.
- La conveniente composición numérica de cantores.
- La recepción de cantores y prueba de admisión.

11. 2. NATURALEZA Y CLASIFICACIÓN DE LAS VOCES CORALES.

Un proceso largo ha conducido a las voces corales desde los estrechos ámbitos de registro

¹ En las Antologías Corales I y II hay algunos ejemplos de cánones sobre la Música:
- *Viva la Música* (3 v.) de M. Praetorius (Ant. Coral I, p. 6; Ant. Coral II, p. 7).
- *Musica et vinum* (2 v.) de E. Sartorius (Ant. Coral I, p. 6; Ant. Coral II, p. 7).
- *Sine Musica nulla vita* (3 v.) de A. von Beckerath (Ant. Coral I, p. 28; Ant. Coral II, p. 27).
- *Comienzo solo* (3 v.) Popular de España (Ant. Coral I, p. 35; Ant. Coral II, p. 38).
- *Una voz dos voces...* (3 v.) Popular de Austria (Ant. Coral I, p. 35; Ant. Coral II, p. 38).

de la polifonía del siglo XI hasta la normalización de la armonía a cuatro voces, que utiliza todo el ámbito del registro humano, desde el más agudo de las voces de los niños o las mujeres hasta el más grave de las voces de los hombres.

Aunque las obras polifónicas han multiplicado a veces las voces o partes musicales, especialmente en la polifonía policoral del final del Renacimiento y primer Barroco, sin embargo los coros se vertebran en una división de las voces en cuatro grupos vocales desde el final de la Edad Media. Estas voces, que desde entonces tratan de agrandar su extensión hacia los registros agudo y grave, se conocen hoy con los nombres de **Soprano, Contralto, Tenor y Bajo**.

Esta clasificación, a su vez, viene derivada de otra clasificación anterior, dada por la naturaleza humana: la doble condición de mujer - hombre divide las voces humanas en dos campos primigenios: el de las **voces blancas**, propias de la mujer y el niño/a., que cantan en un registro más agudo que las **voces graves**, propias del hombre adulto. La diferencia de altura entre estos dos grupos de voces viene determinada por el tamaño de las respectivas laringes, y es de una octava aproximadamente.

Por otra parte, en cada uno de estos dos grupos naturales hay ciertos individuos que tienen más facilidad para el registro agudo, mientras otros la tienen para el registro más grave. Esta segunda división, que es igualmente producto de ciertos condicionantes fisiológicos, como la constitución, la estatura, o el sistema nervioso, o la misma formación vocal, da como resultado la ya dicha clasificación de las voces humanas y corales en **Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos**.

La clasificación de un cantor o cantora concretos es un acto de responsabilidad del director o del profesor de canto, pues lo ubica en la *cuerda* o voz en la que se va a encontrar más cómodo, su canto será más expresivo y su rendimiento óptimo, a la vez que su voz se forma mejor. La equivocación del director en el acto al clasificar la voz de un cantor puede llevarle más a hacerle sufrir y no estar a gusto en el acto de cantar, que a un deterioro real de la voz, como a veces se dice por exageración y animadversión hacia la pretendida ignorancia vocal de los directores de coro por parte de los profesores de canto. Realmente un cantor se perjudica más hablando descontroladamente por la calle, o en un bar lleno de ruidos, o dando voces en un campo de fútbol, que cantando aunque sea malamente en un coro donde, al menos, respira acompasadamente, no da gritos, y tiene otros muchos elementos de ascesis que salvaguardan su voz.

Suele ser acertada la primera impresión que el director saca de la conversación inicial con el aspirante sobre *el timbre y la altura de la voz hablada*. Sobre esta impresión, que la experiencia ayuda mucho a definir, están, como es natural, algunos ejercicios vocales para escuchar, y algo así como *medir*, la *extensión*, la *tesitura* y el *timbre* de la voz del o de la aspirante.

La *extensión* de la voz es un parámetro bastante sencillo de medir: se trata de comprobar los sonidos que puede dar, desde el más grave hasta el más agudo, o sea, establecer los límites grave y agudo de la voz del cantor o cantora.

La *tesitura* es el conjunto de los sonidos centrales de su extensión en los que el cantor o cantora se encuentra más cómodo, la voz se muestra más expresiva, y podría cantar largo rato sobre ellos sin experimentar cansancio. Es el *registro central* o *medio* de la extensión de la voz;

bajo él se sitúa el *registro grave*, y sobre él el *registro agudo*. Ambos registros extremos deben ser usados con moderación, dato a tener en cuenta por los compositores.

El *timbre* es el color o manera de ser de la voz, a la que se aplican unos calificativos extramusicales por falta de términos propios, tales como voz “*cálida*”, “*redonda*”, “*rajada*”, “*clara*”, “*estrecha*”, “*ancha*”, “*abierta*”, “*cerrada*”, y otros.

Es imprescindible la claridad vocal al cantar para poder hacer una clasificación acertada de la voz de un aspirante a cantor, cosa que es muy difícil cuando dicho aspirante no ha cantado nunca, y no sólo no sabe colocar la voz, sino que además canta con la boca semicerrada. Hay que invitarle a que abra y coloque la boca en la posición correcta de velo del paladar elevado, para que comience a mostrarse un poco la voz.

Estos tres parámetros de la voz cantada, *extensión*, *tesitura* y *timbre*, se pueden examinar mediante un sencillo diseño melódico que se hace reproducir al aspirante a cantor/a, ayudándole a colocar la voz lo mejor posible. Este diseño que comienza en una zona media y cómoda, se le va elevando cada vez por intervalos menores hasta llevarlo al límite superior posible. A continuación se vuelve al tono inicial del diseño y se va bajando por intervalos de un tono hasta llegar al límite inferior de la voz. A la vez se comprueba así su buen oído.

Propongo como suficiente el diseño y plan siguiente, en el que el director con su propia voz, o con el piano en los registros que no le sean cómodos, adelanta cada diseño:



Digamos también, para la cultura del director, que las voces tienen una clasificación por intensidad o volumen, con esta gradación, desde la más débil a la más potente:²

- Voz común o de micrófono (suele ser la de los cantores de coro).
- Voz de cámara o de *lied*.
- Voz de concierto o de oratorio.
- Voz de gran teatro o de ópera.

Digamos, finalmente, que las grandes voces líricas, o de ópera, se las clasifica por su estilo en subcategorías varias, como *tenor mozartiano*, *soprano wagneriana*, *barítono verdiano*, *mezzo rossiniana*, *voz pucciniana*,³ etc., que indican el especial carácter (tesitura, color, intensidad, resistencia, formación) para interpretar los *roles* de estos autores.

Veamos ahora la pequeña historia de cada una de las voces *corales*. Las voces *líricas*,

² Para todo este apartado vocal, véase la muy interesante obra *Temas del Canto: La clasificación de la voz*, de Ramón Regidor Arribas. Real Musical, Madrid, 1977

³ Cf. *Op. cit.*, p. 99.

siempre profesionales y de técnica mucho más exigente, por su carácter virtuosístico, por la necesidad de amplificar muchísimo su volumen y por tener que aguantar largos papeles musicales, son las mismas fundamentales que las corales, pero se subdividen en muchas categorías para que cada individuo encuentre el repertorio más adecuado a su especialización vocal y su voz, aunque sometida a un arduo trabajo, tenga larga duración profesional.

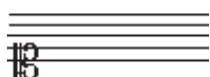
11. 2. 1. **La Soprano.** Es la voz blanca (de mujer o niño/a) con facilidad para ascender al registro agudo. Es la voz superior de la polifonía; su misión actual es sobre todo melódica. Por estar en la cumbre del edificio sonoro, el registro superior, es la voz que más fácilmente llega al auditorio. En la época del contrapunto es una voz más del tejido polifónico, naturalmente la más aguda, que puede proponer el motivo o hacer la respuesta al mismo.

Esta voz ha estado encomendada desde el principio a los niños (varones) en la música sagrada, en la Iglesia, en la que las mujeres no han podido formar parte del coro, hasta prácticamente comienzos del siglo XX. En la música cortesana es la mujer la que canta esta voz superior desde el Renacimiento. En el Romanticismo los coros empiezan a admitir a mujeres para la música coral y sinfónico-coral, aunque en menor número que los hombres.

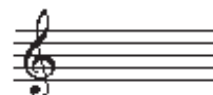
Esta voz recibe el nombre de **Discantus** desde final de la Edad Media. En el Renacimiento ha recibido los nombres de **Cantus**, en el sentido de voz cantable o que lleva el canto; y de **Superius**, con el sentido evidente de voz superior, de donde deriva el nombre actual de **Soprano**. Hacia finales del s. XVI se le empieza a llamar en España e Italia **Tiple**, palabra que probablemente derive del **Triplum** o voz tercera y superior del Motete medieval.

Actualmente se reserva el nombre de **Tiple** sólo para el niño-cantor de registro agudo, mientras se llama **Soprano** a la mujer o la niña del mismo registro.

Históricamente el **Cantus** o **Superius** se ha escrito en la **Clave de Do en 1ª línea**. Si la tesitura era algo más aguda, se usaba la **Clave de Sol en 2ª línea**. (La razón de utilizar claves distintas es el ahorrar el tiempo y el gasto de los copistas, centrando la escritura musical en el pentagrama y no precisar de líneas adicionales sobre o bajo el mismo).



o menos frecuentemente



Este dato, que deben proporcionar los *incipit* de las partituras transcritas, es interesante para determinar la voz a que va destinada una parte musical que no tiene puesto nombre alguno, cosa frecuente en los manuscritos, o tiene un nombre compositivo, como *Quintus* (la quinta voz), *Sextus* (la sexta voz), etc. A qué grupo vocal esté destinada esta parte se deduce de la clave puesta.

En la actualidad la voz de Soprano se escribe en **Clave de Sol en 2ª línea** y suena en su altura acústica real.

La **extensión** normalizada de una Soprano coral⁴ es del *Do*³ al *Sol*⁴, que con la formación vocal y la práctica debe elevarse al *La*⁴ e incluso al *Si*⁴_b, por la exigencia de ciertas obras y, siempre, para tener garantía de dar con limpieza el *Sol*⁴ y el *Sol*⁴_#. Los sonidos inferiores al

⁴ Sobre la extensión de las voces corales hay una cierta diversidad en los tratados de canto coral o lírico; aún más si le asociamos la tesitura. Sobre esto como sobre tantas cosas, la experiencia del director será, una vez más, definitiva. Las extensiones y tesituras propuestas aquí nos parecen las más apropiadas.

Do^3 son bastante sordos. La **tesitura** más cómoda suele estar entre el Mi^3 y el Mi^4 :



Es bueno que la cuerda de Sopranos esté dividida en dos secciones: **Sopranos 1^{as}**, las más agudas, y **Sopranos 2^{as}**, para los pasajes en *divisae*, u obras que requieran dos partes de Soprano.

La Soprano de escuela (o de ópera) es la voz más especializada, junto con el Tenor, y tiene muchas calificaciones, atendiendo a la altura y agilidad de su voz. Desde la más ágil y aguda hasta la más grave y potente, tenemos esta gama, que proponemos para la cultura general del director, con un personaje operístico como ejemplo:

Soprano *ligera coloratura* (Olympia, de *Los Cuentos de Hoffmann* de J. Offenbach).

Soprano *ligera* (Gilda, de *Rigoletto* de G. Verdi).

Soprano *lírico-ligera* (La Reina de la Noche, de *La Flauta Mágica* de W.A. Mozart).

Soprano *lírica* (Micaela, de *Carmen* de G. Bizet)

Soprano *lírico-dramática* (Salud, de *La Vida Breve* de M. de Falla)

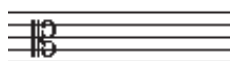
Soprano *dramática* (Leonora, de *Fidelio* de L.v. Beethoven).

11. 2. 2. La Contralto o Alto. Es la voz blanca (de mujer o niño/a) con facilidad para descender al registro grave. Es la segunda voz de la polifonía, con una misión generalmente armónica, salvo que por excepción lleve la melodía o tema principal, en cuyo caso hay que hacer un gran esfuerzo en potenciarla para que se oiga sobre la voz más aguda de la Soprano. En la época del contrapunto es una voz más del tejido polifónico, de importancia semejante a cualquier otra, que puede proponer el motivo o hacer la respuesta al mismo.

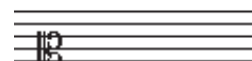
En la música histórica o *antigua* (Edad Media, Renacimiento, Barroco) esta voz era cantada, tanto en la Iglesia, como en las cortes y teatros, por cantores varones adultos en región *superaguda* o *de falsete* (*falsetistas* o *contratenores* actuales). Por esta razón la voz de contralto renacentista y altobarroca no suele ser muy aguda, y muchas veces parece igualarse con el Tenor.

Algunos nombres históricos: **Contradiscantus**, al final de la Edad Media y primer Renacimiento: voz más grave que el *Discantus*. **Altus**, en el Renacimiento y Barroco: indica al varón adulto que canta en registro *alto* (como el registro extremo contrario se llamará *Bassus*).

La **clave** normalmente utilizada para la escritura del *Altus* es la de **Do en 3ª línea**. Si es un *Altus* algo más agudo se escribe en **clave de Do en 2ª línea**, pero esto es poco frecuente; sería una especie de *mezzosoprano* actual:



o menos frecuentemente:



Actualmente el término **Contralto** (o **Alto**) designa tanto a la mujer como al niño cantor del mismo registro. Se escribe en la **Clave de Sol en 2ª línea**, sonando en su altura acústica real.

La **extensión** normalizada de una Contralto coral es del Sol^2 al Re^4 , que con la formación vocal y la práctica debe elevarse al Mi^4 , e incluso al Fa^4 , por imperativo del repertorio romántico y contemporáneo. Pero es mucho más importante trabajar y fortalecer el registro grave y ganar poco a poco el $Fa^2\sharp$ y el $Fa^2\flat$. La **tesitura** más cómoda suele estar entre el Si^2 y el Si^3 :



La Contralto coral engloba a la *Mezzosoprano*, o voz media entre la Soprano y la Contralto.

Como se dijo de las Sopranos, es bueno que la cuerda de Contraltos esté dividida en dos secciones, para pasajes en *divisae* u obras que requieran dos partes de Contralto; la división sería: **Mezzosopranos** y **Contraltos**, o **Contraltos 1^{as}** y **Contraltos 2^{as}**.

Las subdivisiones especializadas de las voces de Mezzosoprano y Contralto en la lírica, para cultura del director, suelen ser (con algún ejemplo operístico):

Mezzosoprano *ligera* (Rosina, de *El Barbero de Sevilla* de G. Rossini).

Mezzosoprano *lírica* (Dorabella, de *Cosí fan tutte* de W.A. Mozart).

Mezzosoprano *lírico-dramática* (Carmen, de *Carmen* de G. Bizet).

Mezzosoprano *dramática* o *Mezzocontralto* (Amneris, de *Aida* de G. Verdi).

Contralto *ligera* (Annina, de *El Caballero de la Rosa* de R. Strauss).

Contralto *lírica* (La Abuela, de *La Vida Breve* de M. de Falla).

Contralto *dramática* (Erda, de *El Oro del Rhin* de R. Wagner).

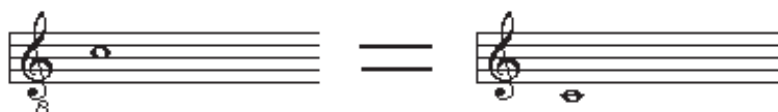
11. 2. 3. **El Tenor**. Es la voz grave (de hombre adulto) con facilidad para ascender al registro agudo. Es la tercera voz de la polifonía, con una misión generalmente armónica, como la Contralto; por excepción puede llevar la melodía o tema principal. Como las otras voces, en la época del contrapunto ésta es una más del tejido polifónico, de importancia semejante a cualquier otra voz, que puede proponer el motivo o hacer la respuesta al mismo.

El origen de la palabra *Tenor* (ténor), del verbo *tenere* (= tener o sostener), es el fragmento de Canto Gregoriano que en la polifonía medieval adoptaba valores largos y pesados y se convertía en la voz grave primigenia, sobre la que se edificaban o componían las demás voces. Hacia finales de la Edad Media comienza a designar al hombre adulto que canta en registro agudo natural, no de *falsete* como el *Altus*, permaneciendo desde entonces con este sentido hasta hoy. El nombre, pues, no ha variado en la historia.

En la música del Renacimiento y Barroco, el Tenor se escribe con toda propiedad acústica en la **Clave de Do en 4^a línea**; con menos frecuencia en **Clave de Do en 3^a línea**, que indicaría un registro más agudo (ésta es la clave del *Altus*):



Modernamente el Tenor se escribe en **Clave de Sol en 2^a línea** con un 8 bajo la clave para indicar que el sonido real es una octava baja con respecto a la altura de esta clave:



El motivo de la utilización de esta clave es práctico: la clave acústicamente correcta es

la de *Fa* en 4ª línea, pero sería necesario acudir a las líneas adicionales superiores con demasiada frecuencia, con la consecuente incomodidad de lectura.⁵

La **extensión** normalizada de un Tenor coral es semejante a la de la Soprano en su respectiva altura acústica, o sea: del *Do*² al *Sol*³, que con la formación vocal y la práctica debe elevarse al *La*³ e incluso al *Si*³, por la exigencia de ciertas obras y, siempre, para tener garantía de dar con limpieza el *Sol*³ y el *Sol*³_#. Los sonidos inferiores al *Do*² son bastante sordos y no se usan. Debe tenerse en cuenta que el Tenor es una voz preparada para subir. La **tesitura** más cómoda suele estar entre el *Mi*² y el *Mi*³:



Como se ha dicho de otras cuerdas, es bueno tener establecida una división de los Tenores en **Tenores 1ºs** o más agudos, y **Tenores 2ºs**, para las obras que lo requieran.

La voz del **tenor de escuela** (o de ópera) es una voz muy especializada, al igual que la Soprano, y tiene muchas variedades según su altura, volumen, carácter, etc. Se pone a continuación la gama de esta voz, desde la más aguda y delicada hasta la más grave y robusta, aportando siempre un ejemplo de rol de ópera característico:

Tenor *ligero* (Jaquino, de *Fidelio* de L.v. Beethoven).

Tenor *lírico-ligero* (Tamino, de *La flauta mágica* de W.A. Mozart).

Tenor *lírico* (Paco, de *La Vida Breve* de M. de Falla). (Este tipo de tenor es el héroe de la mayoría de las óperas).

Tenor *lírico-dramático* (*spinto*, *Heldentenor* o tenor heroico wagneriano) (Don José, de *Carmen* de G. Bizet, o *Tannhäuser*, de *Tannhäuser* de R. Wagner).

Tenor *dramático* (Otello, de *Otello* de G. Verdi).

11. 2. 4. **El Bajo**. Es la voz grave o de varón adulto con facilidad para el registro grave. Es la cuarta voz de la polifonía, con una misión armónica muy importante: poner el fundamento o cimiento de la armonía. Por excepción puede llevar la melodía o tema principal. Como cualquier otra voz, en el estilo contrapuntístico ésta es una más del tejido polifónico, de importancia semejante a las demás, que puede proponer un motivo musical o hacer la respuesta al mismo.

El nombre de *Bajo* no es sino la traducción castellana de la palabra latina **Bassus**, con la que en el Renacimiento se designaba al cantor adulto que cantaba *bajo*, o en región profunda, en contraposición al *Altus*. En la Edad Media, la voz más grave de la polifonía se llamó **Contratenor**, o voz más grave que el *Tenor* (de manera semejante a *contrafagot*, más grave que el fagot; o *contrabajo*, más grave que el *bajo* orquestal o violonchelo). Es un nombre que tampoco ha variado en la historia, desde el Renacimiento hasta hoy.

En el Renacimiento y Barroco esta voz se escribe en la misma clave que hoy: **Clave de Fa en 4ª línea**, que responde acústicamente al sonido real que produce la voz. Con poca

⁵ Muchas ediciones corales son poco cuidadas en este detalle, que debe suponerse en caso de su ausencia. En ediciones de la primera mitad del siglo XX encontramos la voz del tenor escrita con una clave mixta, consistente en una clave de *Sol* y una de *Do*, ambas superpuestas. El sentido es el mismo: el sonido suena a la octava baja del sonido escrito en clave de *Sol*.

frecuencia aparece en **Clave de Fa en 3ª línea**, indicando que se trata de un Bajo más agudo, algo así como un Barítono:



La **extensión** normalizada de un Bajo coral es semejante a la de la Contralto, pero en su naturaleza de voz masculina: del Sol^1 al Re^3 , que con la formación vocal y la práctica debe elevarse al Mi^3 , e incluso al Fa^3 , por imperativo del repertorio romántico y contemporáneo. Pero es mucho más importante trabajar y fortalecer el registro grave: el Bajo coral, a diferencia del Bajo lírico, debe estar preparado para bajar y para que esos sonidos graves, fundamento del edificio sonoro, tengan densidad y calidad. Hay que ganar poco a poco el Fa^1 , el Fa^1 y el Mi^1 ; si es posible, es bueno tener algunos bajos que lleguen al Re^1 . La **tesitura** más cómoda suele estar entre el Si^1 y el Si^2 :



El Bajo coral engloba también al **Barítono**, o voz media entre el Tenor y el Bajo. La división de los bajos en dos secciones para los *divisi* u obras que requieran dos partes de bajo es muy aconsejable. La división sería en **Barítonos** y **Bajos**, o **Bajos 1ºs** y **Bajos 2ºs**.

La división especializada de estas dos voces en el mundo de la lírica es algo más simple:

Barítono *lírico* (Valentín, de *Fausto* de Ch. Gounod).

Barítono *dramático* (El Holandés, de *El Holandés Errante* de R. Wagner).

Bajo *cantante* (Don Quijote, de *El Retablo de Maese Pedro* de M. de Falla).

Bajo *profundo* (Sarastro, de *La Flauta Mágica* de W.A. Mozart).

11. 2. 5. **La voz de los niños** debe ser considerada como *voz blanca*, como la de las mujeres, pero son voces que deben ser tratadas con extrema delicadeza, por ser voces en formación en el sentido biológico. Son voces llamadas a cambiar en la pubertad, tanto si son masculinas (que pasarán a ser *voces graves*), como femeninas (aunque no cambien de registro en este caso). Son voces menos ricas en armónicos y menos voluminosas por la menor capacidad torácica y respiratoria, y por la menor dureza y densidad ósea.

Con la formación vocal puede apreciarse una diversidad tímbrica entre las voces infantiles masculinas, más directas e incisivas, y las femeninas, más suaves y redondas.

Las voces de los niños nunca deben forzarse por los límites agudo o grave, por lo que las extensiones resultan algo más estrechas que las de las mujeres. De todos modos con los niños se cantaba la polifonía del Renacimiento y Barroco, al menos en la voz superior o *Cantus*, por lo que es necesario para la interpretación de esta polifonía poder dar bien el Sol^4 . El ámbito total de las voces infantiles no debe exceder de dos octavas: del Sol^2 de los/las Contraltos al Sol^4 de los Tiples o las Sopranos:



La mayoría de las obras del Renacimiento para voces iguales están dentro de estos límites. También debe tenerse en cuenta que el diapasón estaba al menos medio tono más bajo que el actual. Pero debe tenerse mucho cuidado con el repertorio romántico, pensado ya para voces femeninas adultas, que suele exceder esos límites y que, sobre todo, pide unas diferencias de intensidades imposibles de obtener con el coro infantil.

11. 3. TIPOS DE CORO.

Son muchas las posibilidades tipológicas corales, o sea, las distintas formas de agruparse voces corales para constituir un coro, bien por el número mayor o menor de cantores que lo integren, bien por la naturaleza vocal de los mismos.

Vamos a desplegar, en lo posible, el abanico de tipos o de grupos corales, para ayudar a esa claridad de ideas, de la que se ha hablado en el apartado primero de este capítulo, que el director debe tener a la hora de pensar en formar un coro, según la infraestructura que posea, la capacidad organizativa de que se considere dotado, o de la disponibilidad y cualidad de cantores para integrarse en dicho coro.

11. 3. 1. **Por razón de la naturaleza de los cantores**, los coros se dividen en dos grupos o tipos primigenios:

- **Coro de voces mixtas:** compuesto de voces blancas (mujeres o niños/as) y voces graves (hombres adultos). Es y ha sido siempre el tipo coral más normalizado y a él está destinado en abrumadora mayoría el repertorio coral, antiguo y moderno, religioso y profano, “*a cappella*”, con acompañamiento instrumental o sinfónico-coral. Su estructuración normal es la clásica, en cuatro voces mixtas (**4 v.m.**): *Sopranos*, *Contraltos*, *Tenores* y *Bajos*.

Esta configuración de la música en cuatro voces fue imitada por los instrumentos que, al nacer, se constituyeron igualmente en familias de cuatro tamaños y, por tanto, registros fundamentales distintos (como las violas, las flautas de pico, los sacabuches, etc.; pero también los modernos instrumentos de la orquesta sinfónica están organizados por familias de cuatro miembros, como la cuerda, el viento-madera y el viento-metal).

- **Coros de voces iguales:** compuestos por cantores del mismo registro vocal. Estos coros son menos habituales y en algunos ambientes o sociedades existen a manera de excepción. También su repertorio es menos abundante (quizá se podría establecer en alrededor de un 20 % del repertorio coral total; pero este porcentaje supone muchas miles

de obras de todo tipo, incluidas obras sinfónico-corales). Este tipo coral se subdivide en tres subtipos:

- **Coro de voces blancas:** Formado sólo por mujeres, tiene una sonoridad cristalina y nítida, sobre todo en la polifonía a tres voces de *Sopranos*, *Mezzosopranos* y *Contraltos*. En el Renacimiento, las dos voces superiores suelen tener una altura idéntica, por lo que la estructuración es en *Sopranos 1^{as}*, *Sopranos 2^{as}* y *Contraltos* (3 v.bl.). La interpretación de polifonía a cuatro voces blancas (4 v.bl.) es menos frecuente; en este caso la estructuración será: *Sopranos 1^{as}*, *Sopranos 2^{as}*, *Mezzosopranos* y *Contraltos*. El repertorio para este tipo coral es el escrito en general para voces iguales, sobre todo a tres voces (3 v.i.), y el escrito específicamente para voces blancas.
- **Coro de voces graves:** Formado sólo por hombres adultos, tiene una sonoridad profunda y redondeada, sobre todo en la polifonía a cuatro voces, que es la más apropiada para esta sonoridad. Su estructura es: *Tenores 1^{os}*, *Tenores 2^{os}*, *Barítonos* y *Bajos* (4 v.gr.). La polifonía a tres voces graves requerirá sólo de *Tenores*, *Barítonos* y *Bajos*, o, en el Renacimiento, de *Tenores 1^{os}*, *Tenores 2^{os}* y *Bajos* (3 v.gr.). El repertorio para este tipo coral es el escrito en general para voces iguales, sobre todo a cuatro voces (4 v.i.), y el escrito específicamente para voces graves.
- **Coro infantil, Escolanía o Coro de Niños Cantores:** formado históricamente sólo por niños varones, hoy se le añaden también las niñas. Es un coro de voces blancas de peculiar timbre y sonoridad por la naturaleza ya descrita de las voces infantiles. Su estructura más normal y práctica es la de tres voces de *Tiple 1^o* o *Soprano*, *Tiple 2^o* o *Mezzosoprano* y *Contralto*.⁶ El repertorio para el coro infantil es el escrito en general para tres voces iguales (3 v.i.) y el escrito específicamente para tres voces blancas (3 v.bl.). El ámbito más estrecho de la tesitura del coro infantil y la división mayor de los cantores hace menos aconsejable la polifonía a cuatro voces para este tipo coral.

11. 3. 2. **Por razón del número de cantores** que integran un coro, podemos hacer una escala de tipos desde el de menor número posible, hasta el mayor:

- Grupos vocales solísticos, en los que cada miembro es un solista, cantando una parte musical:
- **Cuarteto vocal mixto:** compuesto por una Soprano, una Contralto, un Tenor y un Bajo. En este grupo se logra el equilibrio armónico-sonoro ideal con el mínimo de cantores. Ocasionalmente puede ampliarse para interpretar obras a 5, 6 o más voces mixtas.
- **Trío de voces blancas:** compuesto por Soprano, Mezzosoprano y Contralto; o Soprano 1^a, Soprano 2^a y Contralto.
- **Cuarteto de voces blancas:** Compuesto por Soprano 1^a, Soprano 2^a, Mezzosoprano y Contralto.
- **Trío de voces graves:** compuesto por Tenor, Barítono y Bajo; o Tenor 1^o, Tenor 2^o y Bajo.
- **Cuarteto de voces graves:** compuesto por Tenor 1^o, Tenor 2^o, Barítono y Bajo.

⁶ Recuérdese que al niño no se le suele llamar *soprano* o *Mezzosoprano*, sino *tiple*, quedando reservados los términos anteriores para las niñas.

Haciendo algunas consideraciones comunes a todos estos grupos, diremos que:

- En ellos no se da probablemente un concepto auténtico de *coro*, puesto que cada cantor es un solista.

- Sus miembros cantores, al ser solistas, deben tener una gran preparación musical y vocal para obtener unas interpretaciones que se escuchen con gusto. Por una regla de proporción inversa, a un mínimo número de componentes, se corresponde un máximo de exigencia en ellos. Una calidad y afinación mediocres no se sostienen en un grupo de estas características.

- Estos grupos deben actuar sin director, lo que quiere decir que, aunque uno de ellos sea el director efectivo, a la vez está cantando, y no debe hacer gestos de dirección, salvo los imprescindibles de ataques y cortes, y éstos serán absolutamente discretos y disimulados. El esfuerzo físico del lenguaje gestual hace que no se pueda cantar bien simultáneamente y el esfuerzo mental en seguir todas las partes de una partitura hace que no se defiendan bien la propia parte musical.

- El estilo interpretativo es fruto de una dirección conjunta, por una puesta en común de las opiniones de los cantores.

- Un grupo de estas características puede cantar realmente lo que quiera, siempre que esté de acuerdo con las características de su composición vocal. Pero hay un campo musical que les es propio por naturaleza: la POLIFONÍA CORTESANA DEL RENACIMIENTO Y DEL BARROCO: Nos referimos al abundantísimo repertorio de villancicos, romances, chansons, villanelle, balletti, canciones, madrigales, etc. que se compusieron para el servicio y entretenimiento de la corte y que eran interpretados por los cantores de la capilla musical, solistas, normalmente doblados por instrumentos.

- El ***Octeto*** o ***doble cuarteto vocal***, que está compuesto por dos sopranos, dos contraltos, dos tenores y dos bajos, es un grupo menos frecuente que el Cuarteto porque, por un lado, las exigencias de calidad personal son semejantes a las del Cuarteto; a esto se añade el problema técnico de la dificultad de fusión acústica o empaste entre los timbres de cada uno de las dos individuos de cada cuerda (es más difícil fusionar a dos que a cinco o a diez); por otro lado, el campo interpretativo del Octeto no se agranda, sino que es el mismo que el del Cuarteto: LA POLIFONÍA CORTESANA DEL RENACIMIENTO Y DEL BARROCO. La única ventaja sería la posibilidad de interpretar las obras a más de cuatro voces mixtas, pero en el repertorio dicho esto ocurre poco frecuentemente.
- El ***Ochote*** de algunos lugares del norte de España (País Vasco y Asturias) es un grupo de ocho voces graves, que canta CANCIÓN POPULAR exclusivamente.
- El ***Coro de Cámara*** es un coro, de voces mixtas o iguales, de reducido número de cantores: desde al menos tres por cuerda hasta un límite máximo difícil de establecer, que puede estar entre los 25 ó 30 cantores.
Lo importante del Coro de cámara no es tanto el número de cantores, siempre reducido, cuanto su espíritu. El término *de cámara* hace relación siempre a una exigencia de calidad vocal, de repertorio apropiado, de pureza interpretativa.

Sus cantores deben tener buena formación vocal y musical, aunque no se les exige ser solistas.

El director puede ser un cantor, en cuyo caso se integra en el coro, como se dijo del Cuarteto; o puede limitarse a su labor directorial, colocándose entonces frente al coro a la manera

convencional. Nunca la figura mixta, que hemos visto alguna vez, de cantor que desde su sitio hace gestos directoriales, con o sin atril, con la consiguiente merma de sus funciones de director o de cantor. De cualquier modo, el director de un *Coro de cámara* debe tener una especial preparación estilística, literaria, histórica, cultural, además de la específica musical y coral.

Un Coro de cámara puede cantar lo que quiera, siempre que esté adecuado a su configuración vocal, pues normalmente lo hará bien. Por supuesto, la polifonía cortesana del Renacimiento y Barroco, propuesta como excelente para los grupos solísticos.

Pero el Coro de cámara tiene un campo específicamente apropiado de interpretación: el más abundante aún de la POLIFONÍA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO Y BARROCO. Los innumerables motetes, misas, salmos, himnos y villancicos religiosos nacieron para las capillas musicales catedralicias, colegiadas, etc. que eran coros pequeños, lo que entendemos hoy por *coro de cámara*, pero coros en definitiva, nunca cantores solistas, como hoy se pretende interpretar este repertorio religioso por algunos grupos profesionales.

El Coro de cámara es igualmente apropiado para la interpretación de los coros de las óperas, cantatas, oratorios y otras formas asimiladas del Barroco y Clasicismo.

- El **Gran Coro**, compuesto por un número grande de cantores, alrededor del centenar, tiene una doble vertiente, ya explicada en el capítulo 9:
- El **Coro sinfónico**, normalmente de carácter profesional o semiprofesional, con cantores bien formados musical y vocalmente; este coro es necesario, si no imprescindible como se dijo, para la interpretación de LAS GRANDES OBRAS SINFÓNICO-CORALES DEL ROMANTICISMO Y POSTERIORES. Éste es su repertorio normal y su razón de ser. Cuando el Coro sinfónico se sale de este repertorio da la impresión de *no saber estar*, o porque es demasiado grande, en número o volumen sonoro, para las delicadezas vocales de la música coral *a capella*, o porque no sabe sostenerse sin el apoyo sonoro de la orquesta al que está acostumbrado.
- El **Orfeón** o **Masa Coral**, de gran número de cantores sin preparación musical ni vocal. También se ha hablado en el mismo tema de este tipo de coro, resultante de la socialización del arte coral, en el que prima más la cantidad que la calidad de los cantores, o por tener en cuenta, sobre los factores musicales, otras preocupaciones sociales, religiosas, formativas, de integración humana, etc.: cuenta más la promoción humana o social de sus miembros, que el objetivo musical. El repertorio más adecuado para este tipo coral es LA CANCIÓN POPULAR EN VERSIÓN CORAL FÁCIL, en su vertiente profana o religiosa. También podrá cantar obras fáciles de la música coral culta, cuyo resultado musical será siempre insatisfactorio, pero ya se ha dejado constancia de que no es éste el objetivo principal de este tipo coral.
- ¿Dónde situamos el **Coro normal**, ése tan absolutamente frecuente, de número medio de miembros, en torno a los 40, 50 ó 60 cantores? Digamos que en teoría este coro no existe: el coro pasa de la pequeña capilla, técnica y profesional de las épocas históricas (coro de cámara) al gran coro romántico, sinfónico o popular. Sin embargo, en la práctica este coro medio es el más frecuente con mucho.
Lo que hay que decir es que, de hecho, este coro participa de uno de los dos espíritus aquí expresados:
- O del *espíritu del Coro de cámara*, nutriéndose de cantores con preparación vocal y

musical suficiente, con unos objetivos claramente musicales y de trabajo interpretativo adecuado a la época de las obras. En principio, este coro es insatisfactorio para la música histórica o antigua, por ser demasiado grande; pero puede llegar a lograr una gran agilidad y elegancia para este trabajo, y por medio de divisiones corales dar diversidad y contraste a las obras. También es insatisfactorio para la música sinfónico-coral romántica o moderna, por ser demasiado pequeño; pero con una buena educación vocal, puede interpretar los obras del Romanticismo temprano (como las misas de L.v. Beethoven o F. Schubert o los oratorios de F. Mendelssohn o R. Schumann), o incluso obras muy posteriores de orquestación moderada (como la *Sinfonía de los Salmos* de I. Stravinsky, o los *Requiem* de G. Fauré o M. Duruflé).

Este tipo coral tiene quizá un repertorio único y envidiable, que no va bien para los coros de cámara ni, por supuesto, para los sinfónicos, ni los de tipo *orfeón*: Nos referimos al mundo del LIED O CANCIÓN ROMÁNTICA Y CONTEMPORÁNEA (F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, J. Brahms, M. Reger, etc.; o C. Debussy, M. Ravel, F. Poulenc, P. Hindemith, etc.; o R. Halffter, J.I. Prieto, F. Mompou, V. Ruiz Aznar, M. Castillo, J.A. García, etc.). Las obras de este género se cuentan por cientos y justifican de sobra la existencia de estos coros de mediana composición, pero bien preparados, pues son obras difíciles por su música y por sus textos. También hay que añadirle el amplio repertorio de MÚSICA RELIGIOSA A CAPPELLA O CON ACOMPAÑAMIENTO DE ÓRGANO DEL ROMANTICISMO Y DE NUESTRA ÉPOCA (los autores antes citados, o V. Goicoechea, J. Valdés, I. Stravinsky, B. Britten, F. Martín. A. Copland, M. Duruflé, A. Pärt, y un largo etc.).

- O bien este coro de composición media participa del *espíritu* menos musical y más social del *gran coro* o *masa coral*, en cuyo caso su repertorio es tan limitado como para aquél: La CANCIÓN POPULAR CORAL FÁCIL y aquellas PIEZAS FÁCILES DE CUALQUIER ÉPOCA, que se cantarán siempre de manera muy subjetiva y caprichosa. No negaremos nunca que estos coros ponen en contacto a los cantores con la música, aunque sea de manera menos técnica, y que los cantores pueden llegar al disfrute emocionado de ella, que es la misión de la obra de arte, por lo que estos coros tienen también su razón de ser.

11. 3. 3. Variedad vocal del repertorio a voces mixtas.

Digamos, para terminar este apartado, que aunque el *Coro mixto*, de menor o mayor tamaño, que es el normalizado, se estructura en cuatro voces (Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos), el *repertorio de obras para voces mixtas*, sin embargo, es variadísimo en su composición. Desde luego, la inmensa mayoría de obras para coro mixto lo son *a cuatro voces mixtas (4 v.m.)*.

Pero siempre encontraremos obras escritas para otras composiciones corales mixtas. Si las voces son menos de cuatro, alguna o algunas de las cuerdas callarán; si son más de cuatro, alguna o algunas se dividirán, hasta llegar a la polifonía a ocho voces por la división de todas ellas, o a la *policoralidad*, en la que el coro se divide en dos, tres o más secciones o coros de igual o distinta composición cada uno. Los casos pueden presentarse en combinaciones muy distintas, que harían muy pesada su ejemplificación. Citaremos solamente las posibilidades generales:

- **Obras a dos voces mixtas (2 v.m.)**. Encontramos algunas en los Cancioneros españoles renacentistas y barrocos (Cf. obras varias en Antol. Coral II).
- **Obras a tres voces mixtas (3 v.m.)**: bien Sopranos, Contraltos y una voz grave (Tenor/Bajo) o, por el contrario, una voz blanca (Soprano/Contralto), Tenores y Bajos.

- Obras así, realmente poco abundantes, pueden ser útiles excepcionalmente, si nuestro coro tiene pocas voces graves (1^{er} caso) o blancas (2^o caso). Para Soprano, Contralto y Tenor (1^{er} caso) podemos ver algunos madrigales en el Canc. Mus. de Medinaceli (Cf. obras varias en Antol. Coral VI y IX); para Mujer, Tenor y Bajo (2^o caso), algunas *chansons* de la escuela franco-flamenca y muchísimos villancicos y romances del Cancionero Musical de Palacio (Cf. obras varias en Antol. Coral V y VIII).
- Como **obras a cuatro voces mixtas** con estructuración distinta a la convencional, podemos ver abundantes madrigales y villancicos en el Canc. Mus. de Medinaceli y motetes de R. de Ceballos (2 Sopranos, Contralto y Tenor), que muchas veces pueden ser cantados a cuatro voces iguales (4 v.i.) si el Tenor es cantado por una Contralto grave. De manera contraria, para Soprano o Tiple, Tenor, Barítono y Bajo encontramos obras litúrgicas de autores eclesiásticos de finales del s. XIX y primera mitad del XX, como R. Casimiri.
 - La estructuración de las **obras a cinco voces mixtas (5 v.m.)** puede ser más variable. Abunda con mucho la de 2 Sopranos, Contralto, Tenor y Bajo, de cientos de madrigales italianos del Renacimiento y Barroco, como los de C. Monteverdi. La misma distribución vocal tiene el extenso Motete nº 3 *Jesu, meine Freude* de J.S. Bach. El Renacimiento abunda en obras a 5 v.m. de diversa composición. Los autores eclesiásticos de los que se ha hablado en el apartado anterior tienen frecuentes obras para Soprano, Contralto, Tenor, Barítono y Bajo (en razón de que en los seminarios y casas religiosas había más voces masculinas adultas que infantiles). J.A. García tiene *Tres Poemas Amorosos* (de G. Diego) para Soprano, Contralto, Contratenor, Tenor y Bajo.
 - Aún son más variadas las posibilidades estructurales o de distribución vocal que ofrecen las **obras a seis o siete voces mixtas (6 ó 7 v.m.)**. J.B. Comes tiene múltiples villancicos a 6 y 7 v.m. de variada distribución. J. Brahms tiene las *Tres Canciones, Op. 42* y algunas de las *Cinco Canciones, Op. 104* para S.C.C.T.B.B.. Muchos autores vascos componen para S.C.T.T.Br.B. La polifonía a 7 v.m. es poco frecuente.
 - Las **obras a ocho voces mixtas (8 v.m.)** abundan más por la división total de las cuerdas corales, resultando una polifonía de densas sonoridades, más propia del estilo acórdico u homofónico que del contrapuntístico. No obstante, en este estilo contrapuntístico, son notables las partes finales a 8 de obras a 6 v.m., como el *Jerusalem* de la *Lectio III* o *Lamentación 3^a* del Sábado Santo de T.L. de Victoria, o el *Agnus Dei II* de la *Missa "Tota pulchra es"* de P. Ruimonte. Como obras modernas pueden verse *Hacia otra luz* (de *Cinco Madrigales*, nº 3), *Crótalo* (de *Seis Caprichos*, nº 3), *Qué difícil es* (de *Siete Proverbios*, nº 4) entre otras obras de J.A. García, o *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de F. Remacha.
 - Las **obras para más de ocho voces mixtas** existen por vía de excepción. Alguna obra, como *Mi corazón y el mar* (9 v.m.) de J.A. García tiene una división vocal extraña (S.S.S.T.T.T.B.B.B.). La combinación de **doce voces mixtas** (12 v.m.: S.S.S.C.C.C.T.T.T.B.B.B.) puede ser peculiar de una especie de *sinfonismo coral* o de sonoridad de gran masa, apta para grandes coros capaces de dividir sus cuerdas por tres. Algunos ejemplos: *Visperas* de S. Rachmaninoff (aunque estrictamente a 4 v.m., cada voz se divide frecuentemente en tres secciones). *Épithalame*, extensa obra de A. Jolivet, *Hic requiescit* y *Pauperes vobiscum* de (*Epitafios Granatenses*, nº 6 y 7) de J.A. García.

- Las **obras policorales** propias del final del Renacimiento y primer Barroco son un fenómeno musical que será estudiado en otro capítulo de este tratado. Por ahora nos basta decir que:
- Se trata de un repertorio nada estereotipado, sino de gran libertad en la división del número de coros y en la distribución de sus voces; hay un solo dato constante: El coro último (de los dos, tres, cuatro, etc. coros) de la obra es a 4 v.m. de S.C.T.B. Los coros restantes pueden ser de composición diversa vocal o vocal-instrumental.
- En la época, todos los coros son interpretados por solistas, con excepción del coro último, en el que cantaban todo el resto de cantores de la capilla; pero esto era por razón del pequeño número de cantores disponibles. Hoy la sonoridad y la armonía de estas obras está mejor servida si cada coro es realmente *coral*, con varios cantores por cuerda, salvo que se detecte un carácter solístico por la escritura especialmente adornada o virtuosa de alguno de los coros. Si todos los coros tienen un tratamiento musical semejante en la escritura, debe hacerse un equilibrio de sonoridades entre ellos.
- Las obras disminuyen en número en relación al aumento de coros. Las obras a 2 coros son habituales en esta época, frente a las unicorales, que existen por excepción. Las obras a 3 coros son algo menos frecuentes, y así en adelante.
- A veces, algunas de las “voces” o alguno de los “coros” de estas obras son voces o coros instrumentales. El Bajo continuo es obligado siempre.
- La policoralidad se practica desde las **5 v.m.**; en este caso una voz constituye el Coro I y las otras cuatro (S.C.T.B.) el Coro II; la voz única del Coro I es solística naturalmente. Así es, por ejemplo, la *Missa Bonae voluntatis* de Mateo Romero (el Maestro *Capitán*): 5 v.m. en 2 coros (Coro I: S. | Coro II: S.C.T.B.).
- **6 v.m. en 2 coros:** dos voces para el Coro I y siempre las cuatro (S.C.T.B.) del Coro II. Ejemplos:
 - Secuencia *Victimae paschali laudes* de A. Xuárez (Coro I: S.T. | Coro II: S.C.T.B.).
 - *Missa a 6 sine tubis* de A. Soler (Coro I: S.S. | Coro II: S.C.T.B.). En ambos casos el Coro I es de carácter solístico.
- **7 v.m. en 2 coros:** tres voces para el Coro I y cuatro para el Coro II. Ejemplos:
 - Villancico *Dulce collo pendens* de J. Verdalet (Coro I: S.C.T. | Coro II: S.C.T.B.).
 - Motete *Hodie Christus natus est* de G. Bassano (Coro I: S.S.C. | Coro II: S.C.T.B.). Los dos coros de ambas obras son de naturaleza semejante.
- **8 v.m. en 2 coros:** La gran mayoría de las obras policorales lo son a ocho voces en dos coros, con dos disposiciones:
 - a) habitual: Coro I: S.S.C.T. | Coro II: S.C.T.B. Ejemplo: Cualquiera de los villancicos de J.B. Comes.
 - b) menos habitual: Coro I: S.C.T.B. | Coro II: S.C.T.B. Ejemplo: Motete *Regina caeli, laetare* de J. Cererols.
- Desde **9 hasta 11 voces**, las combinaciones corales pueden ser cada vez más variables, por ejemplo:
 - *Missa pro Victoria* de T.L. de Victoria: 9 v.m. en 2 coros (Coro I: S.S.C.T.B. | Coro II: S.C.T.B.).
 - Motete *Dum sacrum pignus* de A. Xuárez: 9 v.m. en 3 coros (Coro I: T. | Coro II: S.C.T.B. | Coro III: S.C.T.B.).
 - Himno *Ave, maris stella* de J. Cererols: 9 v.m. en 3 coros (Coro I: S. | Coro II: S.C.T.B.).

- | Coro III: S.C.T.B.).
- Salmo *Principes persecuti sunt me* de M.G. Camargo: 10 v.m. en 3 coros (Coro I: S.S. | Coro II: S.S.C.T. | Coro III: S.S.C.B.)
- **12 voces mixtas en 3 coros:** la estructura más frecuente es: Coro I: S.S.C.T. | Coro II: S.C.T.B. | Coro III: S.C.T.B., como la encontramos en la *Missa per oppositos motus* de P. Rabassa.
- Sin embargo encontramos dos coros solamente en la *Missa de la Batalla "Escoutes"* de C. Patiño (Coro I: S.S.C.C.T.B. | Coro II: S.S.C.T.T.B.).
- Algunas **obras a 4 coros:** Motete *Exultet jam angelica* de G. Gabrielli: 14 v.m. en 4 coros (Coro I: S.S. | Coro II: S/C.C.T. | Coro III: C.T.B.B.B. | Coro IV: S.C.T.B.).
- Villancico de Navidad *Terremoto, qué ruido* de J.B. Comes: 16 v.m. en 4 coros (Coro I: S.S.C.T. | Coro II: S.C.T.B. | Coro III: S.C.T.B. | Coro IV: S.C.T.B.).
- La misma disposición anterior tiene el Salmo *Dixit Dominus* a 16 v.m. de M. Romero (Maestro Capitán), o el Salmo del mismo título de G. Vicente.
- *Missa "Scala Aretina"* de F. Valls: 16 v.m. en 4 coros (Coro I: S.C.T. | Coro II: S.S.C.T. | Coro III: S.C.T.B. | Coro IV: 2 Vl., Vlon., 2 clnes..)
- Como **obras extraordinarias** en este campo podemos mencionar:
- La *Missa Salisburgensis* de O. Benevoli a 35 voces en 5 coros (Coro I: S.S.S.C.C.T.T.B. | Coro II: 2 Vl. y 4 Vlas. | Coro III: 2 Ob. 4 Fl. y 2 Clnt. | Coro IV: 2 Cornt. y 3 Trb. | Coro V: S.S.S.C.C.T.T.B.)
- El Motete *Spem in alium nunquam habui* de Th. Tallis a 40 voces en 8 coros (cada coro está compuesto por S.C.T.B.B.)
- Desde el final del Barroco y en adelante hasta nuestra época, la policoralidad se ha seguido practicando, pero ha quedado estereotipada en obras a 2 ó 3 coros de idéntica configuración (S.C.T.B.). Algunos ejemplos:
- Los Motetes n^{os} 1, 2, 4 y 5 de J.S. Bach.
- El Oratorio *Israel en Egipto* de G.F. Händel.
- Los *Tres Salmos Op. 78* de F. Mendelssohn.
- Los Tres Himnos Festivos *Fest-und Gedenksprüche, Op 109* de J. Brahms
- *A Hymn to the Virgin* de B. Britten
- La *Missa* de F. Martin.

11. 4. COMPOSICIÓN CONVENIENTE DEL CORO.

Como se ha visto en el apartado anterior, hay coros pequeños o de pocos cantores, medianos y grandes. En cualquiera de ellos, el ideal es el equilibrio numérico entre las cuatro voces o cuerdas corales.

El desequilibrio por la falta o sobra de cantores en alguna(s) cuerda(s) es fuente de problemas para la conjunción sonora, o para los planes de división de la voz con vistas a la interpretación de una determinada obra. Tal desequilibrio debe considerarse siempre como accidental y pasajero. (Los coros ven con frecuencia como normal el que haya bastantes más mujeres que hombres, a veces en una desproporción escandalosa y desde luego nociva para la equilibrada conjunción sonora).

Cada director o entidad fundadora de un coro debe plantearse con bastante decisión un NÚMERO BASE DE CANTORES POR CUERDA, según el tipo de coro que se pretende o que se cree poder formar. Este número base, que puede ser cualquiera (de 3, de 5, de 8, de 10, de 15, de 25 cantores por voz, o el que se quiera), nos dará la idea del tipo de coro resultante: de cámara, mediano o grande.

Ahora bien, es bueno potenciar con algún o algunos cantores más las voces extremas del coro, o sea, las sopranos y los bajos.

La razón de reforzar las sopranos está en la especial fragilidad de esta voz y el trabajo bastante importante al que se le somete; también es una voz que se divide con más frecuencia que otras.

La razón de reforzar los bajos es la de tener un buen fundamento armónico, para que el coro afine bien y conserve la altura de las obras. Una de las razones de que los coros calen o se bajen es la falta de calidad o número de esta cuerda. Esta es desde luego una opción personal que no todos los directores comparten, pero que nos parece lógica. Recuérdesse cómo se potencia esta voz en el Barroco con el Bajo continuo.

Ilustremos este principio con algunos ejemplos:

- Un coro de cámara que tuviera el 3 como número base, podría estar formado por 14 cantores: 4 S., 3 C., 3 T. y 4 B.
- Un coro de cámara, algo mayor, que tuviera como número base el 6, podría componerse así: 7/8 S., 6 C., 6 T. y 7 B. Total: 27 cantores.
- El Coro *Manuel de Falla* de la Universidad de Granada era un coro mediano, de base 9 cantores por voz, y estaba formado por: 12 S., 9 C., 9 T. y 10 B., con un total de 40 cantores.
- El Coro *Manuel de Falla* del Conservatorio Superior de Sevilla tiene una plantilla de 54 cantores y como número base el 12, con la siguiente composición: 16 S., 12 C., 12 T. y 14 B. Es un coro de tipo medio, con suficiente amplitud para atacar incluso obras sinfónico-corales de mediana orquestación. Por otra parte, el número base (12) nos parece redondo para la división de las cuerdas por dos (6 cantores por voz), por tres (4 cantores por voz) o por cuatro (3 cantores por voz), dado que este coro practica abundantemente la policoralidad.
- El Coro de la R.T.V.E. tiene una plantilla (según un programa de concierto) de 106 cantores, con la composición siguiente: 31 S., 24 C., 25 T. y 26 B.
- El Coro Nacional de España tiene una plantilla (también según un programa de concierto) de 126 cantores, distribuidos así: 39 S., 27 C., 33 T. y 25 B.

11. 5. LA PRUEBA DE ADMISIÓN.

El momento de la prueba de admisión es el primer contacto, en muchas ocasiones, del director con el aspirante a cantor del coro. Suele ser un momento algo traumático, de cierto nerviosismo, normal en quien va a ser sometido a una prueba que se desconoce. El cantor comprobará después que este tipo de trauma no ocurrirá más en la vida coral habitual, pues el temor y los nervios previos a un concierto, por ejemplo, son de otra naturaleza, entre otras razones, porque ya no se encontrará en situación de soledad, como ocurre en la prueba de

admisión.

Es necesario que el director saque toda su pedagogía y carácter afable, para intentar tranquilizar al aspirante y darle serenidad para que rinda lo mejor posible en lo que se le va a pedir.

A continuación se propone un modelo de FICHA-TEST, que el director rellenará para sacar posteriormente sus conclusiones. Este test se aplicará más o menos completo en la medida que el director opine, de acuerdo a las exigencias que crea posible poner a sus aspirantes:

FICHA - TEST

I. Datos personales:

1. Apellidos y nombre.
2. (En el caso de niños: Nombres y apellidos de los padres).
3. Fecha de nacimiento.
4. Profesión o carrera que estudia.
5. Posibilidad de asistencia habitual a los ensayos.
6. Dirección (correo electrónico).
7. Teléfono.
8. D.N.I.

II. Conocimiento musicales:

1. Experiencia coral anterior (años, Coros, etc.).
2. Estudios de Lenguaje Musical o Solfeo.
3. Estudios de Canto.
4. Estudios de instrumento.
5. Otros estudios musicales (Armonía, Musicología, etc.).

III. Condiciones corales:

1. Clasificación de la voz.
2. Prueba de afinación y ritmo.
3. Canto de una obra coral con su texto, ya sabida por el aspirante.
4. Lectura y entonación musical.
5. Prueba de afinación armónica.
6. Canto de un *lied* o *aria*.

Comentando algunos apartados de esta *ficha-test*, diremos, en primer lugar, que esta ficha es personal y deberá quedar en poder del director, no en el archivo del coro, para evitar futuros comentarios por parte de las personas que manejen este archivo.

El primer apartado, *datos personales*, es de normal conocimiento en todos los casos, prescindiendo de las muchas o pocas exigencias musicales que después se puedan pedir. Tiene también la misión de facilitar un poco la conversación entre el director y el aspirante a cantor, rompiendo la frialdad de un examen, y dar una primera invitación a la tranquilidad.

Si se trata de un coro infantil, es necesario anotar el *nombre y apellidos de los padres* (I.2.), ya que ellos son los interlocutores naturales en nombre del niño o niña, a ellos se comunicará la admisión, y con ellos se mantendrá en el futuro un contacto más o menos habitual.

Hablar sobre la *posibilidad de asistencia habitual a los ensayos* (I.5) es lógico: si planteado al aspirante el plan de ensayos, éste no puede cumplir con él de manera habitual, sobra ya todo el resto del test, pues no puede ser cantor del coro.

La petición del *Documento Nacional de Identidad (D.N.I.)* (I.8) es útil para confeccionar las listas de cantores en un posible futuro viaje coral, listas que deberán llevar dicho D.N.I., en caso de control policial.

En cuanto al segundo apartado, de *conocimientos musicales*, podrá prescindirse de él si el coro se forma en un ambiente en el que de antemano el director sabe que no hay conocimientos musicales previos. Incluso si los hay, los puntos 3 (*estudios de canto*) y 5 (*otros estudios musicales*) pueden omitirse, si es presumible que no los haya, por ejemplo, en un Conservatorio Elemental en el que aún no se puede estudiar Canto, ni Armonía, Historia de la Música, etc. Pero siempre es posible la sorpresa de algún aspirante que esté más aventajado.

Si se pregunta y se charla sobre este apartado, se seguirá rompiendo el hielo con vistas a hacer lo mejor posible las pruebas del apartado siguiente.

El tercer apartado, *condiciones corales*, es sin duda el más importante y definitivo para la admisión de un aspirante. En él hay pruebas obligatorias en todo caso, como las de *clasificación de la voz* (III.1) y *afinación* (III.2), y pruebas opcionales de menor a mayor grado de exigencia coral según el tipo de coro que se pretende formar.

III.1. La prueba de *clasificación de la voz* se hace siguiendo los criterios y el procedimiento de que se ha hablado en este mismo capítulo (11.2).

III.2. Una prueba de *afinación y de ritmo* es necesaria, con independencia de tener o no conocimientos musicales: sin los requisitos de afinación y sentido rítmico no se puede ser cantor de un coro, aunque no se pueda pedir nada más. Este ejercicio consiste en proponer un tema melódico-rítmico muy sencillo, que el director lo canta o lo propone en el piano tres o cuatro veces, pidiéndole a continuación al aspirante que lo repita, por ejemplo:⁷



Si parece conveniente, se puede proponer de manera semejante el siguiente ejercicio, que es algo más largo y propone más elementos melódico-rítmicos a resolver:



⁷ Los dos ejemplos musicales que se proponen están tomados de A. Russo en *El Director de Coro. Manual para la dirección de coros vocacionales*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1979, pág. 94. Nos parecen unos ejercicios ejemplares por los elementos melódicos, interválicos y rítmicos que contienen, que no creemos se puedan mejorar.

III.3. La propuesta de que el aspirante *cante una obra coral ya sabida con su texto* en la voz que le corresponde, es una comprobación más de su buen oído y afinación. Sólo podrá pedírsele si ha sido cantor anteriormente en otro coro. En otro caso se le puede pedir que cante alguna canción que sepa, por ejemplo, una canción popular. Normalmente este ejercicio debe estar anunciado de antemano para que el aspirante pueda preparárselo.

III.4. La prueba de *lectura y entonación musical* ya es exclusiva para seleccionar cantores de un coro que quiere empezar a trabajar desde la lectura directa de partituras. Se pide al aspirante que solfee la parte musical que corresponde a su voz en una partitura coral. Se pueden proponer diversos niveles de dificultad de lectura y entonación, según las exigencias previas que se planteen, por ejemplo:

- una obra de *fácil lectura*: una canción popular.
- una obra de *mediana dificultad de lectura*: un coral de J.S. Bach, o un *lied* de F. Mendelssohn.
- una obra de *difícil lectura*: un *lied* de Brahms, o canción contemporánea.

III.5. La prueba de *entonación o afinación armónica* se propondrá como algo aún más difícil: defender su parte musical dentro de un entorno armónico: el aspirante, mientras solfea su parte musical, es acompañado por el director que canta otra voz, o toca en el piano el resto de las voces. También en este ejercicio hay diferentes grados de dificultad armónica..

III.6. Por fin, para ingresar en un coro profesional o semiprofesional, se pide con frecuencia la interpretación de un *lied* o *aria* con acompañamiento de piano, como ejercicio de virtuosismo o, al menos, de buena formación vocal.

11. 6. EL ACCESO DE UN DIRECTOR A UN CORO FORMADO.

El que un coro, que por cualquier razón se ha quedado sin director, busque un nuevo director, debería ser lo más normal del mundo; y sin duda lo es en las sociedades de larga tradición coral. Por desgracia, en los sitios de menor tradición coral, la ausencia del director-fundador de un coro supone frecuentemente la desaparición del coro mismo, por estar éste demasiado personalizado, demasiado ligado a la figura del director; el coro así es incapaz de seguir viviendo dirigido por otro.

Sin embargo, el acceder a la dirección de un coro ya formado tiene indudables ventajas para el director, algunas de índole musical: los cantores están acostumbrados a cantar juntos, las diferentes voces están razonablemente bien equilibradas, hay un repertorio de obras conocido. Otras ventajas son de carácter social, como una historia de actividades corales, prestigio, etc. Además de tener solucionados los problemas de infraestructura: sede social, local de ensayo con el mobiliario consiguiente, archivo de partituras...

Pero el acceso a la dirección de un coro ya formado tiene unos problemas, originados precisamente por la gran unidad que forman el director y el coro no profesional, de la que se ha hablado. Cuando un coro pierde a su director, normalmente sufre una crisis importante, en los cantores y en la personalidad y actividad del coro. El problema se atenúa cuanto más formación musical y más personalidad social tenga el coro. Una junta directiva responsable que busque un

director, entre los varios posibles, cuyo perfil sea idóneo para las características musicales y personales de su coro, tiene más garantías de mantener la estabilidad coral que un coro sin junta directiva, cuyo exdirector ejerciera además como presidente, gestor de conciertos, tesorero, etc.

De cualquier forma, cuando un nuevo director accede a un coro, éste, si no sufre una nueva fundación en el sentido estricto, al menos entra en una etapa nueva y distinta de su historia particular. El peso del director es tal que, a nuevo director, en la práctica pronto resultará un coro nuevo.

El director anterior puede tener ideas sobre música muy diferentes a las del nuevo, o el coro cantar en un estilo que éste considera deplorable, o el repertorio habitual del coro se separa bastante de los gustos del nuevo director, y muchas cosas más.

Por todo esto nos permitimos dar algunos CONSEJOS SOBRE LA ACTITUD QUE DEBE ADOPTAR EL NUEVO DIRECTOR QUE ACCEDE A UN CORO YA FORMADO:

- El nuevo director debe conocer la historia artística y social del coro, su repertorio anterior, el estilo de interpretación.
- No debe llegar haciendo *borrón y cuenta nueva* de todo esto, sino basarse en todo ello, y asumirlo, si es posible; reconocer los valores de esta historia y las cualidades del coro y atribuir las al director anterior que las ha forjado.
- El nuevo director debe siempre explicar y dar razón de todos los cambios que se introduzcan: de la incorporación de nuevos cantores, de la nueva metodología de trabajo, de la renovación del repertorio, de los cambios en el estilo interpretativo o en la técnica vocal... No es buena pedagógicamente la técnica de la imposición.
- Atribuir los fallos y defectos primeros de funcionamiento musical a la falta de hábito de trabajar en común y al poco conocimiento mutuo...
- Tratar de conocer el ambiente del coro; intensificar el contacto extramusical con los cantores para ir creando una nueva *simpatía* mutua.
- Armarse de paciencia y pedagogía para encajar las inevitables *comparaciones con el director anterior*... quien frecuentemente será un punto de referencia.
- Admitir como cosa natural el hecho de que algunos cantores se marchen del coro; esto ocurre, o por la ya comentada unidad de éstos con su exdirector, o porque estaban esperando una ocasión propicia para desvincularse del coro, y ésta se presenta precisamente con el cambio de director. La marcha de estos cantores supondrá una liberación para el nuevo director, quien
- Debe preocuparse por la incorporación de nuevos cantores, que entran sin ningún tipo de “prejuicios previos”, y para los que él es su director sin más. Con ellos y el resto de los anteriores cantores más liberados pronto se tendrá la sensación de un trabajo musical feliz, y el coro se encontrará en una etapa, sin duda renovadora y enriquecedora de su historia.

11. 7. LA SALUD MUSICAL Y MORAL DEL CORO.

A manera de apéndice, nos permitimos ahora filosofar un poco sobre la entidad coral, como organismo vivo, dotado de cabeza, corazón y miembros.

- La cabeza es el elemento orgánico que planifica, piensa, programa, dirige...
- El corazón es el elemento orgánico que une, coordina, da vida...
- Los miembros, muy variados, llevan a cabo la realización de la acción musical, se relacionan con el entorno...

11. 7. 1. El director - cabeza del Coro.

El director, como cabeza del Coro, encarna la sabiduría, la ciencia, la técnica musical. De su buen estado depende el buen estado del Coro en cuanto a una buena realización musical en todos su parámetros (calidad vocal, técnica musical, interpretación estilística acertada, etc.)

Es bueno recordar en este momento las cualidades musicales del Director de Coro, referidas en el Capítulo 1º de nuestro tratado, y la necesidad de un exigente y constante perfeccionamiento en ellas.

Estas cualidades eran:

- Vocación.
- Formación musical perfecta en Lenguaje Musical, Armonía, Contrapunto, Historia de la Música, Formas Musicales.
- Buena formación instrumental (principalmente en un instrumento de tecla).
- Fino oído musical y buena voz para ejemplificar y corregir.
- Capacidad de asimilación interna de la obra por su estudio integral.
- Estudios específicos de Dirección
- y Práctica de Dirección para la agilidad mental y claridad gestual.

En el coro profesional la figura del director, aunque es la *cabeza* del coro, no lo es de forma tan definitiva. El director lo es por un tiempo limitado; pasado ese tiempo se designará a otro. El coro profesional tiene a veces dos directores: uno (llamado *repetidor*) que prepara las obras desde su principio informe hasta que quedan bien sonorizadas, y el director principal que lleva a cabo los ensayos finales para dar forma, expresión, estilo correctos, etc., y que dirigirá el concierto.

No es bueno que los coros vocacionales o de aficionados tengan dos directores: la figura del director en ellos es mucho más decisiva e influyente. Sería un organismo con dos cabezas, que no funcionaría bien, a no ser que los directores se dividan estrictamente los campos de interpretación, por ejemplo: un director para la música histórica o *antigua*, y otro para la romántica y contemporánea. Pero incluso esta división podría traer problemas de técnica vocal, por ejemplo.

Sin embargo, es bueno, o mejor, es preciso que el coro tenga un **subdirector** para sustituir al director en casos excepcionales de imposibilidad de éste: así se evita perder un ensayo, cuando los cantores ya están reunidos, con la consiguiente pérdida de tiempo y energías, porque al director le surja un imprevisto; o incluso poder salvar un concierto ya aceptado y comprometido que pelagra por enfermedad sobrevenida al director.

Este subdirector debe ser un cantor del coro de excelente preparación musical que, precisamente por ser cantor, ha estado en los ensayos de preparación del programa, sabe cómo van las obras, el estilo que les da el director, el carácter del coro, etc. y se limita a salvar la emergencia de la falta del director, sin intentar variación alguna que pueda poner en peligro la

interpretación de la obra o el concierto. El poder contar con un cantor de esta naturaleza, preparado para poder sustituir ocasionalmente en la dirección, es una auténtica suerte para un director, quien deberá considerarlo como tal, pidiendo y tomando en consideración sus opiniones.

Los coros profesionales, como las orquestas, tienen un presupuesto para “invitar” a un director, para que prepare un programa determinado con el coro. Esto da oportunidad al coro de conocer estilos diversos de trabajo coral o de interpretación. Incluso, es lógico que un programa especializado sobre un autor o estilo lo prepare y dirija un director especializado en dicho estilo o autor.

El coro no profesional carece de esas posibilidades económicas; pero, aunque las tuviera, el método de ensayos en días discontinuos no admite la presencia de un *director invitado*. No se puede traer a un director especializado de otro lugar durante quince días, para ensayar, por ejemplo, los lunes y los jueves de ocho a diez de la noche. Pero se podría plantear la posibilidad de hacerlo si ese buen director está en una ciudad próxima y puede venir a los ensayos previstos. Los beneficios de novedad, variación de la rutina normal, y de experiencia serían evidentes.

Quizá sea más normal el que una vez en el curso el director, con la Junta Directiva y la Comisión Musical, organicen un cursillo intensivo, de tres días por ejemplo, o de una semana, con un profesor-director invitado. La temática para un cursillo coral puede ser múltiple: desde técnica vocal, hasta un estilo o campo cualquiera de los múltiples posibles en la literatura coral. Por decir algo, el villancico del Renacimiento español, música coral del Romanticismo alemán, o canciones corales del Siglo XX, y tantos y tantos temas por ejemplo.

Para terminar con este comentario sobre el director como cabeza del coro, queremos mencionar que la programación musical del coro, atribución evidente del director, por su coherencia, lógica y pedagogía, es un termómetro para medir el estado de buena salud artística del coro. De ello se hablará en el capítulo 17º de esta segunda parte de nuestro tratado.

11. 7. 2. El Director - corazón del Coro.

El director, como corazón del Coro, encarna la cordialidad y la *simpatía* (en el sentido etimológico explicado en el capítulo 1º) que deben caracterizar al grupo humano y social que constituye el Coro. De su buen estado depende en gran manera ese sentirse a gusto los cantores en el trabajo coral y en las demás actividades artísticas o sociales del coro.

La salud del director como corazón del Coro consiste en ser accesible para los cantores, constituirse en fuente de amistad de los cantores con él y de éstos entre sí.

De nuevo se establece en este parámetro una diferencia importante entre el coro profesional, cuyas relaciones son estrictamente laborales y de profesionalidad, y el coro no profesional, vocacional o de aficionados, en el que el *sentirse a gusto*, o gratificado, muchas veces es definitivo para la permanencia de un buen cantor, que busca, además del coro exigente en el que pueda satisfacer su inclinación al canto y realizar la música, el espacio de fraternidad y compañerismo dentro de la competitividad dura de la sociedad, el momento de la paz y la serenidad dentro de la violencia ambiental, o el espíritu de comprensión para sus problemas personales.

Todo esto es absolutamente legítimo e inconscientemente deseado por los cantores que se responsabilizan con el coro con una parte de su tiempo libre, y quizá con una aportación

económica en forma de cuota o gastos de desplazamiento a los ensayos, etc. Sin que expresamente lo pidan, agradecen que el director sea para ellos verdadero amigo, de quien esperan el objeto de todo arte: el gozo.

El director, al que importan sus cantores como personas, se esforzará por conocerlos personalmente y sus circunstancias familiares, estudiantiles, profesionales, sus gustos y aficiones, aparte de la música. Esta cualidad cordial, de la que algo se dijo en el tema 1º al hablar de las cualidades no musicales del director, es expansiva y se comunica entre todos los miembros de la comunidad coral que insensiblemente se invisten de esta cordialidad.

Desde luego que en todo esto radica una de las grandes riquezas de la vida coral: una experiencia de interpretación musical que puede llegar a ser muy exigente, dentro de un grupo humano en el que uno se puede llegar a sentir plenamente realizado, y por el que uno puede llegar a dar lo que no estaría dispuesto a hacer en el mundo de la profesión remunerada.

11. 7. 3. Los cantores - miembros del Coro.

Los cantores del coro tienen su parte de responsabilidad en la salud y bienestar del coro, tanto individual como colectivamente. Ya sabemos que la salud de un coro es su buen estado artístico y musical y el gozo de trabajar junto a un buen equipo humano.

La buena salud de un cantor consiste en sus buenas cualidades:

- tener buen oído musical,
- tener buena voz,
- progresar en la formación musical,
- tener necesidad de cantar,
- amar la música en equipo,
- aportar su esfuerzo y disciplina,
- aportar su experiencia y criterios para el mejor rendimiento musical,
- aportar su colaboración para la organización social en las tareas administrativas que se le encomienden,
- ser joven de corazón, positivo ante la vida, optimista.

El cantor con defectos (llamémosle enfermedades) resta vitalidad y salud al coro. Estos defectos son, naturalmente, los contrarios a las cualidades antes citadas. Pero reseñemos algunos característicos de la vida coral:

- el espíritu pesimista y negativo ante la vida.
- la suficiencia y la susceptibilidad, propios del cantor o cantora que *se creen estar muy bien preparados*, o que *sólo tienen una buena voz*, pero carecen de técnica y formación musical. Este tipo de cantores tienen una deformación coral, por la que se creen los únicos con derecho a opinar, o a ser siempre los *solistas*, o que el director siempre debe tener en cuenta sus sugerencias.
- la vejez de edad hace que la voz sea temblona o insegura melódicamente. En un coro no profesional la vejez y la veteranía deben dar mucha discreción para saber estar en su justo lugar.

Capítulo 12. LA TÉCNICA DE LA VOZ

12. 1. INTRODUCCIÓN.

Con este capítulo iniciamos una serie de cuatro temas, de carácter técnico, sobre la formación y el trabajo que se realiza en el seno del Coro:

- La formación vocal, que forma la buena sonoridad coral (capítulo 12).
- La formación musical, para poder comprender razonablemente el arte que se practica, la música, y tener gran amplitud de repertorio (capítulo 13).
- La formación literaria, para comprender y mostrar en la interpretación el soporte textual de toda música vocal, entre la que está la música coral (capítulo 14).
- El ensayo, como espacio y tiempo del trabajo coral habitual: sus métodos y condicionamientos (capítulo 15).

El director de coro trabaja habitualmente con cantores aficionados, dotados de gran vocación, lo que les hace querer cantar; estos cantores, que tienen necesidad de expresarse musicalmente por el canto, sintiendo en este acto unas impresiones personales estéticas indescriptibles, únicas, no suelen tener un conocimiento específico de la técnica vocal, salvo en los casos, muy excepcionales, de ser cantores provenientes de la clase de Canto de un Conservatorio o Escuela de Música.

Pero incluso en este caso último, o en el coro profesional en el que todos los cantores tienen formación técnica vocal en un nivel importante, es necesaria la figura del profesor de técnica vocal que dé adecuada unidad y uniformidad a las técnicas de cada cantor o cantora, muchas veces técnicas dispares, que producen timbres personales también dispares.

La formación del sonido coral de conjunto es algo que está en el origen de la actividad coral: lo primero que el oyente escucha de un coro es su sonido, agradable o desagradable, afinado o desafinado, conjuntado o multitímbrico. La obra puede ser fácil o difícil, se ha podido aprender en sólo un ensayo (porque el coro lee muy bien) o en tres meses (porque el coro no sabe música), pero eso no consta al oyente. Lo que consta es la impresión buena o mala del sonido coral. Una obra sencilla interpretada con buen timbre y afinación siempre será agradable de oír; mientras una obra difícil, por mucho interés que tenga, será desagradable si el coro no afina, o no emite bien.

Naturalmente, lo ideal será un programa de interés musical servido por un coro bien preparado vocalmente, con un sonido bien conjuntado, afinado, con diferencias intensivas importantes desde el *pp* al *ff*. Normalmente las cualidades suelen ir juntas: el coro bien preparado musicalmente también lo está vocalmente (no se pueden trabajar obras importantes en cuanto a

duración y dificultad sin la doble preparación vocal-musical). Por el contrario, como al perro flaco..., los coros sin preparación musical suelen estar también descuidados en el aspecto vocal, con el consiguiente bajo nivel de rendimiento y de apreciación musical.

Los coros profesionales y los no profesionales dotados de buena infraestructura económica pueden tener un preparador o profesor de técnica vocal que habitualmente trabaja con los cantores en este campo.

En los demás casos el director debe ser también el preparador vocal del coro. Por eso el director debe tener una formación vocal tal que pueda a su vez formar a los cantores, al menos en un nivel elemental, para que los cantores puedan sacarle gradualmente a su instrumento el mejor rendimiento y satisfacción personal, y a la vez, también gradualmente, sacar el sonido coral de conjunto de que se ha hablado.

Esta técnica vocal, en un nivel meramente elemental, que el director deberá dar a sus cantores, es por tanto *necesaria*, imprescindible; el no hacerlo podría tener problemas para la salud vocal de los mismos, tantos más cuanto más se cante y con menos control.

Pero esta técnica vocal, en este nivel meramente elemental, es igualmente *suficiente* para obtener un buen sonido coral de conjunto. Para cantar en coro no es preciso tener una formación vocal de escuela de canto completa; es más: con frecuencia las voces muy formadas suelen dar problemas de conjunción entre sí.

Como todo, es cuestión de naturaleza o finalidad coral: el coro sinfónico necesita un gran volumen sonoro, que sólo se consigue en niveles muy altos de formación vocal; mientras el coro polifónico para cantar Renacimiento, Romanticismo o polifonía actual sin soporte instrumental necesita mucha claridad vocal y gran afinación, no alta formación vocal -le basta media- pero una gran preparación musical por la dificultad intrínseca de las obras.

En una obra de conjunto, como este Tratado de Dirección, sólo podremos dar unas nociones elementales de conocimiento y técnica vocales. Al director que quiera profundizar en la materia le animamos encarecidamente a que realice estudios específicos de Canto con un profesor/a especializado/a, pues el Canto no se aprende por libros. De cualquier modo, Tratados de Canto los hay muchos y buenos, y pueden verse en la bibliografía general. Nosotros creemos especialmente clara para los no profesionales del Canto la obra de M. Mansion.¹

12. 2. DESCRIPCIÓN DEL APARATO VOCAL.

Cantar es algo familiar a la naturaleza humana; es por tanto fácil. Se ha cantado y se canta espontáneamente en muchas circunstancias de la vida, que no es necesario recordar. Pero sobre todo se ha cantado y se canta en ciertas labores de trabajo y en ocasiones festivas.

El canto es una actividad superior del hombre como animal racional, que utiliza para ello unos ciertos órganos de su cuerpo, comunes con muchos animales, sobre todo mamíferos. Los aparatos y órganos fisiológicos de los que hablaremos en unos términos apropiados, pero de

¹ Madeleine Mansion: *El estudio del Canto. Técnica de la voz hablada y cantada*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1967.

manera coloquial, no científica, tienen unas misiones primigenias igualmente fisiológicas, necesarias para vivir (respiración), o para evitar el paso nocivo de cuerpos sólidos a los pulmones (laringe). Con estos órganos los animales producen unos sonidos inarticulados (aullidos, gorgojeos, gruñidos...) característicos de cada especie.

La raza humana, con una lenta aplicación de su inteligencia, ha ido articulando esos sonidos laríngeos, dándoles una admirable forma que constituye el *lenguaje*, por el que la persona es capaz de transmitir sus ideas (no generales, sino concretas) por medio de esos sonidos, comunicándose con sus semejantes.

Como una aplicación superior aún de la inteligencia, el hombre *canta*, en un alarde de evolución, que suma a la belleza fonética e ideológica (transmisora de ideas) del lenguaje articulado la novedad de la modulación de los sonidos, produciendo un arte sublime y nuevo: EL CANTO, origen de toda la música.

El acto de cantar, pese a la facilidad antes aludida, fruto de un largo proceso evolutivo, es un acto complejo, en el que se ponen en funcionamiento e interdependencia varios sistemas y órganos muy distintos de nuestro cuerpo; tantos que puede decirse sin ninguna exageración que *cantamos con todo el cuerpo*. Pero esto es poco: el cantar es un acto de la voluntad y de la inteligencia humana, por lo que además hay que decir que *cantamos con toda nuestra persona*, en el sentido total. Incluso es más importante en el acto de cantar lo inteligente y racional sobre lo meramente somático o fisiológico, aspecto que a veces olvidan los profesores de canto.

El aparato vocal es un mecanismo sumamente complicado, que comprende un número incalculable de nervios, vasos sanguíneos, músculos, cartílagos, conductos tubulares, esfínteres, recipientes aéreos, espacios vacíos entre órganos...

Tratando de clarificar su descripción, dividiremos el instrumento vocal en tres aparatos bien definidos:²

1. *El aparato respiratorio*, en el que el aire se almacena y circula.
2. *El aparato fonador*, en el que el aire se transforma en sonido.
3. *El aparato resonador*, en el que el sonido (aire en vibración) se expande, adquiriendo calidad y amplitud.

12. 2. 1. El aparato respiratorio.

El aparato respiratorio es un conjunto de varios órganos por los que el aire cargado de oxígeno penetra, se almacena y se expulsa cargado con el anhídrido carbónico producido en la respiración de las células.

Los órganos principales de este aparato son:

- La *nariz* o la *boca*, órganos exteriores, por los que penetra o sale finalmente el aire.
- Las *fosas nasales*.
- La *tráquea*, tubo largo que enlaza los órganos superiores y externos con los inferiores e internos. Este tubo se divide en dos a la entrada de los pulmones.
- Los *pulmones*, órgano central y doble de este aparato, en forma de cono truncado. Son

² M. Mansion: o.c., pág. 30ss.

blandos, esponjosos y dilatables para almacenar el aire. Tienen una capacidad media de 1.600 cm^3 , siendo el derecho algo mayor que el izquierdo (ver fig. 1). Los pulmones están contenidos en la caja torácica a la que están unidos por ligamentos, así como a los músculos intercostales y al diafragma.

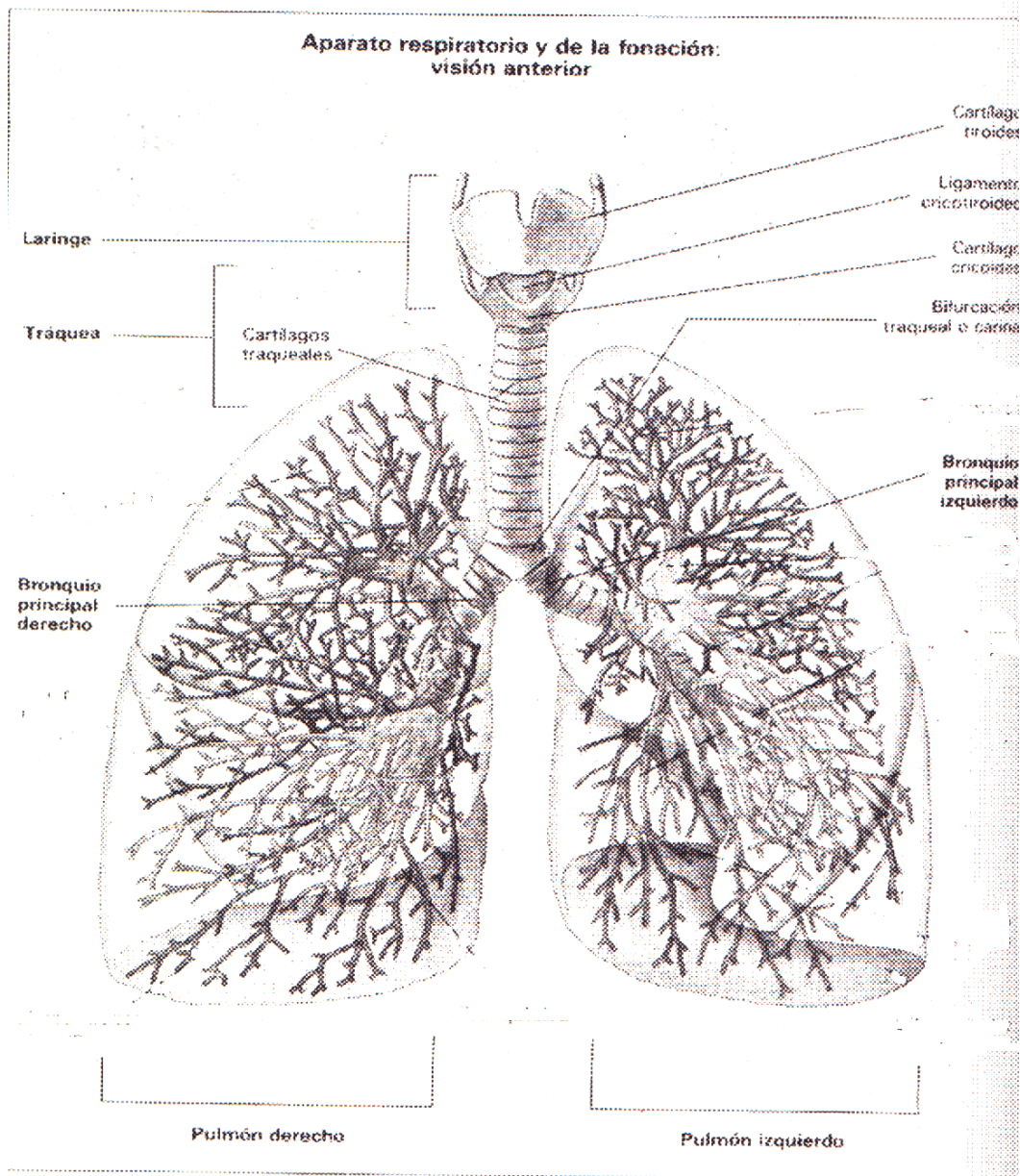


Figura 1

- La *caja torácica* que, naturalmente, no es un órgano del aparato respiratorio, sino un recipiente óseo que protege de golpes a estos órganos vitales blandos (téngase en cuenta que también el corazón está situado entre los pulmones). La caja torácica está formada por un doble conjunto de doce costillas (huesos estrechos de forma curva) que nacen de la columna vertebral (ver fig. 2). De éstas, las siete superiores se cierran con sendos

cartílagos por delante sobre el *esternón*. Las tres siguientes están unidas conjuntamente al esternón en un solo cartílago final, y se llaman *falsas costillas*. Las dos inferiores, llamadas *flotantes*, están libres, sin unirse al esternón. La caja torácica es flexible, gracias a los cartílagos y a los músculos intercostales: cuando los pulmones se llenan de aire por la inspiración, las costillas se separan y la caja torácica se dilata.

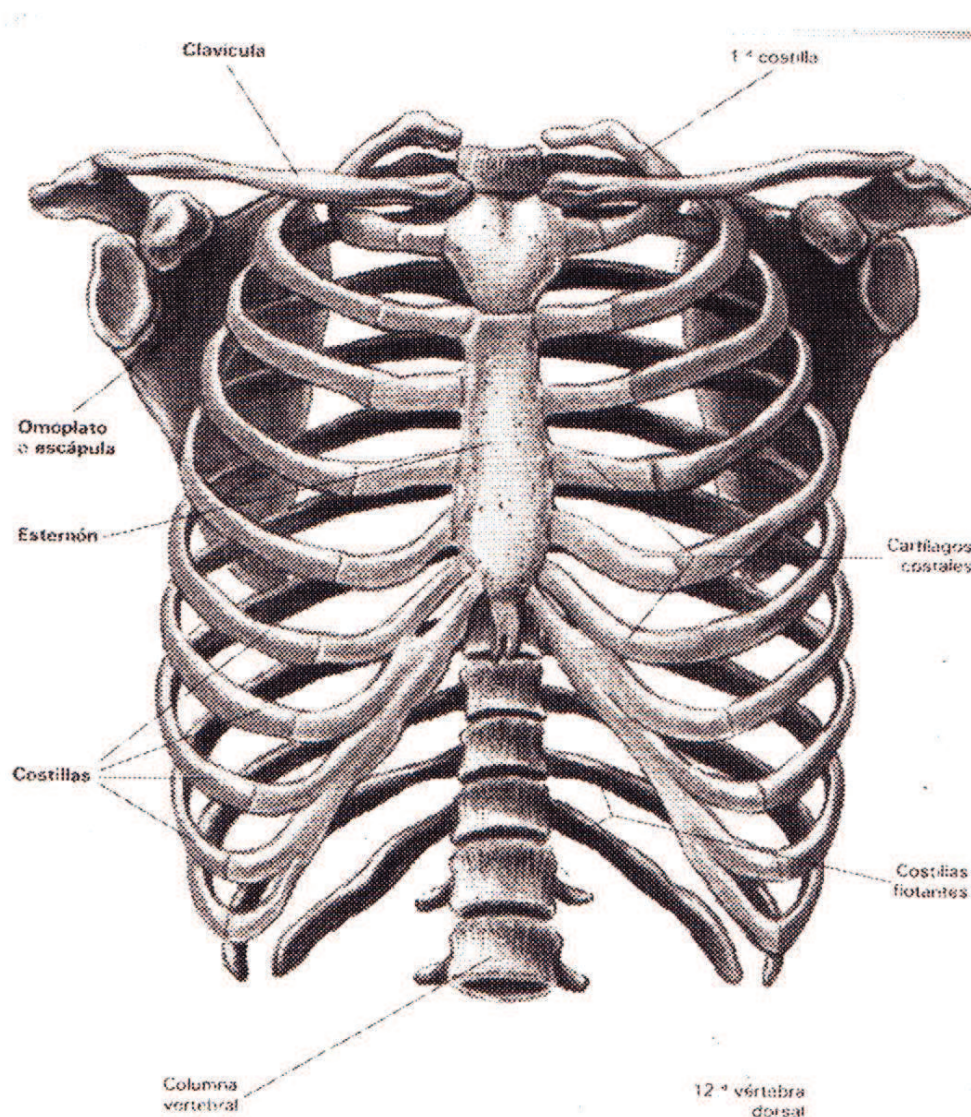


Figura 2

- El *diafragma* tampoco es un órgano del aparato respiratorio, sino un poderoso músculo que separa la cavidad torácica de la abdominal. Tiene la forma de un paraguas abierto y sobre él se apoyan el corazón y los pulmones. Su misión es dar presión al aire contenido en los pulmones en su salida (ver fig. 3).

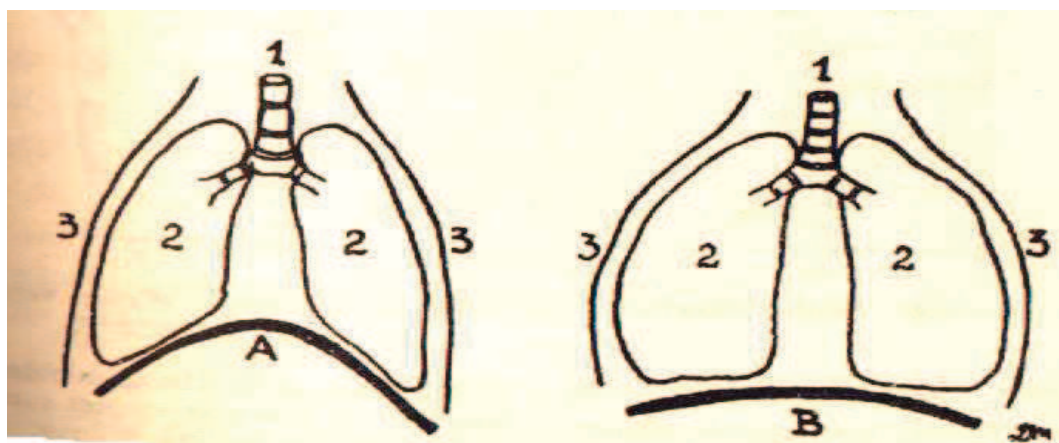


Figura 3

Relación entre los pulmones y el diafragma en la respiración:

1.Tráquea. 2.Pulmones. 3.Pared del tórax. A.Diafragma en reposo después de expirar. B.Diafragma en tensión después de inspirar.

12. 2. 2. El aparato fonador.

El aparato fonador es el lugar donde se origina o nace el sonido. Está constituido por un órgano único: la *laringe*.

La laringe es un órgano cartilaginoso, situado en la parte alta de la tráquea, a la que corona como un capitel. Situada en el interior del cuello, su lugar tiene una señal externa: la protuberancia llamada “nuez”, que es especialmente visible en el varón adulto, por su tamaño mayor en relación con el de la mujer o el niño.

Tiene forma de embudo; en su parte inferior y más estrecha, que enlaza con la tráquea, están situadas las llamadas *cuerdas vocales*, que en realidad son dos ligamentos o repliegues musculares fijados respectivamente a una y otra pared lateral de la laringe.

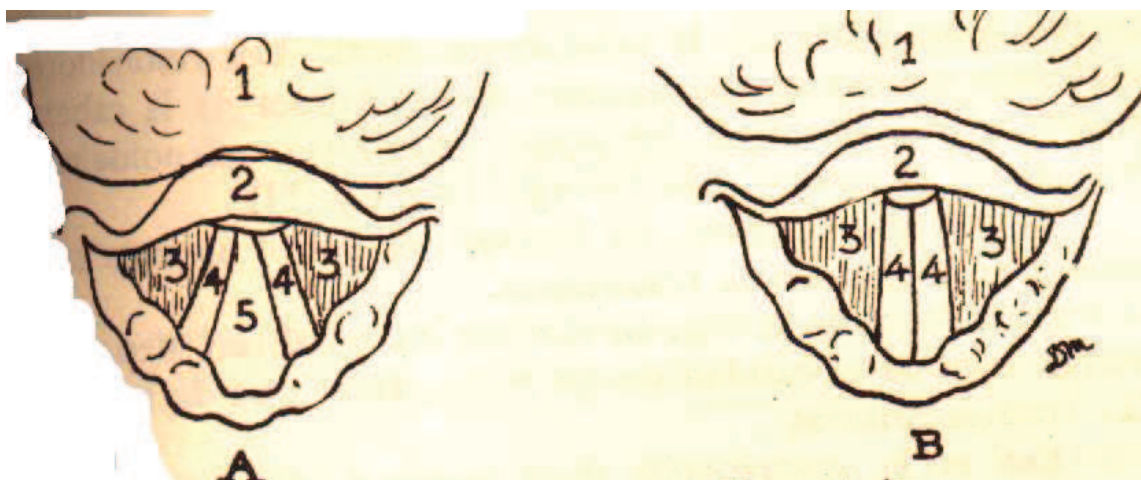
El espacio comprendido entre los bordes libres de las cuerdas vocales se llama *glotis*.

En realidad, la laringe con sus cuerdas vocales es un esfínter, u órgano que se abre para permitir el paso de algo (en este caso, del aire en la inspiración o expiración), o se cierra para impedir el paso (en este caso, de cualquier cuerpo sólido a los pulmones, desviándolo hacia el aparato digestivo).

En el acto de hablar o cantar las cuerdas vocales se tensan, tienden a acercarse y se ponen en vibración por la acción del *nervio recurrente*.

La glotis está más cerrada y las cuerdas vocales más tensas en los sonidos más agudos. Estos sonidos consumen menos aire, pero el esfuerzo muscular y el cansancio laríngeo es mayor. De manera contraria, la glotis está más abierta y las cuerdas vocales menos tensas en los sonidos más graves, por lo que el esfuerzo muscular de la laringe es menor; en cambio estos sonidos más graves consumen más aire por la mayor abertura de la glotis, por lo que el esfuerzo respiratorio es mayor en notas de igual duración.

En el caso de no fonación, o respiración normal, las cuerdas vocales están totalmente distendidas y la glotis abierta (ver fig. 4).

**Figura 4**

Abertura de la laringe: vista superior.

- 1.Lengua. 2.Epiglotis. 3.Cuerdas vocales superiores o falsas. 4.Cuerdas vocales inferiores o auténticas. 5.Glotis. A.Glotis abierta (respiración). B.Glotis cerrada (producción de sonido).

El sonido vocal es la columna de aire de la expiración que, al pasar por la glotis, recibe la vibración de las cuerdas vocales que ya están vibrando por la acción del nervio recurrente. Debe recordarse que el sonido es un fenómeno físico producido por la vibración de los cuerpos, en este caso una columna de aire, de manera algo semejante a un instrumento de viento de lengüeta.

12. 2. 3. El aparato resonador.

El sonido producido por el aire en vibración es muy tenue de intensidad y primitivo de calidad.

Una cuerda que vibra (por ejemplo, en un piano) o un chorro de aire que vibra al pasar por una lengüeta (por ejemplo, la de un clarinete) necesitan una caja de resonancia (el mueble del piano, el tubo del clarinete) para que ese sonido primigenio se amplifique y adquiera calidad por medio de otros sonidos armónicos. El tamaño y la calidad de su caja de resonancia influyen en la potencia y calidad final del sonido: las cuerdas son prácticamente iguales en un piano vertical doméstico y en un piano de gran cola. Es el tamaño y el tipo de madera de la caja de resonancia (mueble pequeño en el piano vertical o gran mueble en el de cola) el que determina un sonido poco potente en el primer caso (para llenar sonoramente una habitación), o un gran sonido en el del piano de gran cola (para llenar sonoramente una gran sala de conciertos).

También el sonido vocal necesita de un sistema de resonancia, que en nuestro caso es un conjunto de oquedades en distintas partes de nuestro cuerpo, a las que debe proyectarse el sonido nacido en la laringe para que adquiera la redondez, color, calidad y potencia necesarias que lo hagan bello y agradable. Estos sitios huecos son varios; de su forma y posición y, por supuesto, de su utilización, depende el timbre característico de cada persona

En la cabeza se encuentran los resonadores más importantes:

- La *boca* es el mayor, pero también es el último de los resonadores, pues por ella sale finalmente el sonido. Hace la función de pabellón final que puede estar más abierto o cerrado. La posición circular u horizontal de los labios influye en el color del sonido.
- El *paladar óseo* o paladar anterior (hacia los dientes), como el resto de resonadores, tiene una forma fija que no podemos variar..
- Los *senos nasales* son un resonador secundario. Ocasionalmente se convierten en el resonador final en algunas onomatopeyas (ding, dong) o en la emisión conocida como *boca cerrada* (b.c.).
- Los *senos esfenoidales, frontales* e incluso *craneales* u *occipitales*, o cavidades óseas diseminadas por detrás de la cara, entre la mandíbula superior y la frente, son los resonadores superiores. El conjunto de esta región es conocida por muchos como *la máscara*. *Cantar en la máscara*, o *cantar hacia adelante* significa cantar utilizando los resonadores de la cabeza.

Las cavidades faríngea y pectoral son mayores y se precisan, además de las anteriores, para la resonancia de los sonidos más graves.

Por fin, se puede afirmar que todo el esqueleto toma parte en la resonancia de la voz, de manera semejante a cuando aplicamos un diapasón a un mueble o estructura de madera se amplifica su sonido por la transmisión de la pequeña vibración del diapasón a la estructura del mueble que, aunque no lo parezca, entra en vibración y por eso se oye.

12. 3. FUNCIONAMIENTO DEL APARATO VOCAL.

Una vez vistos por separado los diversos aparatos que intervienen en la producción de la voz, exponemos en pocas palabras el funcionamiento conjunto de todos ellos, cómo interactúan o se interrelacionan para producir la voz:

- Al *inspirar*, el aire pasa por la laringe (con la glotis abierta en posición de no fonación), y la tráquea hasta los pulmones; éstos se llenan de aire totalmente, hasta su parte más baja; por el ensanchamiento pulmonar el diafragma es obligado a descender y se pone en tensión.
- Al *expirar*, el diafragma tiende a subir a su posición normal, empujando el aire hacia la laringe; la glotis se cierra por la tensión de las cuerdas vocales que vibran por la acción del nervio recurrente; la columna de aire pasa a través de la glotis más o menos cerrada, poniéndose en vibración y, por tanto, produciéndose el sonido en ese momento.
- El aire, convertido en sonido, se dirige hacia los resonadores, donde adquiere su amplitud y su calidad antes de ser expulsado.

De las tres fases de este proceso, la respiración y la utilización de los resonadores son importantísimas para cantar bien. Para conseguirlo es indispensable la guía de un profesor/a de canto.

En el apartado siguiente se dan unas pautas de trabajo para la formación vocal de los

cantores de coro. Este método de trabajo puede ser útil al director que ya tiene formación vocal técnica y sabe, por tanto, cómo comunicarla. En el caso de un director no formado vocalmente, considero que es imposible el llegar a estarlo por medio de un texto escrito; algo así como aprender a cantar por correspondencia no es posible.

12. 4. TRABAJO PRÁCTICO CON EL CORO.

El trabajo de la formación vocal de un coro es algo muy lento, cuyos efectos se empiezan a notar a medio plazo. Realmente dura toda la vida del cantor y del coro.

El director debe tener esto en cuenta para dosificar gradualmente los distintos elementos de esta formación, a través de muchos ensayos o, mejor, de todos los ensayos, pues a cada ensayo debe preceder un tiempo de técnica vocal, bien como aprendizaje, bien como preparación al mismo.

El proceso de la formación vocal para el coro deberá seguir los pasos siguientes:

- Metodología de la *relajación*.
- Metodología de la *respiración*.
- Metodología de la *emisión del sonido y su resonancia*.

Cada uno de estos pasos tiene su propio proceso de aprendizaje y práctica, y no empezará a combinarse con el paso siguiente hasta haberlo ejercitado bastante.

Así, cuando el director dice: “Vamos a aprender a cantar bien”, y enseña la relajación, o la respiración, realmente está enseñando a cantar bien, aunque durante muchas sesiones no llegue a decir nada sobre la emisión del sonido. Todo llegará.

12. 4. 1. La relajación.

Ya hemos visto que el acto de cantar bien es muy complejo, y afecta a muchos órganos de nuestro cuerpo; además hay que añadirle la necesaria facultad racional que lo convierta en obra de arte. A las dificultades técnico-vocales hay que añadir las dificultades de la música, texto y estilo de la obra que se interpreta. Toda la persona está involucrada en la acción de cantar.

La atención y concentración que todo esto requiere no es posible si no se consigue un adecuado estado de relajación personal exterior e interior.

Invito al director a releer lo que sobre la relajación se expuso en el Cap. 4º de este tratado. Allí se hablaba de la relajación del director. Valen las mismas razones para justificar la relajación en el cantor, con las consiguientes modificaciones a la baja, dada la menor responsabilidad de éste. Sin embargo el conseguir una relajación colectiva del coro, como conjunto, es tan importante como la del director como individuo.

Proponemos a continuación los DOSEJERCICIOS DE RELAJACIÓN que describimos en aquel capítulo con sencillez, sin otras pretensiones científicas o paracientíficas que las de obtener los

resultados que perseguimos: que los cantores tengan la serenidad y el autocontrol necesario para no desperdiciar energías inútiles, sino concentrarlas en los elementos anímicos y corporales que necesitan utilizar para realizar su misión.

A) Relajación pasiva: es aquella en la que sólo trabaja la mente, mientras el cuerpo permanece aparentemente inactivo. Más bien es un ejercicio de concentración, en el que progresivamente nos abstraemos del mundo exterior, nos conocemos mejor psicosomáticamente, descubrimos nuestros "puntos flacos" o miembros en los que se concentra especialmente nuestra tensión, nos tranquilizamos y nos sentimos descansados.

El director, previa concienciación de los cantores, les va a ir invitando a que hagan una serie de cosas o a que ejerzan un determinado control mental sobre algo. Estas invitaciones serán pausadas, lentas, con tono cálido de voz, que lleven a la tranquilidad y a la paz al colectivo coral; de ninguna manera al nerviosismo o a la intranquilidad, por la prisa con que se habla o el tono fuerte o áspero de la voz (el hacer un ejercicio de relajación con sensación de prisa, nerviosismo o carácter imperativo es una contradicción en sí mismo).

- Se invita a los cantores a sentarse... | con las piernas flexionadas normalmente (no cruzadas)... | las manos abiertas apoyadas sobre los muslos... | el tronco apoyado sobre las caderas... | todo con naturalidad... | sin especial esfuerzo...
- En esta posición se invita a los cantores a cerrar los ojos... | y, progresivamente, ir aflojando los músculos... | hacer la respiración (nasal) pausada... | ritmada (con tiempos iguales para la inspiración y la expiración)... | y profunda...
- A continuación se les invita a dar una serie de órdenes mentales de relajación o distensión a las distintas partes del cuerpo, miembros y articulaciones. Estas órdenes serán lentas y tranquilas. Se advierte a los cantores que los elementos corporales a los que se refiera cada orden no se moverán: todo será interno.
La secuencia de estas órdenes podrá ser la siguiente:
- los músculos de la frente...
- los párpados...
- los músculos de la cara... (labios cerrados,... pero no apretados... | caja dental floja... | sensación de que la boca se abriría con un levísimo tirón del mentón)...
- el velo del paladar (paladar blando)... | la lengua (recostada en su base natural)...
- los músculos del cuello... (hasta cierto punto; si la relajación fuera total, caería la cabeza).
- los músculos de los hombros... | y de la espalda...
- los músculos costales... | y abdominales... (hasta cierto punto; si la relajación fuera total caeríamos como un muñeco de trapo).
- tomar conciencia del diafragma y su trabajo constante...
- los músculos de los brazos... | y las articulaciones de los codos...
- los músculos de los antebrazos... | y las articulaciones de las muñecas...
- los músculos de las manos... | y las articulaciones de los dedos...
- los músculos de los muslos (hasta cierto punto...).
- las articulaciones de las rodillas...
- los músculos de las piernas...
- las articulaciones de los tobillos...

- los músculos de los pies... | y las articulaciones de los dedos...

Al terminar este ejercicio, que al principio podrá durar de diez a quince minutos, se deberá sentir una agradable sensación de placidez, bienestar y descanso.

En los primeros ensayos aquí terminará la sesión de *técnica vocal*. A continuación se trabajará el repertorio de obras previsto.

El hábito hará que el ejercicio de relajación pasiva o concentración se haga con más rapidez o se centre sólo en las regiones o partes del cuerpo del cantor que sean más conflictivas porque en ellas se concentra su tensión.

Este ejercicio, muy concentrado en el tiempo, deberá hacerlo el cantor cada vez que, sobre la marcha de la interpretación de una obra, sienta que le invade la tensión, los nervios, el cansancio o cualquier otra sensación negativa o desmoralizante. Se debe invitar al cantor a que utilice cualquier pausa entre obras o tiempos de una obra o, incluso, silencios o cesuras dentro de la misma, para rápidamente volver a concentrarse, relajarse y seguir adelante.

Pasados una serie de ensayos, cuando el director estime que el coro consigue con cierta rapidez la relajación pasiva, acometerá la *relajación activa*.

B) Relajación activa: Es aquélla en la que, para conseguir la meta de la relajación, hay movimiento corporal. Es un ejercicio algo gimnástico, pero su objeto no es hacer trabajar los músculos, sino al contrario, destensarlos con vistas a la concentración y autocontrol final.

Los movimientos que se proponen serán, en primer lugar controlados, acompasados, nunca ciegos o al azar pues podrían dañar alguna articulación; en segundo lugar, deberán ser lo suficientemente moderados o lentos para conseguir la distensión muscular y no lo contrario.

En ocasiones puede ser bueno provocar la contracción o tensión muscular correspondiente para tener experiencia de su carácter nocivo y negativo para nuestra actividad, y después proceder a su distensión.

Estos ejercicios requieren que los cantores estén algo separados unos de otros para los movimientos que se van a realizar, además de buena ventilación.

El director, siempre previa concienciación del coro, y con una gran dosis de tranquilidad, seguirá una secuencia de pasos, en este caso activos, semejante a la anterior:

- Invitación a ponerse de pie... | derechos, con normalidad... | los brazos naturalmente caídos... | los pies levemente separados... | controlamos nuestra respiración (nasal)... | para hacerla pausada... | y profunda...
Relajar sucesivamente, siempre con movimientos repetidos, acompasados y moderados:
- la frente... | con los ojos... (si es preciso, automasajearse la frente y las sienes con los dedos)...
- los músculos de la cara...: abrir y cerrar la boca con cierta amplitud... | mover a uno y otro lado la mandíbula inferior... | movimiento circular de la mandíbula... (si es preciso, automasajearse con los dedos)... mover la cara por medio de la boca y los ojos de las maneras más inverosímiles (la cara debe estar preparada para los movimientos articulatorios que requiere la dicción del texto)...
- el velo del paladar o paladar blando (el posterior, que va hacia la garganta)... | subir y bajar el velo del paladar ahuecando la boca... | provocar el bostezo (con él se distienden además todos los músculos faciales)...

- la lengua... | apretarla contra los dientes superiores o contra el paladar duro... | y aflojarla dejándola caer en su lugar natural...
- los músculos del cuello... | flexionar el cuello adelante y volver a la posición natural (no hacia atrás, que comprime las vértebras cervicales)... | flexionar el cuello a derecha e izquierda... | flexionar el cuello circularmente... (si es preciso, automasajearse con las manos).
- los hombros... | y la espalda... | levantar y bajar uno... o los dos hombros... | mover circularmente uno... | u otro hombro alternativa... | o simultáneamente... (los hombros actúan sobre la espalda).
- abrir el pecho... expandiendo la caja torácica... para dejar mayor espacio a los pulmones... y, de camino, distender aún más los músculos de la espalda...
- flexionar las articulaciones de los codos... | las muñecas... | y los dedos de las manos... (recordar la moderación y acompasamiento de todos estos movimientos)...
- tomar conciencia del músculo *diafragma*... y su movimiento continuo..., relacionado con la respiración...: | comprobar que puede entrar o salir rápidamente... | que se nota su acción en los costados... | e incluso por detrás (sentado en una silla, juntando la espalda contra el espaldar de la misma)...
- flexionar el tronco hacia adelante, dejando los brazos caídos para relajar los músculos dorsales y abdominales... | flexionar el tronco a uno y otro lado... | girar el tronco sin mover los pies y piernas...
- manteniendo una pierna fija y firme, flexionar levemente las articulaciones de la pierna contraria: rodilla, talón y dedos del pie...

Terminado este ejercicio, que podrá durar entre quince y diez minutos, el director pasará a ensayar el repertorio previsto; y así lo hará durante una serie de sesiones. Estamos en el primer paso de la formación vocal. Cuando este paso de la relajación se haga con relativa rapidez, se podrá pasar al siguiente, de la formación en la respiración.

Como se ha dicho antes, el director deberá invitar a que los cantores hagan todos o algunos de estos ejercicios de relajación antes de un concierto, con tanta más necesidad cuanto más se sientan nerviosos, o preocupados por cualquiera de los condicionamientos de dicho concierto.

También durante el concierto el cantor acudirá a ellos siempre que se encuentre cargado por la tensión o atenazado por los nervios, naturalmente haciendo estos ejercicios con discreción absoluta y sin que externamente se note nada; aprovechará para ello todos los espacios entre obra y obra, o entre partes diferentes de una misma obra.

12. 4. 2. La respiración.

La relajación es importante para cantar, por ser este acto muy complejo y requerir gran atención personal. Pero la relajación es necesaria para otras muchas ocasiones de la vida, en las que es necesario ejercer un autocontrol personal, por ejemplo un examen, o tener una gran serenidad ante acontecimientos adversos, situaciones de miedo, etc.

La respiración es una acción vital espontánea que nos acompaña desde el nacimiento. Esta respiración normal o habitual es suficiente para la vida; espontáneamente se enlentece cuando

la actividad vital es poca, como en el sueño, o se amplifica en actividad vital importante, como en el deporte.

Pero el cantor trabaja expresa y conscientemente la respiración por ser la base del sonido vocal. *El sonido vocal es el aire expirado*. Con el trabajo sobre el dominio del proceso respiratorio nos adentramos totalmente en el mundo específico de la técnica vocal.

*El estudio de la respiración es la base de la técnica vocal.*³ No se puede cantar bien sin un perfecto control de la respiración.

Para cantar hay que amplificar la respiración *natural* hasta hacerla *profunda*. La respiración *natural* se da por excelencia en el sueño; cuando se respira en posición acostado boca arriba se percibe la dilatación de la caja torácica y se comprueba que los hombros no intervienen en este proceso.

La respiración *profunda* llena por completo los pulmones, haciendo descender el diafragma y dilatando las costillas. Recibe el nombre de respiración *costo-abdominal* y la empleamos inconscientemente en el habla, aunque no con el rigor que se va a pedir al cantor; pero al hablar inspiramos rápidamente, y con el diafragma regulamos la emisión del aire, de acuerdo a la extensión de la frase literaria.

La respiración, como ejercicio consciente, se realiza en tres tiempos:

1. INSPIRACIÓN o ASPIRACIÓN: es la toma de aire, que debe tener estas características:
 - *Nasal*: Al penetrar el aire por la nariz éste se limpia de impurezas, que quedan en la mucosa nasal; en épocas o ambientes fríos el aire frío inspirado por la nariz se calienta al pasar por las amplias fosas nasales, mientras que si se inspira o aspira por la boca puede enfriar la garganta que está a la temperatura normal del cuerpo. La inspiración constante por la boca reseca la boca y la garganta, órganos que precisan buena humedad e insalivación para cantar. Habitualmente inspiramos por la nariz, salvo problemas temporales de resfriado. La sinusitis, desviación del tabique nasal u otras anormalidades funcionales que permanentemente obstaculicen una respiración nasal son un inconveniente insuperable para cantar, salvo corrección médica o quirúrgica. Otra cosa es la imposibilidad de inspirar nasalmente porque en una frase concreta la música no lo permite por la brevedad de tiempo de silencio o cesura: en casos en que haya que aspirar por la boca excepcionalmente, debe ponerse la lengua en medio tocando con su punta los dientes superiores, para que el aire al rozarla se caliente algo y se humedezca.
 - *Profunda o plena*, que afecte al diafragma, haciéndolo descender y ponerse en tensión. Se debe evitar subir los hombros, lo que provoca una respiración nada más que de la parte superior de los pulmones o *clavicular*. Por el contrario, la inmovilidad de los hombros favorece la penetración del aire hasta el fondo de los pulmones. Se debe notar la tensión-presión de la zona lateral del diafragma y de los músculos costales, poniéndose las manos en los costados, allí donde acaban las vértebras, con el dedo pulgar hacia atrás y los cuatro dedos restantes hacia adelante.

³ M. Mansion: *o.c.*, pág. 35ss.

- *Silenciosa*, por razones evidentes.
- 2. SUSPENSIÓN Y BLOQUEO DEL AIRE durante un breve espacio de tiempo; tener la sensación de las costillas separadas y de descansar sobre el diafragma.
- 3. EXPIRACIÓN o ESPIRACIÓN: expulsión del aire transformado en sonido por su vibración. Este momento final es el que requiere más formación para que el aire esté absolutamente bajo nuestro control consciente: el aire, según la necesidad musical, debe poder salir lentamente o de repente, en forma total o parcial, fuerte o suavemente, pero, sobre todo, debe salir con igualdad y no a borbotones.
La caja torácica y el diafragma deben permanecer dilatados y en tensión el mayor tiempo posible, como manera de dar presión al aire en su salida.

EJERCICIOS DE RESPIRACIÓN PARA EL CORO:

Estos ejercicios se hacen de pie, con la colocación buena para cantar, los brazos caídos y los pies levemente separados, previa relajación. El director debe avisar y recordar frecuentemente que estos ejercicios no deben crear tensión.

- Inspirar y expirar por la nariz varias veces en tiempos lentos e iguales. Observar que no se eleven los hombros al inspirar. Descansar y relajar.
- Inspirar y expirar por la nariz profundamente varias veces en tiempos más lentos e iguales, comprobando con las manos en los costados el descenso y tensión diafragmáticos al aspirar y su distensión gradual al expirar. Descansar y relajar. Esta respiración ya es diafragmática, pero aún no es la del cantor, que se dará en el ejercicio siguiente.
- Inspirar por la nariz y expirar por la boca en forma de soplo para frenar la salida del aire. Mientras se expira (sería el momento del canto) se debe mantener la tensión de los músculos abdominales y del diafragma para dar presión uniforme al aire que sale.

En el momento de cesar la expiración tiene lugar una rápida relajación del diafragma (que se nota en la distensión y entrada intercostal, recuérdese que las manos están puestas en los costados), para tensarse en seguida en la inspiración siguiente y repetir el proceso.

Hacer el ejercicio varias veces. Descansar y relajar.

Los siguientes ejercicios son métricos, y tratan de educar la respiración para su utilización en el canto: consisten en ir acortando cada vez más el tiempo de inspiración (que, a veces, en la interpretación musical tiene que ser brevísimo) e ir alargando progresivamente el tiempo de expiración, en el que tiene lugar el canto y que, a veces tiene que sustentar frases bastante largas que no deben ser cortadas.

Para ello el director pulsa y cuenta en voz alta tiempos iguales de una negra por segundo ($\text{♩} = 60$), y gradualmente propone ejercicios como los siguientes:

- Varios ciclos de 3 tiempos de inspiración | 3 tiempos de bloqueo | 12 tiempos de expiración (en forma de soplo no sonoro, o con sonido de *S* sonora). Después de explicado el ejercicio, el director puede pulsar y contar así:

(inspir.) (bloqueo) (expiración)	(inspirac.)
1 - 2 - 3 1 - 2 - 3 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12	1 - 2 - 3 etc.

- Descansar y relajar.
- Varios ciclos de 3 tiempos de inspiración | 3 tiempos de bloqueo | 15 tiempos de expiración. Descansar y relajar.
- Varios ciclos de 2 tiempos de inspiración | 3 tiempos de bloqueo | 18 tiempos de expiración. Descansar y relajar.
- Etc. ... hasta llegar a:
- Varios ciclos de 1 tiempo de inspiración | 3 tiempos de bloqueo | 30 tiempos de expiración. Descansar y relajar.
- Si se quiere, puede alargarse algo más la expiración; pero con cantores habituados a expirar durante medio minuto (30') puede hacerse una música bien fraseada en dinámica $p < mf$. Las frases en f consumen más aire y deben ser más cortas.
Los coros no formados en la respiración se notan en que cortan las frases literario-musicales en cualquier sitio, y se ponen mucho más en evidencia por la poca consistencia de su sonido.
- Como una variante de los ejercicios anteriores, se propone un ciclo en el que la expiración se haga en forma de S sonora intermitente (naturalmente sin respirar en los silencios):

(expiración)
Inspiración  etc.

En el proceso de formación vocal de un coro, los ejercicios de respiración son la segunda fase de este trabajo vocal. En cada ensayo les precederá una breve relajación activa; en conjunto tendrán una duración de 10 a 15 minutos, procediéndose después al ensayo del repertorio previsto. Se procurará que durante la marcha del ensayo se vayan aplicando los criterios ya conocidos de relajación y respiración, para que la formación sea útil. En caso contrario la formación está separada de la práctica y ajena a ella.

12. 4. 3. La emisión del sonido.

*La emisión vocal es el acto de producir un sonido.*⁴ Para ello ponemos en acción todos los aparatos descritos al principio de este capítulo: el respiratorio, el fonador y el resonador.

De la formación en la respiración acabamos de hablar en el apartado anterior. El aparato fonador y el resonador deben trabajarse juntos, ya que, como dijimos al principio, el sonido vocal primigenio originado en la laringe (órgano de la fonación) es débil y primitivo; además de que cantar, como hablar (producir sonido vocal), todo el mundo lo hace.

Hay varias maneras de cantar:

- Cuando a alguien no iniciado se le invita a que cante (por ejemplo, en una prueba de

⁴ M. Mansion: *o.c.*, pág. 49ss.

admisión), normalmente lo hace con la boca semicerrada, en una emisión que podríamos llamar *velada* u *opaca*.

- Si le decimos a esa persona que abra la boca, normalmente lo hará en sentido vertical, y a lo ancho, enseñando hasta los dientes como un león, pero el velo del paladar estará bajo; se produce así una emisión *chata* o *plana*.
- Los que han oído algo de *bel canto* sospechan que se canta de otra manera y contraen el fondo de la garganta, a la vez que redondean los labios con intención de cerrarlos, produciendo una voz *sombría* u *oscura* y *engolada*.

Lo característico de la buena formación vocal es la *emisión con resonancia*. Para que la voz vaya a los resonadores, lo único que hay que hacer es *permitirlo*, por medio de una postura peculiar de los órganos de la boca. Éstos reciben el sonido a su salida de la laringe y tienen la misión de realzar al máximo sus posibilidades, dirigiéndolo a los resonadores y proporcionándole la poderosa ayuda de una buena articulación:

- LA BOCA debe tener una abertura importante, pero no es la abertura tensa del león que enseña los dientes.
- LA MANDÍBULA INFERIOR debe estar muy relajada para poder estar baja en las vocales y poder subir y bajar en las articulaciones consonánticas
- LA LENGUA debe estar blanda y pasiva en los sonidos mantenidos (naturalmente sobre vocal), pero debe ser firme y vivaz para la articulación de las consonantes que la requieran, volviendo en seguida a su lugar natural, el fondo de la mandíbula inferior, nunca en medio de la boca.
- LOS LABIOS deben estar redondeados en los sonidos mantenidos, según la vocal; siempre cubriendo los dientes sin esfuerzo alguno; sin embargo, deben ser enérgicos, como la lengua, en la articulación de las consonantes que los requieran.
- EL VELO DEL PALADAR o PALADAR BLANDO tiene una función importantísima en la bella producción de la voz cantada: al elevarse obtura las fosas nasales, libera el fondo de la garganta y permite el paso del sonido a los resonadores de la cabeza. Esta colocación de *velo del paladar elevado*, como una gran cúpula interna de la boca, es la postura normal del *bostezo* o gran expansión interna de la boca en situaciones de relax, sueño, hambre, etc. Pone la región buco-nasal en comunicación con el conducto auditivo, pudiendo oír hasta el aire de la propia inspiración.
- Por fin, la EXPRESIÓN NATURAL DE LA CARA matiza infaliblemente la voz, de acuerdo con el sentimiento del texto y música.

“Si se canta con un ánimo feliz o jovial y una expresión sonriente, la voz adquirirá un timbre, un ‘color’ claro y alegre, mientras que, si se experimentan sentimientos tristes y se los traduce en sinceridad, adoptando la fisonomía, la expresión por ellos impuesta, la voz adquirirá las inflexiones y el ‘color’ de la tristeza”.⁵

Los ejercicios a trabajar con el coro son fundamentalmente de tres tipos:

- *Resonancias*, para familiarizarse con la posición peculiar de la boca en bostezo o velo del paladar elevado, y con la resonancia del sonido en la cabeza.
- *Vocalizaciones*, para trabajar la emisión abierta, sobre las vocales, que es la manera normalizada del sonido,

⁵ M. Mansion: *o. c.*, p. 44.

- *Articulaciones*, para trabajar las distintas consonantes, sus peculiaridades y la energía de los músculos que intervienen en su pronunciación.

Estos ejercicios están siempre en conexión con la respiración, que se trabaja simultáneamente, según la duración de la fórmula del ejercicio y su dinámica.

- Pero sobre todo se trabajará la respiración conectada con el sonido en los ejercicios de *sonidos largamente tenidos*.

- Por fin, para coros con buena formación musical y vocal se proponen algunos ejercicios de *agilidad*, en los que se requiere un peculiar trabajo diafragmático.

Todos estos ejercicios tienen la misión de formar y educar la voz; pero también, o quizá es lo mismo, la de ensanchar la *extensión* de la voz, sobre todo en la región aguda, que es la más difícil. Cada uno de los tipos de ejercicios (resonancias, vocalizaciones, articulaciones, etc.) llevará una etapa de trabajo más o menos largo; no se pasará al siguiente tipo hasta no haber satisfecho, en parte al menos, las metas del anterior. Decimos “en parte”, porque el perfeccionamiento en el arte del canto es continuo y nunca se terminará.

Observaciones sobre estos ejercicios:

- Todos se harán en principio en *mf* (*mezzoforte*); cuando se tenga más experiencia y el *mezzoforte* vaya bien, se harán en *f* (*forte*) y, sobre todo, en *p* (*piano*).
- Los diseños o fórmulas melódicas que se propongan para hacer un ejercicio, pueden ser variables, para no aburrir, pero deben ser fáciles y lógicas; su objeto es el ejercicio vocal, no el alarde de la invención de la fórmula. Pueden contener distintos intervalos, pero no son buenos los más amplios que los de 3ª; y, sobre todo, al sonido o grado más agudo de la fórmula se debe llegar por un intervalo conjunto para preparar mejor esa cumbre.
- El último sonido de cada diseño melódico será largo, para que puedan escucharse los cantores unos a otros, e igualar el sonido común.
- Todos comenzarán en el *Do* grave y se irá ascendiendo por semitonos para que muy gradualmente se vaya preparando la consecución de los sonidos agudos. Una vez conseguido el límite agudo prefijado (según la clase de ejercicio y el estado de preparación vocal del coro) se puede descender por tonos enteros hasta un límite también prefijado para trabajar el registro grave. A continuación se escriben algunas propuestas de diseños melódicos, sólo como orientación:

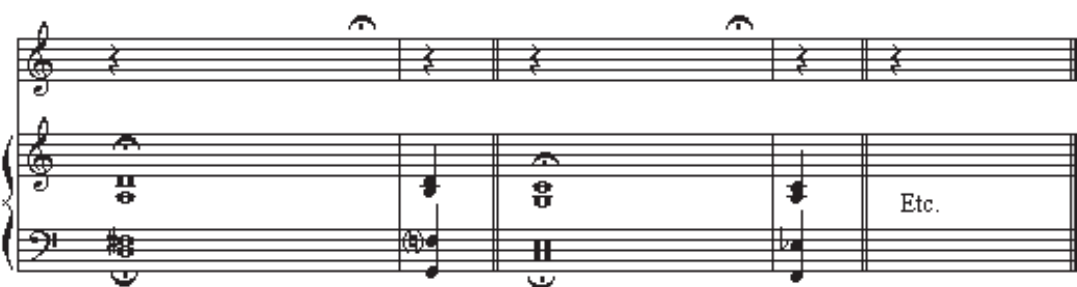




- La meta final por el registro agudo puede ser el *Sol*, *Sol #* o *La* agudo para Sopranos y Tenores.⁶ Las Contraltos y Bajos callarán más o menos a partir del *Mi* agudo. Al descender, las Sopranos y Tenores callarán alrededor del *Do* grave; las Contraltos y Bajos seguirán hasta el *Sol*, *Fa #* o *Fa* inferior. Los ejercicios de *resonancia* no deben subir ni bajar tanto como los de *vocalización*, *articulación* o *agilidad*.
- Para hacer bien estos ejercicios es bueno el apoyo armónico del piano, que nos vaya elevando por semitonos, o nos haga descender por tonos enteros. Se aconseja que estas progresiones por semitonos ascendentes o por tonos enteros descendentes se hagan por parte del pianista *con discreción* en cuanto al volumen sonoro del piano; *ajustándose a la métrica* que el director desee, y no por libre; y *con musicalidad* en cuanto a la manera de realizar las progresiones: con enlaces armónicos bien hechos, y no, como se escucha casi siempre, subiendo los semitonos o bajando los tonos *a la brava*, produciendo octavas y quintas paralelas. Véase el siguiente modelo de progresiones:



⁶ Se omite el índice acústico por la diferencia de una octava entre el sonido de las mujeres y hombres.



- Cuando no hay piano, como puede ocurrir en el lugar de un concierto, o cuando se prefiera, se pueden hacer las progresiones ascendentes y descendentes según la escala diatónica de *Do Mayor*, en lugar de hacerlo por semitonos ascendentes y por tonos descendentes. De esta manera se sabe mejor la altura en la que se está siempre. Un diseño melódico sencillo sería así (pero puede utilizarse cualquiera de los que se han propuesto más arriba, u otro que proponga el director):



- A) EJERCICIOS DE RESONANCIA:

Tienen la misión de ayudar a encontrar los resonadores superiores o de la cabeza y el “apoyo” de la voz.

1. Intento de bostezar y reprimir el bostezo cerrando la boca. Que cada cantor observe cómo el velo del paladar se desplaza hacia arriba. (Cuando no hay hábito

se bosteza de verdad: esto es normal, y bueno para sentir la experiencia de la gran cavidad que se puede formar. Se debe invitar a la naturalidad en este y otros ejercicios, sin bromear sobre ellos). Repetir varias veces.

2. Con la boca en posición de bostezo, o de velo del paladar elevado, pero con los labios cerrados, no apretados (posición de resonancia):
Inspiración - bloqueo - emitir un zumbido,⁷ respirando cuando cada cantor lo necesite. Sentir la experiencia de la resonancia dentro de la cabeza. Relajar y repetir. (Observar las caras de los cantores algo alargadas, pues la mandíbula inferior baja, pero sin exageración o tensión. Observar que ningún cantor adelante la mandíbula inferior). Algún cantor puede sentir algo de mareo las primeras veces ante esta experiencia nueva de la resonancia del sonido en la cabeza.
3. En la posición de resonancia, emitir un zumbido no entonado que comience en la región grave y vaya subiendo gradualmente hasta la región más aguda posible para cada cantor (tomar aire cuando se precise). Invitar a los cantores a que se señalen con la mano la zona de la cabeza en la que va resonando el sonido (los sonidos graves resonarán por la zona del cuello y faringe, para ir ascendiendo por la cara hasta llegar a la frente y zona alta del cráneo).
4. Tomar un pequeño diseño melódico en posición de resonancia o *b.c.* o *M*, en *mf* y subir por semitonos, las contraltos y bajos hasta el *Do # / Re* agudo, y las sopranos y tenores hasta *Mi / Fa* agudo. Descender por tonos enteros, las sopranos/tenores hasta *Do* grave, y las contraltos/bajos hasta *La / La b* grave. (Evitar el “golpe de glotis”: tener la sensación de que el origen de la emisión del sonido está en el diafragma).

- EJERCICIOS DE VOCALIZACIÓN.

Cada vocal tiene unas características tímbricas y requiere una especial colocación de la boca. Todas tienen una redondez peculiar como consecuencia de emitirse con la posición de velo del paladar elevado o posición de bostezo.

Para ayudar a encontrar al principio el lugar de la resonancia, todos los ejercicios de vocalización comenzarán por *M* o *boca cerrada (b.c.)* para, conservando esa posición, abrir los labios y buscar la vocal correspondiente. Recordar frecuentemente no tensar la cara por ello.

Estos ejercicios se harán de pie, en la posición normal del cantor, previa relajación, y recordando siempre el control respiratorio.

Hay diversas opiniones entre los maestros de canto en relación al orden de trabajar las vocales. Por nuestra parte estimamos que hay unas vocales especialmente redondas que, desde la más cerrada hasta la más abierta, son *U, O, A*; y otras que en castellano son estrechas y planas

⁷ Este zumbido es lo que se conoce en la música coral como “*boca cerrada*” o emisión sobre *M*.

(*E, I*) y que habrá que redondearlas como consecuencia de la postura bucal antes dicha, por lo que serán algo más difíciles.

A cada vocal se le debe dedicar una sesión o unas sesiones de trabajo independiente. Repitamos una vez más que en la vida de un coro no hay prisa. Es mejor practicar una sola vocal, que hacerse un lío si en una sola sesión se explican todas las vocales.

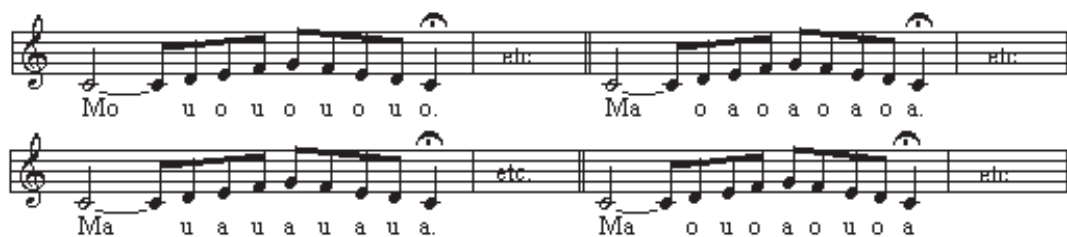
Proponemos, por tanto, el siguiente orden de trabajo de las vocales:

1. *U*: Es una vocal muy redonda, pero muy cerrada de labios, que reciben una pequeña entubación, por lo que su emisión es un poco oscura. La cara estará un poco estirada, pues los dientes estarán abiertos (se dice que deben caber dos dedos verticalmente entre ellos, si se abren los labios). En los primeros ejercicios se debe empezar, como se ha dicho, por la resonancia o *M*, parándose en la primera nota del diseño que se proponga, por ejemplo:



Subir por semitonos (o por los grados de la escala diatónica), hasta la altura deseada, según se explicó en las notas previas. (Relajar el fondo de la boca en los agudos sobre *u*, que no deben pedirse demasiado). Descender por tonos enteros (o por los grados de la escala diatónica, si se subió así), igualmente hasta la altura deseada.

2. *O*: Es igualmente una vocal muy redonda; los labios forman un círculo más abierto que el de la *u*, por lo que su emisión es bastante más clara y cómoda. Puede ser expresivo para recordar su colocación, cómo se haría una exclamación importante sobre *¡¡¡OOOOhhhh!!!*; nunca se haría con la boca pequeña, ni plana, sino con gran redondez y resonancia: exactamente lo que buscamos.
3. *A*: Vocal totalmente redonda y abierta de labios, la más clara y cómoda de emisión. Como en el caso de la *O*, puede ser expresivo para colocarla el hacer una exclamación importante sobre *¡¡¡AAAAhhhh!!!*.
4. Hacer ejercicios que combinen las vocales redondas, procurando que en la cumbre del diseño melódico esté la vocal más abierta. Por ejemplo:



En estos ejercicios debe variar la postura de los labios, según la vocal; pero

7. Ejercicios que combinen las vocales *E - I*. Por ejemplo:



- la cima melódica. Por ejemplo:



12. 4. 4. La articulación.

El cantor está continuamente moviendo la boca, pese a lo visto en el apartado anterior de las vocalizaciones; las palabras, base de un texto, están compuestas de sílabas en las que hay vocales (que son las portadoras *naturales* del sonido) y consonantes (que ocultan momentáneamente el sonido).

La pronunciación de las consonantes obliga a un amplio movimiento de la boca y sus órganos móviles, como los labios y la lengua, que adquieren mayor flexibilidad, firmeza y agilidad.

Las consonantes son las bisagras de las vocales y, por su solidez, hacen las veces de trampolín, proyectando las vocales hacia adelante.⁸ Al trabajo sobre las consonantes y su buena pronunciación se le llama *articulación*.

Lo primero que hay que decir, una vez más, es que *no se puede cantar como hablamos*. Nuestra pronunciación es normalmente descuidada y, por tanto, blanda. *Las consonantes deben pronunciarse duplicadas* siempre que sea posible. Esto supone un esfuerzo más en la técnica del canto, hasta que se vuelve habitual en el acto de cantar. El cantor cambia su personalidad habitual en el contexto del canto: pronuncia de otra manera, como emite de otra manera, respira de otra manera, o se coloca de otra manera.

Por medio del empleo de las consonantes, y según la fuerza y la importancia que se les dé, se puede agregar a las palabras un elemento expresivo de notable *claridad*, poniéndolas en relieve. Esto se debe tener en cuenta especialmente cuando se canta en locales de gran resonancia, como una iglesia.

La voz bien articulada aumenta la *sonoridad*, lo que se debe tener en cuenta en los *piani* (*p*), que pueden llegar hasta el fondo de las salas más amplias cuando son *llevados* por una buena articulación.

- EJERCICIOS DE ARTICULACIÓN.

Para trabajar la *articulación consonántica* se puede seguir cualquier orden, dedicando una sesión de trabajo técnico en cada ensayo a una consonante, por aquello de que en el coro hay mucho tiempo por delante. Algunas articulaciones más difíciles requerirán más de una sesión (*d, g-j, r, s*, consonantes dobles, etc.)

Se tomará un diseño melódico, que se subirá por semitonos hasta ganar la altura deseada, bajándose a continuación por tonos enteros, a la manera habitual; también puede ascenderse o descenderse por los grados de la escala diatónica, como se comentó al principio de los ejercicios. Ejemplo:



El director explicará cómo se articula cada consonante que proponga y qué órganos de

⁸ M. Mansion: *Op. cit.*, pág. 65s.

la boca se implican en ella.

Concretando, proponemos el siguiente orden de trabajo articulatorio de las consonantes, teniendo en cuenta que esta ordenación es totalmente opinable:

1. Las consonantes sonoras más sencillas (pueden llevar sonido por sí mismas, sin vocal, lo que se podrá utilizar excepcionalmente por los compositores para crear efectos fonéticos especiales):
 - M*: Es la consonante ya conocida como base del ejercicio de *resonancia*. Ahora ya se toma como articulación con las distintas vocales. (Los labios están juntos, pero no apretados. Se supone siempre la posición bucal de velo del paladar elevado).
 - N*: (Boca abierta; la lengua toca con la punta la parte delantera del paladar óseo o duro. Tapa el paso del sonido a los resonadores de la cabeza, excepto a las fosas nasales, por lo que la resonancia es solamente nasal).
 - Ñ*: (Boca abierta; la lengua en forma de arco toca la parte delantera del paladar óseo. Articulación muy blanda y fácil).
 - L*: (Boca abierta; la lengua toca con la punta el paladar óseo en alguna parte de su superficie).
 - Ll*: (Boca abierta; lengua plana que se junta en su sección final con el paladar óseo).
2. Seguir el trabajo con el resto de consonantes, por su orden alfabético, reuniéndolas, si parece conveniente, por familias fonéticas.
 - B*: (Sonora, pues puede dejar escapar el aire. Bilabial, se juntan los dos labios).
 - P*: (Sorda, pues ocluye la corriente de aire. Bilabial, hermana de la anterior).

Proyecta el sonido mejor que otras.

 - C*(e, i) - *Z*: (de Cecilio o zarpazo). (Sonora. Linguo-dental, la lengua se une al filo de los incisivos superiores).
 - C*(a, o, u) - *K* - *Q*: (de *caqui* o *kimono*). (Sorda. Gutural, la lengua en forma de arco toca el paladar blando).
 - G*(a, o, u): (de gasa o *guitarra*). (Sonora. Gutural, hermana de la anterior).
 - G*(e, i) - *J*: (de gemido o *jarro*). (Sonora. Gutural, pero fricativa, pues hay un roce entre el arco de la lengua y el velo del paladar). Es una de las articulaciones más difíciles: algunos niños no la pueden pronunciar; en algunos idiomas (como el francés) no existe este fonema.
 - CH*: (Sorda. Linguo-palatal, la zona superior de la lengua se pega al paladar óseo).
 - Y*: (Sonora. Linguo-palatal, hermana de la anterior).
 - D*: (Sonora. Linguo-dental, la lengua se aprieta en su extremo con los incisivos superiores).
 - T*: (Sorda. Linguo-dental, hermana de la anterior).
 - F*: (Sonora. Labio-dental, el labio inferior se une a los incisivos superiores. Fricativa, pues hay roce al salir el aire).
 - V* (latina): (Sorda. Labio-dental, hermana de la anterior). La *V* española se identifica fonéticamente con la *B*. Pero hay que trabajar la *V*, pues se precisa para la correcta lectura del latín, en el que sí hay que distinguir, por ejemplo, *vivere* (vivir) de *bibere* (beber), etc.

R - RR: (Sonora. Linguo-palatal; es esencial la vibración de la lengua al pasar el aire). Probablemente el fonema más difícil de clarificar en el lenguaje colectivo. Incluso en los idiomas en los que tiene una pronunciación gutural (francés, alemán), se ha normalizado la pronunciación vibrante. La *R* (*sencilla*) en el canto debe tener dos vibraciones de lengua para que esté bien articulada; la *RR* (*doble*) debe tener tres vibraciones.

S: (Puede ser sonora o sorda. En el trabajo coral es preciso trabajar la *S* sorda y evitar los finales en *sss*).

3. Trabajar consonantes dobles. La *L* y la *R* pueden combinarse con otras consonantes, formando un grupo consonántico doble que, como tal, es un poco más torpe o lento de articulación que el simple. Entre los dos grupos es más difícil aún aquél en el que entra la *R*.

Los ejercicios sobre estos fonemas serán más lentos que los anteriores, por la razón dada:

Bl (de *bloque*). Ejemplo:



Naturalmente se trata de ejercicios; no hay ninguna palabra que tenga tantas sílabas difíciles como alguno de los ejercicios sobre fonemas que van a seguir; pero si se consigue agilidad articulatoria en estos ejercicios se estará muy bien preparado para cualquier palabra que pueda presentarse.

Br (de *brazo*). Recuérdese la doble vibración de la *R*.

Cl (de *clan*).

Gl (de *glosa*).

Cr (de *crecer*).

Gr (de *gracia*).

Dr (de *dragón*).

Pl (de *plácido*).

Fl (de *flaco*).

Pr (de *prado*).

Fr (de *frágil*).

Tr (de *trino*).

Hay dos casos de consonantes dobles en los que éstas no se pueden decir en una sola emisión, como las anteriores, sino que cada una de las consonantes necesita su pronunciación separada. Éstas son:

Tl (de *Atlántico*): *T + L*.

X (de *éxito*): *C + S*.

Quizá no se deban hacer ejercicios por el estilo de los anteriores con estos fonemas; serían muy torpes y pesados. Sería mejor inventarse alguna frase en la que salgan algunos de éstos problemas y trabajarla. Por ejemplo:



El mundo de la articulación es muy complejo. Aún quedarían por considerar las

consonantes *enclíticas*: las que van tras las vocales, cerrando las sílabas. Los casos aquí son ya innumerables y los ejemplos los dejamos al ingenio del director. (Por cierto, la palabra *director* tiene dos consonantes enclíticas: la *C* [de -rec-] y la *R* [de -tor]).

Como ejemplo de una frase compleja articulatoriamente hablando, por la multiplicidad de consonantes directas y enclíticas, que se juntan entre sí, proponemos el siguiente:



Nótese la cantidad de consonantes que se juntan en este ejemplo:⁹

TRaNSCRiBiMoS PaRTiTURaS CIRCunSTaNCiaLMenTe.

Puede ser útil la práctica de *trabalenguas* en el coro, como una especie de gimnasia bucal. Proponemos alguno sobre las consonantes que nos parecen más problemáticas:¹⁰

- Sobre *R*: *Erre con erre, cigarro, | erre con erre, barril; | qué rápido corren los carros | llevando el azúcar | al ferrocarril.*
- Sobre *J-G*: *Junté geranios rojos, | jacintos y jazmines, | junquillos, girasoles, | judías y jengibres.*
- Sobre *C-Z*: *Diez cenas hizo Cecilia, | diez cenas hizo Ezequiel, | con cazo, cacillo y taza, | cazuela y vino doncel.*
- Sobre *D-T*: *Mientras Herodoto ditirambos dicte, | tendiendo en detalle todos los datos, | importa un ardite la dote de Taide o de nadie, | si Dante con Dandi en su tienda ditirambos venden.*
- Sobre *S*: *“UNA SIBILA SENSATA”. Por Joaquín Arozamena.*
“Es una sibila sensata que sazona la sosa salsa semiótica. Salpimienta lo insólito. Sabe que el seso rápido no es exclusivo del sexo sátrapa. Satina las sentencias con serena sindéresis; es sabiamente sencilla y sobriamente sabia. Salpica serenidad simpática... Sondea las sombras y sale sensible de las socaliñas. Su éxito es la gnosis... Simultanea la salmodia en el coro y el son del repique. Separa la seriedad del sarao...”¹¹

12. 4. 5. Los sonidos largos.

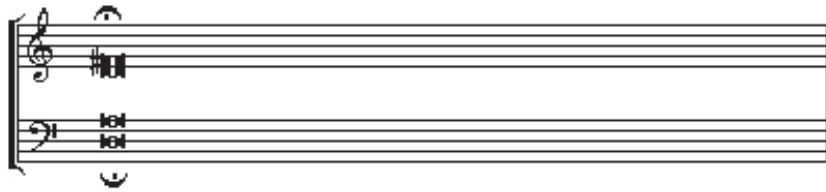
- EJERCICIOS SOBRE SONIDOS LARGAMENTE TENIDOS.

Tomar una nota larga al unísono o un acorde a cuatro voces en posición central cómoda:

⁹ Ejemplos como este los puede inventar el director, según su criterio o las necesidades que plantee el texto de una obra. El alemán es un idioma especialmente duro y exigente en su articulación.

¹⁰ En el círculo de los estudiantes de Arte Dramático y Doblaje circulan colecciones mecanografiadas de *trabalenguas* ingeniosos.

¹¹ J. Arozamena: “A Victoria Prego”. Diario 16, 1-Febrero-1987.



Aplicarle una vocal a trabajar.

Se mantendrá su sonido durante un tiempo indefinido, para:

- Trabajar la respiración (el *fiato*) sin que tiemble el sonido: los cantores deberán inspirar cuando les falte el aire, pero ni los cortes de estas inspiraciones personales, ni las nuevas entradas personales sobre el sonido colectivo deberán notarse.

- Mantener la altura (no bajarse): tener la sensación de quien aguanta algo que pesa, y si no se sostiene con esfuerzo se nos cae poco a poco para abajo; casi sentir la sensación de ir subiendo.

- Trabajar la expresión dinámica, según los gestos del director (lo que sirve para que el coro conozca mejor el lenguaje gestual del director).

- Hacer cortes del sonido y ataques con distintas intensidades, según indicaciones gestuales del director (lo que sirve para que el director clarifique su lenguaje gestual, ya que los cantores no tienen partitura de lo que van a hacer).

- Trabajar la afinación colectiva, haciendo subir o bajar el acorde (en todas las voces simultáneamente, o voz por voz) por semitonos o tonos enteros, según indicaciones del director.

- Etc.

12. 4. 6. La agilidad.

- EJERCICIOS DE AGILIDAD.

Estos ejercicios suponen la adquisición de una técnica superior, necesaria para poder interpretar las vocalizaciones, a veces muy rápidas y largas, de muchas obras del Renacimiento y Barroco.

Estas vocalizaciones no pueden interpretarse en estilo *legato*, que enturbia la línea melódica, y mucho más en el canto colectivo, como es el coral.

Entonces, estas vocalizaciones deben interpretarse en un estilo algo *staccato* (destacado), en el que cada nota tenga su colocación absoluta y no se mezcle con las colaterales. El estilo será tanto más *staccato* cuanto más breves o rápidos sean los sonidos. Es lo que se llama *limpiar* la línea melódica, y puede afectar a cualquiera de las voces polifónicas, pues el canto adornado con abundancia de vocalizaciones o *melismas* es un recurso del estilo imitativo.

Algunos cantores, con técnica defectuosa, destacan estos sonidos breves cortando el sonido en la glotis: esto es dañino, además de antiestético, pues supone cantar *con la garganta*.

La buena interpretación de esta manera musical está en el uso del diafragma, que debe dar un leve impulso a cada sonido breve (no corte sonoro), en un ejercicio muscular que puede ser muy cansado, si no se le ejercita. El cantor, con sus manos sobre el diafragma, debe percibir sus propios leves empujes o impulsos diafragmáticos.

La explicación y el oído del director serán definitivos para que los cantores comprendan

bien la mecánica de estos ejercicios que, repetimos de nuevo, están sólo al alcance de coros con buena técnica vocal, de igual manera que las obras de este estilo están sólo al alcance de coros con buen nivel de lectura y comprensión musical.

Algunos ejercicios para trabajar la agilidad del sonido:¹²



O el siguiente ejercicio a dos voces (1. soprano-tenor; 2. contralto-bajo):



O estas variantes del mismo ejercicio:



12. 5. LA HIGIENE DEL CANTOR.

Como hemos visto, el canto es una actividad que involucra a la persona entera, mente y cuerpo. En lo que al cuerpo se refiere, anatómica y fisiológicamente, son tantos los órganos que se ponen en actividad que, prácticamente todo el cuerpo interviene, como decíamos al principio de este capítulo.

Por tanto el cantor o la cantora han de preocuparse por gozar de un buen estado de salud general, mental y corporal. Los cuidados que deberán tenerse no se limitan a la garganta, a la nariz o a los pulmones.

La voz acusa casi siempre las más pequeñas alteraciones del estado general del cantor: un malestar, el exceso de fatiga, una preocupación, un disgusto laboral o familiar. Todos los cantantes saben que cuesta más cantar con un dolor de estómago que con un principio de angina.

Como el estado de bienestar general es algo totalmente personal e intransferible, no hay reglas o consejos prácticos aplicables para todos los temperamentos: unos pueden comer más cantidad que otros; unos necesitan dormir más que otros para encontrarse bien; unos soportan

¹² Véanse muchos diseños para ejercicios de agilidad en M. Mansión: *op. cit.*, pág. 153.

el frío bien, mientras otros se resfrían en seguida. Unos necesitan una intensa cultura física para su bienestar, mientras a otros les va mejor la calma y el reposo.

Para todos, en general, es bueno:

- Dormir sus horas necesarias habitualmente; con más razón la jornada previa a un concierto.
- Una alimentación sana; en general tendente a la frugalidad. No se debe dar un concierto mientras se hace la digestión, por el mucho esfuerzo que realiza el aparato digestivo y el acopio de sangre que necesita para ella, que iría en detrimento del otro esfuerzo de cantar con su necesario acopio de sangre; la última comida importante habrá sido dos horas antes, al menos; sí se deberá beber abundante líquido previamente al concierto.
- Es preferible con mucho el aire puro, en lugar del aire acondicionado. Cuidar al máximo las corrientes de aire, y los cambios bruscos de temperatura (del interior al exterior, tanto en invierno como en verano). En general es bueno tener caliente el cuello en invierno, por medio de abrigos de cuello alto o bufanda.
- Evitar habitualmente las emociones violentas, creándose unos hábitos de vida serena, apacible y optimista.
- El deporte es sano, si no es violento. Son especialmente aptos para el cantor los deportes que de alguna manera exigen una cadencia respiratoria regularizada, como la natación, el ciclismo o el remo.
- Hablar suave habitualmente. En sitios ruidosos, como bares, estadios deportivos, por la calle, etc. evitar hablar para no dar voces. Los profesores y otras personas que tengan que hablar en público deberán poner en práctica todo lo aprendido sobre la técnica vocal del canto (relajación, respiración, impostación, etc.) y aplicarlo a su acto habitual de hablar en público para no desgastarse. En general aconsejamos respirar profundamente, hablar despacio, emitiendo en posición de velo del paladar algo elevado y articulando muy bien; pero sobre todo aconsejamos a los docentes crear un clima de silencio y sosiego en los alumnos, en lugar del clima de nerviosismo y tensión de quien quiere sobresalir sobre el ruido de sus alumnos, o hablar más fuerte que ellos (que siempre podrán más que el profesor).
- El fumar, el beber... es pernicioso en cuanto que lo es para la salud general de la persona. Es claro que el exceso de alcohol disminuye los reflejos, de los que tanto se necesita para cantar lo que tantos problemas tiene y tanto se ha ensayado. El fumar en exceso produce enfermedades bronquio-pulmonares que afectan a la capacidad respiratoria. El que algún o alguna cantante célebre sea muy fumador/a, o cante mejor si se bebe una buena dosis de alcohol, no son sino excepciones de una regla general que no tiene más necesidad de justificación, pues es evidente. De la misma manera que alguna cantante se introduce un trozo de hielo en la boca antes de cantar, pero esto sería algo muy peligroso para la generalidad de los cantores.

- La preocupación del cantor por su bienestar general y por su rendimiento como tal está en proporción directa con el grado de su responsabilidad para con el coro, así como con la calidad del mismo coro, la importancia de la actividad concertística, el ser cantor solista en alguna obra, etc. No es lo mismo la ascesis de un profesional que la de un aficionado; y dentro del campo no profesional, no es lo mismo la preocupación del cantor de un coro que actúa en un Museo de Bellas Artes con un concierto monográfico sobre policoralidad barroca, que la de un cantor de un coro popular que canta la Misa del Santo Patrón en el día de las fiestas.
- Ya se ha dicho que antes de un concierto se debe beber mucho líquido, sobre todo agua, para favorecer una buena insalivación de la boca y garganta. Las voces se ponen a tono con una buena sesión de preparación vocal. Los caramelos mentolados parecen buenos por el frescor que aportan; los caramelos normales dulces ponen la *saliva gorda* (en el argot de los cantores).
- Se debe evitar toser: el golpe de tos es una violenta sacudida para todos los órganos de la boca y cuello, sobre todo de la glotis. Las flemas de la garganta se van expectorando con normalidad durante el ejercicio de calentamiento vocal previo al concierto.
- Pequeños remedios para afecciones pasajeras en el día del concierto son: hacer gárgaras con miel con limón templado; chupar una pastilla de *clorato potásico*, que limpia la garganta y la boca en general; si hay un profesional entendido, aplicar una *punturación* o *moxibustión* en los puntos precisos. Como cosa muy excepcional, por tratarse de un cantor o cantora insustituible, y con asesoramiento médico, se puede aplicar un medicamento *vasoconstrictor* o *corticoide*, que permite durante unas horas la actividad respiratoria o emisora normalizada.

Por el contrario, la práctica del canto, además de la satisfacción de una afición personal gratificante y de su aspecto socializador, aporta una enorme fuente de provecho para la salud: *“Proporciona una respiración amplia y profunda, favorece el desarrollo de los músculos del tórax, el control de la respiración, el enderezamiento del busto, el masaje vibratorio por el empleo de los resonadores...”*.¹³

La práctica del control respiratorio actúa sobre los centros nerviosos, equilibrándolos y aportando serenidad en momentos de estrés, tensión o decisiones de responsabilidad (piénsese en exámenes, entrevistas laborales, oposiciones, etc.).

Moralmente, como todas las artes u otras acciones superiores del hombre, el cantar bien *“educa, afina, libera, da fuerza y coraje para sobrellevar las dificultades de la vida. Es, en medio de las preocupaciones cotidianas, una ventana abierta hacia lo Ideal”*.¹⁴

Invitamos en este punto a releer lo escrito en el Cap. 10.3 sobre los *beneficios individuales de la actividad coral*.

¹³ M. Mansión: *op. cit.*, pág. 19.

¹⁴ M. Mansión; *op. cit.*, pág. 20.

Capítulo 13. LA TÉCNICA DE LA MÚSICA

El objeto del coro, como instrumento, es, lógicamente, la interpretación de la música, de la música compuesta y escrita para él: la música coral.

El director de coro trabaja y modela la música con este instrumento, y debe ser consciente de las particularidades concretas que tiene, tanto el instrumento coral para hacer la música, como la música misma escrita para él.

Estas particularidades afectan a los distintos parámetros u *órdenes* de la música: melódico, armónico, rítmico e intensivo. El coro, como instrumento, tiene unas características particulares que afectan a su acústica y a la música que para él se escribe.

Los hechos que queremos mostrar y analizar en este capítulo, para la formación del director de coro, son característicos y específicos del coro y de la música coral, aunque quizá no exclusivos. Cada instrumento tiene sus particularidades que afectan a los *órdenes* de la música, y que el intérprete y el compositor deben conocer; por ejemplo, el piano o la guitarra no pueden mantener los sonidos por largo tiempo, o hacerlos crecer, una vez atacados; a una trompa le puede ser muy difícil una cierta sucesión de sonidos; los instrumentos de cuerda pueden diferenciar distintos tipos de semitonos, etc.

Bastantes de las consideraciones que haremos sobre los parámetros u *órdenes* musicales referidos al coro o a la música coral podrán ser comunes a otros o a todos los instrumentos, y a la orquesta. Y, desde luego, es común a todos los intérpretes la necesidad de buscar el *gran ritmo* de la obra musical, o lo que es lo mismo: *hacer música* al interpretar, por encima de la perfección en los distintos *órdenes* de la música.

Por fin, en el caso concreto del coro, hablaremos de la formación mínima y necesaria en la técnica de la música que el cantor debe tener previamente, o en caso contrario, debe recibir en el seno del coro, para ser un intérprete apto y racional de la música coral.

13. 1. LA MELODÍA (*ORDEN* MELÓDICO).

El orden melódico nos pone en relación con la altura absoluta o relativa de los sonidos

y la justeza de la afinación de cada una de las voces o partes de la polifonía.

Algunas consideraciones relacionadas con este *orden*:

- La voz humana no tiene elementos, físicos o fisiológicos, para fijar la altura absoluta del sonido: necesita para ello del auxilio del *diapasón*, o de otro instrumento afinado con el diapasón. Con mucha práctica de la voz y del diapasón se puede llegar a tener lo que algunos llaman el *oído absoluto*, cosa muy difícil y, desde luego, siempre falible, por lo que sería muy arriesgado prescindir de dicho instrumento para dar las entradas de una obra. Sin embargo, gracias a esta característica, que podría parecer negativa, un cantor o una cuerda del coro puede ensayar una obra, o un pasaje de una obra, muy aguda y que se deba repetir varias veces, en una altura más grave de la real para no cansar las voces inútilmente.¹
- La voz humana no tiene elementos, físicos o fisiológicos, para fijar la altura relativa de los sonidos: la justeza de la entonación de los sucesivos sonidos de una melodía o parte vocal de una composición polifónica es fruto de la formación en la lectura musical y la aplicación constante del oído musical. Las personas con oído musical defectuoso están excluidas del coro.
- El director no puede descansar en su audición, pues con la mejor voluntad un cantor, o toda una voz del coro, pueden erróneamente dar un sonido por otro, creyéndolo correcto. El director, que está llamado a detectar en seguida² los sonidos involuntariamente erróneos, deberá poder corregirlos con toda agilidad (prontitud) y claridad.
- El director debe cantar y hacer cantar y repetir los intervalos o pasos difíciles de la voz que se equivoque.
- Desde el punto de vista melódico, hay obras más fáciles y más difíciles. Esta dificultad va creciendo normalmente conforme avanza la historia: las partes vocales, por separado, de una obra del Renacimiento, por muy intrincada contrapuntísticamente que sea ésta, son mucho más fáciles que las de una obra del Romanticismo; una obra contemporánea será normalmente más difícil de entonación que una del Romanticismo.
- En todas las épocas se pueden encontrar obras más fáciles o más difíciles en el *orden* melódico. El director deberá escoger el repertorio en función de la preparación de sus cantores en la lectura y entonación musical.
- La música atonal, serial o no, perfectamente practicable por instrumentos, puede ser difícilísima o prácticamente imposible para la voz por falta de referencias tonales, sin un soporte instrumental que le ayude.³
- La voz es un instrumento de afinación *natural*, no *temperada*: puede hacer diferencias sutiles, pero sensibles, en la entonación de los intervalos, por ejemplo, entre los

¹ Pronto esa obra o pasaje se deberá ensayar en su altura correcta para acostumbrarse a su colocación y emisión correcta.

² Si un error melódico se repite en varias lecturas o ensayos, se aprende así, y puede ser muy difícil su corrección posterior.

³ No queremos entrar en el problema de si la voz humana es *tonal* por naturaleza, o por formación..

semitonos *diatónicos* (muy cortos y cercanos entre sí) y los *cromáticos* (más amplios y separados); los intervalos de 3ª *mayor* un poco más amplios o brillantes, y los de 3ª *menor* un poco más cerrados... La práctica de esta característica es muy importante para la afinación armónica, para la feliz resolución de las modulaciones, y para mantener el tono o altura de la obra. Por eso no es bueno acompañar los ensayos del coro con el piano habitualmente; el piano como auxiliar del ensayo se debe reservar para ocasiones muy concretas: ausencia de voz en el director, pasajes de afinación o de modulación muy difíciles, etc.

Contra la **pureza melódica** que exige la música coral hay unos **defectos** que el director debe corregir, si son corregibles, o impedir en todo caso:

- El *desafinamiento*, del que ya se ha hablado y que, normalmente, es involuntario. El director llama la atención sobre el intervalo mal dado, lo propone correctamente con su voz y lo hace cantar y repetir lo necesario, normalmente mejor dentro del contexto melódico que el intervalo solo en abstracto.
- El *portando* o *glissando*, que es el deslizamiento vocal entre los sonidos de un intervalo. Esto que es un estilo admitido (?) en el *bel canto*, es absolutamente impropio en la música coral, porque *ensucia* las líneas vocales de cada voz. ¿Cuál sería el resultado de una polifonía, si cada una de las voces cantara *portando*?
- El *legato* o resbalar en melismas o vocalizaciones rápidas por falta de la técnica diafragmática necesaria para su correcta realización. Si no se soluciona bien, la música queda *sucia* por falta de claridad melódica. Este problema es característico de las grandes obras del Renacimiento y Barroco. Pero, ¿cómo sonaría en *legato* el sencillo canon *Alleluia* (3 v.i.) de William Boyce?
- El *vibrato*, o leve oscilación en la altura e intensidad de los sonidos, es una cualidad que poseen por naturaleza algunas voces privilegiadas y otras lo adquieren por formación en la técnica del Canto. Usado con discreción, es una ayuda a la expresividad de la voz, y un cantor o cantora dotado de esta cualidad puede timbrar a toda una cuerda coral. El exceso de *vibrato*, o *voz caprina*, que llega a oscilar un semitono o a veces más por encima o debajo del sonido fundamental, es otro vicio de mal gusto, a veces consentido en el *bel canto*, que no puede consentirse en la interpretación coral, por *ensuciar* la música. ¿Cómo sonaría un *lied* de J. Brahms en un coro en el que todas las voces se produjeran en gran *vibrato*? Pues se escuchan interpretaciones, inaudibles por lo *sucias*, del cuarteto solista de la 9ª Sinfonía de L. van Beethoven, porque cada solista emplea un amplio *vibrato* para hacerse oír.

13. 2. LA ARMONÍA (*ORDEN ARMÓNICO*).

A. El *orden* armónico nos pone en relación con el mundo del acorde o simultaneidad de sonidos, su consonancia o disonancia, los enlaces de acordes, las modulaciones, etc. Concretamente, una obra polifónica es la reunión de los distintos *órdenes* melódicos que contiene

El director es el oyente y el juez de la justeza armónica, que es algo más que la suma de las distintas justezas melódicas. Debe recordarse a este respecto lo que se decía en el tema 3º

sobre la audición interna de la obra: Durante el ensayo el director está haciendo una comparación constante entre el sonido físico que oye al coro y la imagen sonora interna que tiene de la obra por su estudio; y establece un juicio inmediato y momentáneo (porque a un acorde le seguirá otro en seguida), normalmente de bondad y adecuación entre ambos. Cuando el juicio es negativo, o lo que oye no se adecua a la imagen sonora interna, viene la interrupción del ensayo para su corrección.

Algunas consideraciones relacionadas con este *orden* armónico, referido a la justeza de los acordes:

- Hay partituras más fáciles y más difíciles desde el punto de vista armónico. El director debe elegir el repertorio en función de la formación y experiencia del coro y de su propia percepción armónica, o confianza en su propio oído musical para saber ser juez del sonido armónico del coro.
- La facilidad en el *orden* armónico está, por ejemplo, en que la tonalidad esté muy clara y asentada durante la obra, tenga pocas disonancias, éstas se produzcan por *notas de paso*, las modulaciones sean muy elementales, a la dominante o subdominante, etc. Las obras de este tipo suelen ser breves.
- Hay obras difíciles, y muy difíciles, en cuanto al *orden* armónico: con abundancia de disonancias, acordes alterados frecuentes, con poca estabilidad tonal, por progresiones armónicas, porque las modulaciones son demasiado rápidas y breves, o enarmónicas, que se alejan mucho del tono principal, con poca claridad tonal o cercanas a la atonalidad, politonalidad...
- La dificultad de la percepción del *orden* armónico aumenta con la velocidad del movimiento: Una obra de armonía difícil, aunque sea rápida, deberá ensayarse al principio muy lentamente, para que el director pueda percibir la bondad o maldad de los sonidos resultantes (aunque sufran la respiración el fraseo, elementos que se trabajaran después). Incluso en ciertos enlaces deberá detenerse el sonido sobre cada nota o acorde, hasta que el director compruebe que está bien.
- Las obras armónicamente más fáciles abundan más en el Renacimiento; pero también se pueden encontrar en las épocas posteriores, incluso en la música contemporánea: es cuestión de tener una amplia biblioteca de partituras corales para poder encontrarlas. Un coro de relativa poca preparación o experiencia no tiene por qué cantar solamente obras del Renacimiento y canciones populares en versiones corales de *tónica y dominante*.⁴
- La música coral contemporánea abunda menos por diversas causas, entre otras, porque apenas se la interpreta. Es necesario preparar a los coros para poder interpretar el extenso repertorio coral contemporáneo. Así la música coral estará en conexión con la estética que nos rodea.
- La música coral contemporánea debe estar sometida a examen, pues a veces los compositores desconocen el medio sonoro de nuestro instrumento, haciendo obras *incantables*.

⁴ Las Antologías Corales III-VI contienen obras armónicamente sencillas y breves, de todas las épocas históricas, para diversos grupos corales.

B. Directamente relacionado con el *orden* armónico está el problema de la fusión acústica o *empaste* del sonido coral.

Una de las principales preocupaciones del director es la de producir un buen sonido coral; ya hemos hablado algo de ello en el tema anterior. Este sonido bien fusionado y empastado es una meta que el director se plantea y debe comunicar a los cantores, para que pongan su oído al servicio de esta cualidad esencial para que ellos mismos y los oyentes experimenten la belleza estética sonora.

Cada cantor dentro de su cuerda, o cada instrumento dentro de su sección, producen un sonido único. El empaste o fusión sonora se produce cuando dos o más intérpretes consiguen un sonido que se percibe como uno solo.

Conseguir una buena fusión sonora es tarea de oídos entrenados. Los cantores no son ajenos a ello: deben cantar siempre escuchando el sonido de conjunto de su cuerda. Una cuerda bien empastada es aquella en la que todos los cantores son capaces de producir exactamente el mismo nivel dinámico y el timbre parecido.

El empaste también afecta al coro completo: Esto significa que todas las cuerdas suenan en un mismo nivel dinámico, por ejemplo, los bajos tan fuerte como las sopranos. Los oídos de los cantores siguen jugando su papel crítico para decidir cuánta energía debe añadirse o quitarse a la dinámica sonora. Los cantores deben escuchar al cantar a todo el coro.

Pero esto, que es deseable para los cantores, es muchas veces utópico: hay cantores más potentes de voz, otros son más dulces; muchas veces tienen la impresión de no escuchar a nadie en locales de acústica sorda; es frecuente que la plantilla del coro, por su carácter no profesional, no está equilibrada y sobran cantores de una cuerda, mientras faltan en la otra...

El director es una vez más el regulador y juez de la justeza del empaste y fusión acústica del conjunto del coro.

Esta obsesión del director de coro por la fusión sonora lo hace frecuentemente enemigo de la música concertante, entendiendo este término aquí como la confrontación entre voces o instrumentos musicales, o la exhibición de uno de ellos frente a los demás, que deben ponerse al servicio incondicional del protagonista, como ocurre en la forma “concierto” en su aspecto más romántico, o en la ópera en la vertiente más *belcantista*.

Veamos algunas consideraciones sobre la fusión acústica de las voces, para la formación del director; de ellas cada uno sacará sus propias conclusiones:

- La fuerza de todo el coro se amoldará a la de su cuerda más débil. El nivel dinámico que la sección más débil pueda producir bien, determina el nivel dinámico de todo el coro.⁵
- La colocación de las cuerdas dentro del conjunto del coro puede influir a la hora de mejorar el empaste y la fusión acústica (cf. Tema 16).
- Es ideal para facilitar la fusión sonora el buen equilibrio numérico de las distintas voces del coro (cf. Capítulo 11.4)
- Cantar en cuartetos dentro del coro es probablemente la mejor técnica para conseguir un perfecto empaste (cf. Capítulo 16).

⁵ B.R. Busch: *El Director de Coro*, pág. 246.

- La igualdad de timbres, producto de una técnica vocal común es esencial para el empaste.
- La buena afinación melódico-armónica es igualmente esencial para la fusión de las distintas voces.

La fusión sonora no es una cualidad que el compositor pueda escribir en la partitura, pero la sabiduría armónica de una obra y la experiencia en la sonoridad coral del compositor serán garantía de conseguir dicha fusión en manos de un buen coro conducido por un buen director.

La fusión acústica es perfecta, o se vuelve más fácil, en los casos siguientes:

- Cuando no se oye más que un solo sonido (el unísono): ésta es la sonoridad más simple posible entre dos o más voces.
- En acordes consonantes, producto de los primeros y más potentes armónicos del sonido fundamental, la fusión se acerca mucho a la perfección del unísono. Las obras con abundancia de acordes consonantes son excelentes para trabajar la fusión acústica.
- Cuando todos los cantores emiten la misma vocal, como ocurre en las obras homofónicas o de armonía vertical.
- En las obras o pasajes de movimiento lento.
- En obras o pasajes dinámica suave (de *pp* a *mf*).
- Con las voces en posición cerrada armónicamente.
- En los coros de voces iguales (sólo voces blancas, o sólo voces graves), por la identidad tímbrica. Los coros de voces iguales suenan muy compactos.
- En coros más bien grandes en los que los timbres se diluyen.

Cuantos más factores de esta tabla se sumen, más perfecta será la fusión acústica.

Entre tantas obras posibles, quiero citar dos, una fácil y otra difícil, muy aptas para comprobar la facilidad de la fusión acústica:

- El himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IV, pág. 44).
- El motete (?) *Alleluia* (4 v.m.) de Randall Thompson (en ciertas secciones que cumplen los criterios anteriores).

Por el contrario, la fusión acústica es más difícil, o se vuelve imposible, en los casos siguientes:

- En acordes disonantes o alterados: la lucha entre los sonidos disonantes se resuelve en la posterior consonancia, si ésta tiene lugar, con la vuelta de la fusión acústica.
- En las sucesiones de acordes o pasajes muy disonantes.
- Cuando las distintas voces cantan simultáneamente vocales y sílabas diferentes, como ocurre con las obras de escritura contrapuntística.
- En las obras o pasajes de movimiento rápido: La velocidad hace cambiar los acordes, las vocales, las texturas, etc. antes que la mente las sintetice.
- En obras o pasajes de dinámica *mf* a *ff*: Se empiezan a advertir las diferencias de potencia y timbre de las distintas secciones del coro, o de los cantores, quienes pueden empezar a perder el control de sus voces.
- Con las voces en posición abierta armónicamente: Comienzan a sentirse los vacíos armónicos entre los sonidos de cada voz.

- En los coros de voces mixtas (voces blancas + voces graves) por la diversidad de timbres. Aún más si los niños sustituyen a las mujeres.
- En los pasajes en los que una voz se divide, pues cada una de esas voces queda reducida numéricamente a la mitad, con la consecuente pérdida de equilibrio sonoro.
- En coros muy pequeños o solistas, en los que los timbres se personalizan totalmente.

De igual manera, cuantos más factores de esta tabla se sumen, más difícil será la fusión acústica.

Entre las muchas obras posibles, también citaré dos de difícilísima fusión sonora y empaste:

- *Crótalo* (8 v.m.) (de *Seis Caprichos*, nº 3) de Juan-Alfonso García.
- *Ronde* (4 v.m.) (de *Trois Chansons*, nº 3) de Maurice Ravel.

No obstante, hay obras en las que el compositor pretende expresamente la ruptura de la fusión acústica, por la potenciación de unos ciertos elementos sonoros sobre otros, por ejemplo:

- Cuando una voz (no las sopranos) lleva el tema y debe destacársela: la buena interpretación será entonces la que consigue ese efecto con claridad, cosa que se escucha muy pocas veces en los buenos coros.
- Dígase lo mismo de las obras del Renacimiento o Barroco compuestas sobre *cantus firmus* o *cantus obstinatus*; o el efecto de *ostinato* en obras más recientes.
- La inclusión de solistas en una obra: es claro que el solista o la solista deben sobresalir sonoramente del conjunto; no tendría sentido decir al solista que no destaque.
- La música contemporánea incluye muchos elementos de ruptura de la fusión acústica, como los recitados o *parlados*, y diversos tipos de sonidos vocales no convencionales, o extravocales, que se superponen sobre la música.

Un ejemplo de obra con mezcla simultánea de texturas muy diversas es el *Contrapunctum VII* de las variaciones tituladas ***Punctum contra Punctum II*** de Ricardo Rodríguez: en esta variación las sopranos llevan un canto muy fragmentado y en región bastante aguda, en ***mf***; las contraltos 1ª hacen un diseño *ostinato* en *glissando* y en ***pp***; los tenores 1º y 2º con los barítonos unas armonías en 4ª y 6ª en ***pp***; todas estas voces no crecen ni decrecen en toda esta variación. Por último, las contraltos 2ª y los bajos 2º hacen efectos vocales en *parlato* que van creciendo desde el ***pp*** al ***ff***, creando una sensación de intranquilidad, que en su sección final ahogan a todas las demás voces, hasta un corte brusco, en que quedan sólo las voces que *hacen música*, produciéndose una sensación de descanso muy notable.

Salvo estos casos y otros que se justifiquen, el director debe procurar la fusión acústica, el equilibrio y el empaste, tanto cuanto le sea posible, en contra del sonido descuidado, deslavazado que caracteriza frecuentemente a nuestros coros.

13. 3. EL RITMO (*ORDEN RÍTMICO*).

El ritmo, es la ordenación intelectual de todo aquello que se mueve. Para que la mente

pueda ordenar algo es preciso un movimiento.

En la naturaleza hay movimientos muy lentos, pero perfectamente acusados, como el movimiento de traslación de la tierra alrededor del sol, que da origen a los años; el movimiento del eje de la tierra en su posición más o menos inclinado o perpendicular con respecto al sol, que da origen a las estaciones; el de rotación de la tierra, que da origen a los días y noches, etc.

Hay movimientos más moderados, como los latidos del corazón, el pulso, etc.

Y hay movimientos rapidísimos, como las ondas del sonido o las de la luz. Tanto éstos, como los muy lentos, son imposibles de ser percibidos mentalmente y ordenarlos, aunque el cuerpo los acusa, y tienen su influencia condicionando nuestro *biorritmo*, así como el de los animales y plantas.

No todo movimiento puede ordenarse rítmicamente. Precisamente la Música trata de ordenar el movimiento sonoro, poniendo en relación el sonido con el tiempo, y elevando esta relación a la categoría de un arte de lo más excelente, precisamente por su carácter más abstracto.

Como en los apartados anteriores, expongamos algunas reflexiones sobre el *orden* rítmico, que pueden ser útiles al director:

A. Sobre la naturaleza del ritmo y su función en el arte de la Música:

- Hay obras en las que el ritmo se percibe como muy evidente, se impone, incluso al no iniciado, se erige en protagonista sobre otros parámetros del arte de la música: es el caso de muchas de las canciones populares, las marchas, los himnos, las danzas, etc. Esta preponderancia del ritmo sobre otros elementos de la música hace que este tipo de música sea muy elemental y primitiva. Es una música siempre utilitaria, funcional: para hacer una labor (música popular), para acompasar el paso de una multitud (marcha), para enardecer (himno), para bailar (danza). De aquí procede la abundantísima música comercial de usar y tirar y de valor estético prácticamente nulo.
- El arte empieza a estar cuando el ritmo se pone en relación con el resto de *órdenes* o parámetros musicales: está inherente en ellos y constituye su síntesis: es la alternancia ordenada de sonidos fuertes y suaves, agudos y graves, largos y breves. La síntesis u ordenación mental de estos elementos constituye el ritmo, que surge como la necesidad de tener unos apoyos en el fluir temporal del discurso musical.
- Cuando los apoyos tienen una alternancia uniforme, tenemos el compás; en caso contrario, tenemos el *ritmo libre*. En la Historia de la Música ha habido alternancias entre una tendencia u otra: ritmo libre - ritmo medido.
- Precisamente el director pone de acuerdo a un colectivo para hacer una música pulsando los apoyos rítmicos de esa música. Si no fuera por ellos, no habría posibilidad de acuerdo. El Canto Gregoriano se puede dirigir porque tiene ritmo, libre desde luego, pero ritmo; si fuera *arrítmico* sería imposible su dirección y, por tanto, su interpretación por un conjunto.

B. El orden rítmico tiene relación con la medida y duración de los sonidos: El director es el garante del cumplimiento escrupuloso también de esta característica del sonido. Conviene recordar, a este respecto, algunas cosas ya tratadas en la 1ª parte de nuestra obra:

- Observar la medida exacta de las notas finales, que con frecuencia queda más corta de

lo que debe ser: el sonido termina al final de la última parte correspondiente, no al medio de esta parte; o, dicho de otra manera, el sonido termina en el comienzo de la parte siguiente a ella.

- Controlar las notas finales de frases en las obras contrapuntísticas: normalmente el director las descuida, pues le es más importante el cuidado de las entradas de cada voz. Pero muchas veces, más de las que parece, hay posibilidad de señalar o dar los cortes de estos finales parciales.
- En el caso de la imposibilidad de marcar los cortes parciales múltiples de una obra contrapuntística, al menos cuidar con el oído que se mantengan con exactitud las notas finales, avisando a la voz en caso de defecto o exceso.
- Ya se sabe que el defecto de duración produce vacíos armónicos, mientras el exceso de duración puede producir disonancias o disfunciones armónicas.

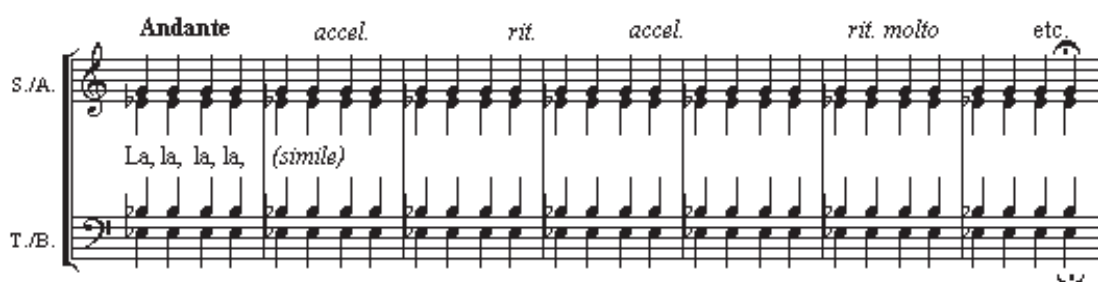
C. El *orden* rítmico tiene relación también con la velocidad del movimiento o *tempo*. El acertar con la velocidad adecuada de una obra es muy importante:

- Para el carácter de la obra: ésta puede desvirtuarse, parecer otra, perder el arte que tiene si se equivoca su *tempo* o velocidad.
- Desde que las obras tienen indicación metronómica por su autor, ella es la referencia obligada. El metrónomo debe usarse en casa, para hacerse cargo de la velocidad querida por el compositor, nunca en el ensayo.
- Cuando las obras no tienen esa referencia metronómica, pero tienen escrita la denominación correspondiente (por ejemplo, *Adagio*, *ma non lento*, o *Allegro molto*) el director lo sigue teniendo suficientemente claro, aunque cada uno interpretará esas denominaciones con una diferencia subjetiva de velocidad, que indudablemente será leve.
- El problema está en las épocas históricas en las que no se anotaba nada sobre la velocidad, pues no se pensaba en ello: se dejaba al uso y costumbres conocidas en su época. Es obligación del director que interpreta esta música formarse en los criterios de la época, o dejar de interpretarla, pues corre el peligro de ofrecer una falsa imagen de ella, engañando al coro y a los oyentes.
- Acertar en la velocidad adecuada de una obra es importantísimo para los cantores, para conseguir un buen fraseo y control de la respiración. Si en unos primeros ensayos de una obra rápida es preciso ir lento para asegurar sonidos, duraciones, armonías, etc., pronto se deberá llegar a la velocidad real de interpretación, para que los cantores no se formen una imagen mental errónea de la obra y puedan acostumbrarse a los arcos respiratorios y al fraseo que necesita.
- Se requiere mucha experiencia en el director y calidad en el coro para interpretar obras muy lentas o muy rápidas. En su defecto, las obras lentas tienden a hacerse en *moderato/andante*, y las rápidas en *andantino/allegretto*, con lo que casi todas las obras se parecen mucho en sus *tempos*, perdiendo personalidad, carácter y, en definitiva, el arte.

D. El *orden* o parámetro rítmico está relacionado, por fin, con la *uniformidad* del movimiento:

- El director tiene el deber de mantener el movimiento o *tempo* uniformemente.
- Hay unos defectos corrientes, que consisten en frenazos o aceleraciones típicas, y que no dejan de ser arbitrarios:

- Tendencia al retardo en los pasajes difíciles por la rapidez o la armonía.
- Tendencia a acelerar en notas o silencios largos.
- La uniformidad no se opone al *fraseo*, al *decir bien la música*, que es algo indecible, perteneciente a la experiencia y al arte del intérprete.
- La uniformidad sufre una ruptura por las indicaciones de *accelerando* (*accel.*) o *ritardando* (*rit.*). Recordemos sobre estas indicaciones:
- Que se trata de matices de gradualidad, no de cambio súbito de velocidad. Puede ser útil el ejercicio consistente en hacer cantar un acorde en posición cómoda para todas las voces, o recitar con la sílaba “la” valores uniformes (negras), haciendo que los cantores aceleren o retarden según los gestos del director:



Estos matices se deben notar: Ya que la variación del movimiento supone un esfuerzo interpretativo, no merece la pena que esa aceleración o retardo pasen desapercibidos al oyente.

13. 4. LA INTENSIDAD (*ORDEN INTENSIVO*).

El concepto de intensidad es mucho más evidente que el del ritmo, aunque en alguna manera está relacionado con él: también pertenece al orden rítmico la síntesis que hace la mente entre la diversidad o alternancia de sonidos más suaves y más fuertes.

Expongamos algunos criterios sobre este *orden* intensivo útiles al director de Coro:

A. Físicamente, la intensidad del sonido depende de la amplitud mayor o menor de las vibraciones del cuerpo sonoro.

- En el caso del sonido vocal, la intensidad depende de la mayor o menor corriente o fluido de aire que se expire.
- Depende aún más de la buena *colocación* o impostación de la voz, fruto de la técnica vocal. Un cantor de voz formada produce un sonido de igual volumen al de otro cantor no formado con menos gasto de aire.
- Lo anterior es fruto también de la mayor cantidad de sonidos armónicos que acompañan al sonido fundamental, y esto también es consecuencia de la buena técnica vocal.

B. La intensidad del volumen sonoro del coro está en relación con el número de cantores:

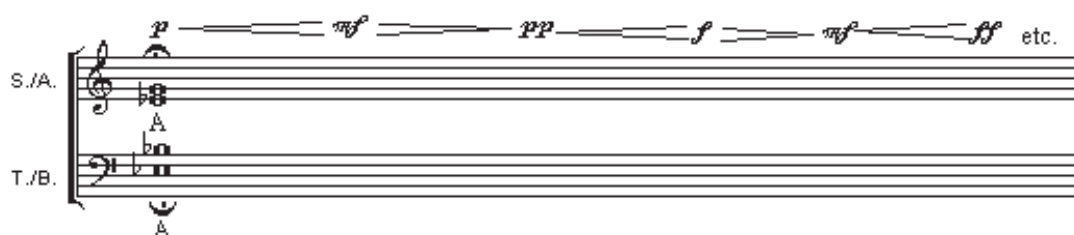
- Esta relación es, evidentemente, directa: a mayor número de cantores, mayor volumen

sonoro del coro.

- Sin embargo, esta relación directa va disminuyendo su efecto conforme se agranda el coro: hay mucha diferencia de intensidad, por ejemplo, entre un coro de 16 y otro de 40 cantores (con una diferencia de 26 cantores); la diferencia intensiva es, sin embargo, menor entre un coro de 40 y otro de 64 cantores (con la misma diferencia de cantores); aún menor es esta diferencia intensiva entre un coro de 64 y otro de 100 cantores (siendo mayor la diferencia numérica).

C. El trabajo de la expresión dinámica:

- Normalmente los coros, por la poca formación vocal, tienen muy poco margen de expresión dinámica: este margen está entre **mf** (*mezzoforte*) y **f** (*forte*).
- La consecuencia de esta pobreza intensiva es la monotonía interpretativa.
- La *expresión* musical es algo muy amplio: afecta a todos los parámetros u *órdenes* de la música. Un coro es expresivo porque emite bien, afina, su movimiento es bueno, etc.; en definitiva, porque interpreta bien.
- Pero normalmente ligamos la expresión al *orden* intensivo: llamamos expresivo al coro que tiene un amplio espectro de volumen entre el **pp** (*pianissimo*) y el **ff** (*fortissimo*).
- Por tanto, se debe acostumbrar al coro a cantar en **p** (*piano*) y en **pp** (*pianissimo*).
- Hay que cuidar mucho que un pasaje en **f** (*forte*) o **ff** (*fortissimo*) no sea gritado o descontrolado por parte de cada cantor.
- La intensidad sonora no es estática; es algo fluido, está en constante mutación. El arte indecible del fraseo da mayor o menor intensidad a distintos momentos de la frase musical.
- Un determinado nivel de intensidad sonora puede ser aumentado por lo que se denomina *crescendo* (*cresc.*), o disminuido por el *diminuendo* (*dim.*).
- Ya se ha hablado en otro capítulo de que estos matices son *graduales*, no sorprendivos. Puede ser bueno el ejercicio de distribuir un acorde entre las voces, en posición cómoda para todas, mantenerlo un rato, haciendo que los cantores crezcan o disminuyan, más o menos, según indiquen los gestos del director:



- Estos matices de gradualidad dinámica son costosos y suponen un esfuerzo del colectivo coral. Dicho esfuerzo debe tener una consecuencia: que el oyente note que el sonido crece o decrece. Por tanto siempre es conveniente exagerar algo el matiz para que consiga su efecto.

13. 5. LA BÚSQUEDA DEL “GRAN RITMO” DE LA OBRA.

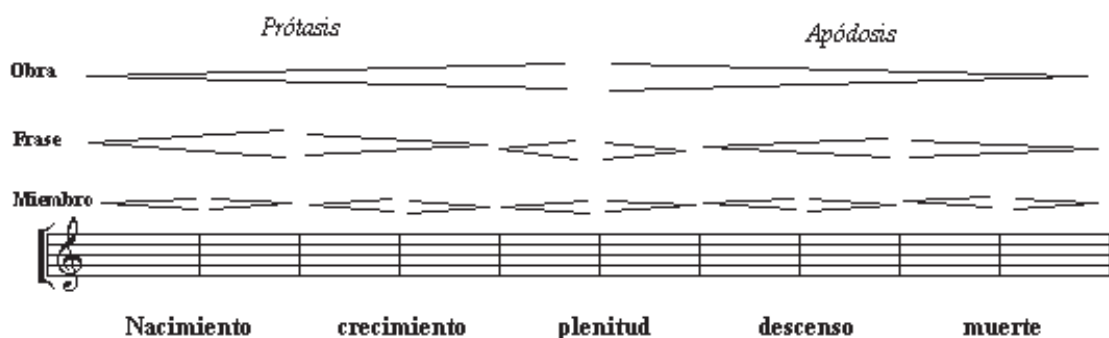
Entendemos por “*gran ritmo*” la concepción globalizadora de una obra como un todo vital que, a semejanza con la vida de la persona humana, tiene una secuencia vital:



Aunque la obra musical está dividida en frases, que a su vez se dividen en elementos menores (semifrases o miembros de frase, y éstos en incisos, etc.), y el trabajo de un director, en su estudio personal y en los ensayos, es la disección y el *análisis* de la obra, con vistas a no descuidar ninguno de sus múltiples elementos, al final del proceso de montaje hay que tender a la *síntesis*, que considera la obra como una unidad. En ello está la madurez interpretativa.

El intérprete novel, aprendiz (en nuestro caso el director) se queda en los elementos más materiales: altura, métrica de los sonidos, puesta del texto, y no mucho más. Esta interpretación es primitiva, elemental y meramente material; es una simple *lectura* de la partitura, que puede ser correcta; pero no es artística y, por tanto, no emociona.

El intérprete o director más formado tiende ya hacia el difícil arte del *fraseo*: hacer que la frase musical tenga vida, que en definitiva no es más que la aplicación del ciclo vital anterior en pequeño: un micro-ciclo vital aplicado a sólo una etapa del proceso de la obra, como es una frase. Esto ya es mucho: la obra comienza a adquirir una cierta ondulación vital, pero la obra aún no es una pieza, sino una sucesión de fragmentos yuxtapuestos, que dan la impresión de que la pieza se para en cada momento, sin que se aprecie si seguirá o ya ha llegado a su final.



En su sentido más total y perfecto, la interpretación es artística cuando tiene en cuenta la obra en su totalidad vital.

Llamaremos *prótasis* al gran período que va desde el nacimiento de la obra hasta su cumbre expresiva o punto culminante. La *apódosis* corresponderá al gran período de descenso vital desde la cumbre expresiva hasta la muerte de la obra.

El punto culminante o cumbre expresiva será naturalmente una frase que se erigirá en el

centro del interés de la obra, por su especial altura, brillantez dinámica, interés armónico, o por el contrario, por su especial tensión en la suavidad y éxtasis dinámico-armónico.

Esta frase que se erige en cumbre expresiva no suele estar al principio de la obra, ni al final de ella. Si se nace grande, en la cumbre expresiva, la obra pierde interés, pues toda ella es una *apódosis* o camino hacia su muerte. Si la obra termina en la cumbre expresiva, toda la obra es una *prótasis*, un ascenso que da la impresión de muerte violenta.

Ambos casos son posibles, y de ellos habría algún ejemplo; pero la obra es más equilibrada si la cumbre expresiva se encuentra más o menos hacia el centro de la obra.

La interpretación global de una obra, la que busca su “gran ritmo”, procurará un gran período de tensión en la *prótasis*, haciendo los *crescendos* y *accelerandos* (elementos dinámicos y agógicos de aumento vital) más acentuados que en la *apódosis*.

Por el contrario, procurará la distensión en la *apódosis*; para ello los *diminuendos* y *ritardandos* (elementos dinámicos y agógicos de pérdida vital) serán en ella más acentuados, mientras que en la *prótasis* estos aspectos se marcarán menos.

La búsqueda del “gran ritmo” en una obra es tanto más necesaria, cuanto mayores dimensiones tiene dicha obra.

En la pequeña estructura de un villancico del siglo XV, no es tan necesario encontrar esa frase central, cumbre expresiva de la obra, como en un motete del siglo XVI de cierta extensión, o en una canción del Romanticismo. No digamos en una forma compleja, como lo son las Misas, los Himnos o los Salmos: su interpretación será aburrida y tediosa, por ser una música larga, que carece de sentido.

13. 6. LA FORMACIÓN MUSICAL DE LOS CANTORES,.

El coro es un instrumento musical, colectivo, personal, cuyas unidades de interpretación son los cantores.

Los cantores son actores de la música, y deben saber leer la música para interpretarla. Esto que parece axiomático, y debería serlo, no lo es en absoluto en muchos coros de nuestro entorno. En algunas convocatorias anuales para comenzar la actividad de muchos coros se lee que “*no se necesitan conocimientos musicales*” para formar parte de un determinado coro. También se dice que, si se piden conocimientos musicales, no habría coros...

Estamos convencidos y afirmamos que para que un coro pueda llamarse tal, sus cantores deben saber leer la música, o en su defecto, aprender a leerla. ¿Es que el coro va a ser la única actividad de ocio o afición en la que no se pida a sus socios saber de qué va lo que en él se hace? ¿Se puede hacer una compañía de teatro con analfabetos, que no saben leer? ¿Se puede formar una asociación de pintores, con personas que no saben de eso? ¿Se puede abrir un taller mecánico con auxiliares que no saben nada de motores? Podríamos abundar en otras lindezas por el estilo.

Entre el mundo de los cantores de coro se dan los casos pintorescos de hablar de autores más o menos importantes, más o menos buenos, o de obras sublimes que se cantan, y no entienden nada de ellas, porque no saben leerlas.

Es verdad que el acto de cantar (= echar la voz) es independiente de la sabiduría musical, que se puede cantar (incluso bien) sin saber música, que se puede saber mucha música y tener mala voz, etc.

Pero también es verdad que el aprendizaje por puro oído no es racional, pues convierte al cantor en un mero reproductor maquinal (por no decir en un animal que, a base de mucho repetir, consigue hacer una determinada acción, como los animales de un circo). Por este carácter de irracionalidad tal práctica debería estar proscrita, por indigna.

El aprendizaje por este sistema de oído es tremendamente lento, y reduce su repertorio a obras muy cortas en duración y sencillas de armonía.

Es posible que no pueda formarse un coro en principio con cantores que sepan música. Como también es posible que no encontremos en principio cantores que tengan la voz formada. Y ¿qué es lo que hacemos? Que los cantores se forman vocalmente en el coro.

Pues, de la misma manera, los cantores deben formarse musicalmente en el coro. Es lo menos que un cantor debe esperar recibir en el seno del coro: formación musical para, poco a poco, saber lo que hace, por qué lo hace así y no de otra manera y tener el bagaje de conocimientos que le hagan poder acometer obras más interesantes o más importantes.

En esta formación musical de los cantores se empleará un tiempo del ensayo, normalmente el comienzo, sabiendo el director (y concienciando a los cantores) que no se pierde el dicho tiempo, sino que, al contrario, se gana, pues, pasados unos meses, sus ensayos serán mucho más ágiles, racionales, podrá preparar mejores obras...

Lo primero, desde luego, es que el director esté convencido de la necesidad de trabajar con cantores formados en música. Después vendrá el trabajo de concienciación de sus cantores en este sentido; no vale el “*yo he venido aquí para cantar, no para aprender solfeo...*”, en el que se quieren parapetar ciertos miembros. La negativa formal a aprender música debe ser motivo suficiente para la baja en el coro.

También el director debe tener clara idea del tipo de formación musical que se necesita para practicar la música coral: aprender a *leer la música*, que no es exactamente lo mismo que el tradicional *solfeo* aburrido, que es una carrera de obstáculos musicales, quizá útil al músico técnico.

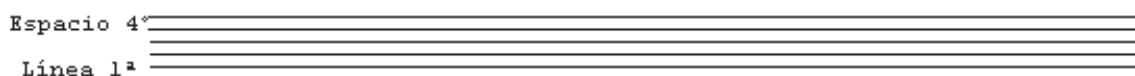
Es necesaria una enseñanza en forma viva, ágil, activa y esencialmente práctica para la música coral.

Es necesario hacerse de un método práctico de lectura coral. Probablemente cualquier método es útil. Si es bueno o no, es probable que dependa de la pedagogía del director-profesor. De cualquier método habrá que quitar lo que no hace falta, o es inútil, para la música coral habitual. No hablemos de las grandes y complejas obras corales, que sólo serán posibles a cantores muy técnicos o profesionales.

El director tendrá que “fabricarse” su método de lectura musical para cantores de coro, que deberá incluir la práctica de estos elementos:

- Explicación del pentagrama y de la numeración de sus líneas y espacios, (como manera

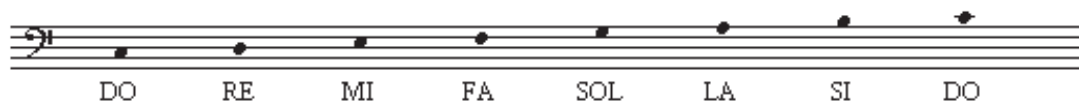
de hacerse entender cuando se hable de la nota situada en una determinada línea o espacio):



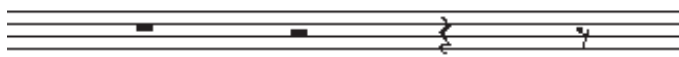
- Las Sopranos, Contraltos y Tenores sólo practicarán la clave de Sol, pues en esa clave están escritas sus respectivas partes musicales. (Esto no es problema: cualquier método comienza por ella, y en esa clave están los ejercicios más sencillos, para comenzar a leer):



- Los Bajos, sin embargo, no necesitan para nada conocer la clave de Sol. Aprenderán desde el principio sólo la clave de Fa (en 4ª línea), pues en esa clave está escrita su parte musical en cualquier partitura normalizada. (El problema está en que cuando un método plantea la clave de Fa, ya se ha avanzado mucho en lectura musical y los ejercicios que proponen suelen ser difíciles. Por ello, el director deberá escribir él mismo en la clave de Fa, los mismos ejercicios que practican las Sopranos, Contraltos y Tenores en clave de Sol, para que los Bajos puedan leerlos y entonarlos simultáneamente con los demás. Es un pequeño trabajo que el director tiene que hacer):



- Conocimiento y práctica en su duración o métrica de las figuras más normales de la notación musical, como son:
 - las *redondas* (○)
 - las *blancas* (♪)
 - las *negras* (♩) y
 - las *corcheas* (♪).⁶
- Igualmente, conocimiento y práctica en su duración o métrica de los silencios correspondientes a las mismas figuras (silencios de *redonda*, *blanca*, *negra* y *corchea*):



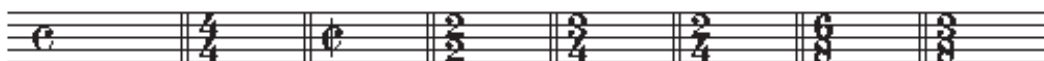
- El *puntillo* (·) aplicado a las notas o silencios.

⁶ Las *semicorcheas* se utilizan poco en la música coral normal, y no hay por qué preocupar a los cantores normales con este valor tan breve y que plantea demasiadas posibilidades rítmicas, siempre difíciles. Bastará con comentarlas, cuando salgan en una partitura concreta, explicarlas brevemente como mitad de la *corchea*, y practicar el grupo concreto que presente la partitura.

- La *ligadura* entre notas del mismo sonido:



- Compases fundamentales binarios y ternarios:⁷



- Los signos fundamentales de la expresión dinámica: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* *cresc.*, *dim.*, los reguladores:



- Los signos fundamentales de la expresión agógica: *accel.*, *rit.*, *più mosso*, *meno mosso*, *a tempo*, *Tempo I°*, etc.
- Los aires fundamentales: *Allegro*, *Andante*, *Moderato*, *Adagio*, etc.
- Las alteraciones accidentales de los sonidos:
 - el *sostenido* ($\sharp$) como elevación de un semitono en la altura del sonido natural de una nota.
 - el *bemol* ($\flat$) como bajada de un semitono en la altura del sonido natural de una nota.
 - el *becuadro* ($\natural$) como vuelta al sonido natural de una nota después de haber estado alterada en algún sentido por el *sostenido* o por el *bemol*.
- El mundo de las alteraciones propias y de las tonalidades puede ser demasiado difícil de explicar, si hemos partido de la base de que el cantor sólo necesita un solfeo práctico. Incluso los estudiantes de Conservatorio tardan en entender el sistema tonal: aunque sepan teóricamente la tonalidad de una obra por el número de alteraciones propias de la clave, no saben resolver bien la sonoridad del tono correspondiente, hasta que alguien no se lo entone.
- Por eso creemos que al cantor no hay que problematizarlo con el problema tonal, sino entonarle, al principio de una obra, y hacer que el coro entone la escala correspondiente al tono en que está escrita, y decirle que *éstos son los sonidos que se emplean en esta obra*. Si una obra está, por ejemplo, en *La Mayor*, se le canta esta escala, en forma directa o parcial, según la altura del tono:



Hacer reflexionar a los cantores que todos estos sonidos están *naturales* cuando salen en su partitura, no tienen ninguna alteración, porque es *natural* que el *Do*, el *Sol* o el *Fa* suenen así (sostenidos) en este tono: para ellos, todos los sonidos siguen siendo

⁷ Los compases de subdivisión ternaria se emplean muy poco en la música coral. En la práctica no hace falta conocer los de $9/8$ ó $12/8$. Si salen alguna vez, se explicarán.

- *naturales*, una vez que se está ubicado en un determinado tono.⁸
- Los signos de articulación que se consideren más necesarios, como el *legato* (*leg.*), el *subrayado* o *episema horizontal* (_), el *staccato* (> ó ^), el *sforzando* (*sf*).
- Los signos de detención del movimiento rítmico, como el *calderón* (⤿), o el *tenuto* (*ten.*).
- Los signos de ubicación de ciertas secciones o partes, como *D.C. (Da capo)*, ♩ ó ♩ .⁹

Cuando todos los cantores sepan leer y entonar la música, no se deben admitir nuevos miembros sin este requisito, a no ser con la previsión y el compromiso de que se van a formar de alguna manera.

El que en un coro haya ciertos cantores de buena o excelente formación musical por sus estudios técnicos debe ser considerado una suerte, y el director procurará aprovechar en beneficio del coro sus especiales posibilidades musicales.

Estos cantores no deberán gozar de privilegios en su trato o en la disciplina coral, pero el director les tendrá una especial estima, y deberá concienciarlos para que su presencia sea decisiva en la mejor marcha del coro:

- Gracias a ellos serán practicables obras más difíciles.
- Se les podrá encomendar la formación musical de los cantores no formados, organizándolos en grupos de trabajo convenientes.
- Se les podrá responsabilizar especialmente como *Jefes de voz*, para llevar el cuidado interno de una determinada voz, corrigiendo defectos que pueden pasar desapercibidos al director.
- Como *Jefes de voz* podrán hacer ensayos parciales de una voz, con la consiguiente organización, con lo que se agilizará muchísimo el rendimiento de los ensayos conjuntos.
- El director los podrá hacer miembros de la *Comisión Musical* del Coro,¹⁰ a los que consultará, y se asesorará de ellos en lo relativo a programación, trayectoria artística del coro, oportunidad de aceptar o no una determinada actuación, etc.

⁸ Realmente no es tan simple la solución que proponemos, y siempre quedan interrogantes no fáciles de explicar: por ejemplo, un *becuadro* al lado de alguno de estos sonidos propiamente alterados. Estimamos que, llegado el caso concreto, se solucione sonoramente por parte del director; cuando el coro tenga más experiencia musical se podrá profundizar en el mundo de las tonalidades.

⁹ A. Russo en “El Director de Coro...” (pp. 96 ss.) ofrece un sistema de formación musical elemental a cantores, estructurado en doce clases.

¹⁰ Véase el cap. 18 sobre la organización social del Coro.

Capítulo 14. LA TÉCNICA DEL TEXTO

14. 1. INTRODUCCIÓN.

Todos los directores dedican la práctica totalidad de su esfuerzo en los ensayos al montaje *sonoro* de las obras corales, o sea a la buena puesta de la música, en sus aspectos melódico, armónico, expresivo, etc.

Y, por el contrario, se suele desatender casi por completo el texto de las mismas obras. Muy pocos directores sienten la preocupación de trabajar el texto, su dicción, su comprensión, etc. Pues bien, si el texto de una obra coral no tiene importancia, ¿por qué no suprimirlo, hacemos de la música coral una *música pura*, ponemos un *la, la, la*, o una vocalización bajo las notas como soporte del sonido, y tenemos un problema menos en nuestro trabajo?

En la música coral, como uno de los campos de la música vocal, se da una unión marital de dos artes: la Literatura y la Música. Esta unión es perfecta e indisoluble cuando los dos contrayentes, texto literario y música son artísticos y se acoplan mutuamente, como si hubieran nacido el uno para la otra. Entonces se consigue la obra de arte.

Cuando uno de los dos elementos es bueno, pero no el otro, el resultado global es malo. Conocemos textos excelentes que, en manos de compositores inexpertos, producen obras insufribles; y, por el contrario, obras musicales bien hechas en principio, que no se sostienen por la endeblez de sus textos.

El texto literario siempre es anterior a la composición musical, predetermina su estructura formal, inspira unas ideas musicales y expresivas al compositor, e influye en gran manera en su ritmo general, plasmado en un compás y en ciertos esquemas rítmicos dependientes de la métrica y acentuación del texto.¹

Y cada compositor, dependiendo de la época histórica y de los medios técnicos y expresivos que ésta le otorgaba, ha querido reflejar, expresar, las ideas del texto literario o su clima y mundo interior en la música correspondiente; de ahí que toda música coral es siempre *dramática, descriptiva, programática*.

Tiene siempre que haber, por lo tanto, una preocupación por asimilar bien el texto de la obra coral y hacerlo inteligible al oyente, pues la música deberá, no ocultar o empañar el texto, sino sublimarlo a una categoría superior a la mera declamación.

¹ Véase Ricardo Rodríguez: *La Música Coral en torno a Federico García Lorca*, artículo publicado en el Boletín Anual de la Confederación Andaluza de Coros (CO.AN.CO.). Año 1998, pag. 8ss.

No es posible, salvo que suponga una ignorancia cultural que invalide el ser director de coro, la actitud mental de despreocupación por un elemento (el texto) que es el cincuenta por ciento de la obra coral, y que sin él dicha obra no hubiera existido.

14. 2. LA DICCIÓN DEL TEXTO.

En el Capítulo 12.4.4 hemos hablado de la articulación del texto, a propósito de la técnica de la voz. Allí se hablaba de la articulación material de las consonantes con su vocal correspondiente, y no pasábamos de la mera pronunciación de las sílabas. Esta articulación, aunque sea material, es necesaria para la buena impostación de la voz. La articulación consonántica, con el correspondiente movimiento bucal, proyecta la voz hacia adelante y comienza a dar expresión facial al cantor.

Por otra parte, al ser el arte coral el ejercicio de un colectivo que dice un texto al mismo tiempo, su sentido se enturbia muchísimo y deja de entenderse, con lo que se pierde un aspecto del mensaje de la obra: la apreciación del mensaje literario y su belleza textual y conceptual. Si el coro no tiene preocupación textual, su efecto es parecido al rezo susurrado e ininteligible de una oración por parte de una asamblea religiosa reunida en una Iglesia, o a la consigna coreada por una manifestación en una calle, que no llegamos a entender.

Tampoco puede servirnos de excusa el que algunos de los textos que cantamos estén en un idioma que no entendamos, por ejemplo en latín, o en alemán... Cantamos *diciendo* un texto, que debe ser entendido por un posible espectador oyente que sí conozca dicho idioma.

La *dicción* de un texto es un avance sobre la mera pronunciación material: es dar sentido e inteligibilidad a un texto cantado.

14.2.1. EJERCICIOS PARA EL ESTUDIO Y APLICACIÓN DEL TEXTO DE UNA OBRA CORAL.

El estudio coral de un texto puede tener la siguiente secuencia de pasos:

- Lo primero para hacer una buena dicción de un texto es entenderlo. El director invitará a los cantores a que lean comprensivamente el texto para darle sentido.
- Si el texto está en idioma extranjero, el director o un cantor deberá leer al coro una traducción lo más literal posible, para poder a continuación dar el sentido lógico a la frase original que se leerá.
- El director declama *enfáticamente* el texto. Esta declamación pretende ser modélica en su articulación y expresiva en su dicción; como lo haría un recitador, o mejor, un actor; en caso contrario no tendría sentido. Si hay un cantor o una persona ajena al coro que pueda hacerlo mejor que el director, ella debe hacer esa lectura; pero ya se sabe que en ese momento el director deja de serlo, y su función pasa a esta tercera persona.
- El director (o el que lo sustituye en este cometido) aclara los problemas de articulación que plantea el texto. Si el texto es extranjero, aclarará la fonética y demás peculiaridades de pronunciación, y dará expresión lógica a la dicción.

- El coro declama *enfáticamente* el texto, bajo la vigilancia del director (o su sustituto), que corrige lo que sea necesario. Esta lectura se repite varias veces hasta lograr la correcta dicción.
- El director (ya no el sustituto) hace declamar el texto rítmicamente, de acuerdo a los valores métricos (no de altura) de las notas de la partitura. Esta lectura podrá ser hecha por todo el coro si la obra es homofónica o de armonía vertical (incluso aunque haya ocasionales retardos o anticipos an alguna voz).
- Si la obra es contrapuntística o heterofónica, esta lectura rítmica deberá hacerse separadamente por cada una de las voces.
- A continuación cada voz aplica el texto a la música (previamente aprendida por medio del solfeo, o de otro sistema habitual). Siempre habrá que repetir para solucionar los problemas que se presenten (de los que se habla a continuación).
- Ir cantando la obra (texto y música) por dúos de voces, después tríos (si se considera necesario). Con estas repeticiones se asimilan mejor todos los elementos músico-textuales de la obra, y va madurando su interpretación.

14.2.2. PROBLEMAS CONCRETOS QUE PLANTEA LA PUESTA DE UN TEXTO.

Cuando aplicamos un texto, en el que se han solucionado sus problemas fonéticos y de articulación, a los valores rítmicos o a la música correspondiente, aparecen otros problemas puntuales que no se han planteado en la lectura enfática o recitación simple del texto.

Algunos de estos problemas son:

- La correcta separación de la sílaba final de una palabra terminada en consonante, de la sílaba inicial de la palabra siguiente que empieza por vocal. Por ejemplo:

El amor y el odio

Al hablar normalmente, ya que somos un poco rápidos y descuidados, esta pequeña frase suena toda junta, más o menos así:

Elamoryelodio

O, lo que es igual:

E lamo rye lodio

Al cantar, y al preparar el texto para ser cantado, deberá articularse correctamente, así:

El | amor | y el | odio

Llamamos la atención sobre este caso de abandono articulatorio frecuentísimo, y que debe aplicarse igualmente en cualquier idioma. Queremos poner algunos ejemplos textuales de obras concretas, referidos solamente al castellano y al latín:

Escritura	Locución normal	Lectura musical
- <i>Niño Dios de amor herido</i>	<i>Niño Dios deamo-rherido</i>	<i>Niño Dios deamor herido</i>
- <i>Oigan, atiendan, escuchen</i>	<i>Oiga-natienda-nescuchen</i>	<i>Oigan, atiendan, escuchen</i>
- <i>Al olivo verde subí</i>	<i>A-lolivo verde subí</i>	<i>Al olivo verde subí</i>
- <i>¿Dónde vas a por agua?</i>	<i>¿Dónde va-sa po-ragua?</i>	<i>¿Dónde vas a por agua?</i>
- <i>En natus est Emmanuel</i>	<i>E(n)-natu-se-s(t)E(m)manuel</i>	<i>En natus est Emmanuel</i>
- <i>O salutaris hostia</i>	<i>O salutari-sostia</i>	<i>O salutaris hostia</i>

- Narrat omnis homo	Narra-tomni-somo	Narrat omnis homo
- Gloria in excelsis Deo	Gloriai-nexcelsis Deo	Gloria in excelsis Deo
- Credo in unum Deum	Credoi-nunum Deum	Credo in unum Deum
- Et in terra pax hominibus	E-tin terra pa-sominibus	Et in terra pax hominibus
- Et ascendit in caelis	E-tascendi-tin caelis	Et ascendit in caelis
- Etc.		

- Las sílabas terminadas en consonante sobre las que va una nota larga o un melisma: **el sonido musical debe ir siempre sobre la vocal**; jamás sobre la consonante, incluso aunque ésta pueda ser sonora. Ejemplo:



Hay coros que ponen frecuentemente sonido sobre la *eme* (*m*), *ene* (*n*) o *ele* (*l*): recuérdese, a este respecto, el *Amen* con el que terminan tantas obras latinas o españolas, y que ciertos coros *nasalizan* en su sílaba final durante toda la duración del acorde. Esta costumbre es de mal gusto y falta a las leyes de la emisión del sonido. Las consonantes no portan el sonido, sólo lo proyectan; el sonido es portado sólo por las vocales.

- El castellano abunda en dos figuras problemáticas al cantar:
 - diptongos (unión de una vocal fuerte y una débil, o dos vocales débiles, en una única sílaba dentro de la misma palabra),² por ejemplo: *precaución*, *folio*, *cuando*, *autor*, *Europa*, *oblicuo*, *queráis*, etc.
 - y sinalefas (unión en una sola sílaba de la vocal final de una palabra con la vocal inicial de la palabra siguiente, prescindiendo de que sean fuertes o débiles una u otra vocal), por ejemplo: *la aurora*, por *todo y* por nada, *si el* sol se pone, *bueno y* pobre, *entre u-na* orilla *de oro*, *la eternidad*, *mece a la estrella el* pájaro, *la rosa ideal*, *que aun-que* hubiera estado, etc.

El problema de estas figuras pasa desapercibido cuando se encuentran en notas con valores breves; por ejemplo, las sinalefas que se forman en “fue-rau-naen-cina”:



Juan-Alfonso García: *Canciones del Alto Duero*

El problema aparece cuando al diptongo o a la sinalefa acompaña una nota de larga duración, o un grupo de varias notas, como ocurre en los dos ejemplos que siguen:

² Dos vocales fuertes no forman diptongo, o dicho de otra manera, son dos sílabas distintas.



Juan-Alfonso García: *Lo que Vos queráis, Señor*



Tomás-Luis de Victoria: *Missa "Ave maris stella"*

En el primer ejemplo, la sílaba final de “*queráis*” puede plantear el problema de cómo colocar las dos vocales del diptongo *-ráis* en el largo valor de la *redonda* con *calderón*: Unos dirán que la vocal *a* sea muy breve y toda la duración del sonido vaya sobre la *i* (*querái _____s*); otros dirán que, al contrario, toda la duración del sonido vaya sobre la primera vocal *á*, poniendo la *is* al final, en el corte (*querá _____is*); por fin otros, más ingeniosos, dirán que la larga nota debe partirse en dos partes iguales (?), una para *á* y otra para *i* (*querá _____i _____s*).

En el segundo ejemplo, el diptongo *-lei-* de la palabra griega *eleison* plantea el mismo problema: ¿Hasta dónde llega la *e*; dónde colocamos la *i*? ¿en la nota siguiente a la *e*? ¿se divide el grupo de notas *ad libitum*, unas para la *e*, y otras para la *i*? ¿en la nota final de ese grupo? ¿exactamente al finalizar el grupo, antes de *-son*?

¿Es superfluo el problema? ¿Son peregrinas algunas de las soluciones que se proponen? Es cierto que es un problema que pocos directores se plantean, pero que, como existe de hecho, se le dan soluciones cambiantes y faltas de una lógica constante.

Excluyendo de base la solución salomónica de dividir el sonido total del diptongo o sinalefa en partes para una y otra vocal, busquemos la solución auténtica en la naturaleza más fuerte o más débil de las vocales que forman estas figuras.

El principio interpretativo debe ser: el sonido de la nota larga o de las varias notas bajo las que sitúan un diptongo o una sinalefa debe ir sobre la vocal más fuerte.

Como los diptongos se forman por la unión de una vocal fuerte (*a, e, o*) y una débil (*i, u*), el sonido total descansará sobre la vocal fuerte, mientras la vocal débil, colocada delante (ejemplos del caso a) o detrás de la vocal larga (ejemplos del caso b), teóricamente no ocupa lugar: se dice muy rápidamente al comenzar la emisión de la sílaba (caso a) o al pasar a la sílaba siguiente (caso b).³

Si el diptongo está formado por dos vocales débiles (*i, u*) el sonido debe ir sobre la segunda de ellas, diciéndose la primera muy rápidamente al comenzar la emisión de la sílaba (caso a).

En el caso de las sinalefas, que pueden estar formadas con cualesquiera vocales, fuertes o débiles, tendríamos estos casos:

- Si la sinalefa está formada por una vocal fuerte (*a, e, o*) y otra débil (*i, u*), o por dos vocales débiles, se aplican los mismos criterios comentados para los diptongos.

³ El caso (a) parece tan normal, que nadie repara en la lógica que lo soluciona; el caso (b) parece más extraño, pero está solucionado con la misma lógica: la solución contraria sería antinatural y antiestética.

- Si la sinalefa está formada por dos vocales fuertes, deberá hacerse una jerarquía entre ellas para establecer cuál es la más fuerte y, por tanto, llevará la totalidad del sonido: en este caso, la *a* es más fuerte que todas y siempre llevará el sonido (caso a ó b); la *e* y la *o* se consideran iguales en fortaleza y, como en el caso del diptongo formado por dos vocales igualmente débiles, el sonido debe ir sobre la segunda de ellas, diciéndose la primera muy rápidamente al comenzar la emisión de la sílaba (caso a).

Veamos algunos ejemplos de los casos a):

Diptongos:



la *ai*ás - po - ra...
 la *au*o - li - dad...
 an - cho *ie* - lo...
 por vos *ue* - ro...
 la sen - sa - ción dees - tar...
 pan *uo* - ti - da - no...
 co - sa *uy* - due - na...
 la viu - de - dad...

Sinalefas:



de *ua*ol - ma...
 mues - tra *ue*x - tra - ñe - za...
 co - rien - da - le - gre - men - te...
 en - treo - li - vos...
 quien *ue*s - que - ri - do...

Veamos algunos ejemplos de los casos b):

Diptongos:



el *ie*s - co *ai* - (i) re...
 be - llo *au*o - (u) que...
 am - quees - téis (is)en - ta - dos...
 los *eu* - (u)ro - pe - os...
ay - (y) va - mos...

Sinalefas:



só - *ou*ol - vi - do...
 la be - lle - *ue*er (ue)mo - sa...
 tris - *ey* (y)pe - no - sa...
 som - *eu*os (os)cu - ra...

Siguiendo con los problemas que plantea la puesta musical de un texto, que no se advierten en la lectura enfática, tenemos finalmente:

- Los pasajes melismáticos de cierta rapidez, o agilidades, que requieren una técnica especial de canto, de la que se habló en los capítulos 12.4.6 y 13.1. La técnica consiste, recordemos, en un pequeño empuje diafragmático por sonido; también podría expresarse este efecto por una repetición de la vocal que porta el melisma en cada una de las breves notas de éste. En cualquier caso, estas agilidades no pueden hacerse en *legato*, que

Der Geist _____ hilft

(Der ga a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a -ist/hi) (Hf)

14.2.3. EFECTOS VOCALES Y CORALES SIN TEXTO.

Pero sobre todo desde el siglo XX los compositores piden a la voz efectos cada vez más independizados de cualquier contexto conceptual, para tratar la voz como un instrumento, con la finalidad de obtener efectos tímbricos nuevos y originales. Y esto ocurre tanto en obras sólo vocales, como en obras sinfónico-corales.

- cantando con una técnica primitiva de canto, mediante el canto de garganta, o con el velo del paladar bajo. Así se canta el *Ave Maria Guarani* de Ennio Morricone en la película *La Misión*.
- Para expresar el carácter grotesco o cómico de un texto, éste puede ser cantado nasalmente, tapándose los cantores su nariz con los dedos de la mano. Así solemos interpretar las canciones carnales del Renacimiento, como *Hoy comamos y bebamos* (Villancico, 4 v.m.) de Juan del Encina, o las cómico-picarescas del tipo *Dale si le das* (Villancico, 3 v.i. ó m.) de autor anónimo (Ant. Coral III, p. 8).
- Muy modernamente se usa el parlato, o música hablada: Se trata de obras sobre texto, en las que están presentes todos los órdenes musicales, excepto el melódico (y, como consecuencia, el armónico). Trabajan el orden rítmico, agógico, dinámico, expresivo, e incluso tímbrico; como la *Fuga Geográfica* (4 v.m.) de Ernst Toch. En estas obras la diferenciación tímbrica (altura hablada) de cada voz es muy importante.

308

p. 95); con mayor duración encontramos un *parlato* con un gran *cresc.* en la 1ª sección (Improvisación) de *Sólo tengo una voz invicta* (2 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral II, p. 30).

En cuanto a los verdaderos efectos corales sin texto, tendríamos:

- Vocalizaciones: Fragmentos u obras completas en que sólo se sonorizan distintas vocales. Las más normales son la *U* para efectos de suavidad, y la *A* para efectos de más plenitud. Se trata de un efecto puramente instrumental y colorista, que se utiliza frecuentemente para que el coro acompañe una bonita melodía o un canto popular cantado por una voz solista. Entre muchas obras pueden verse las vocalizaciones de la Canción *Negra sombra* (4 v.m.) de Juan de Montes (Ant. Coral IV, p. 37), o de la Canción popular de Galicia *Canto do berce* (4 v.m. y S. sola) de Rogelio Groba (Id, pág. 52). Como ejemplos de obras totalmente vocalizadas, véanse el ciclo de cinco canciones titulado *Hegyi Éjszakák* (3-4 v.bl.) de Z. Kodaly, o *Chorus* (6 v.bl. y un instrumento de cuerda, o de viento, o generador) del compositor francés Renaud Gagneux. Ricardo Rodríguez utiliza algunas veces un timbre mixto vocálico, consistente en repartir las cinco vocales entre los diversos cantores. Así, en *El crimen* (1ª parte de *Muerte en Granada*, Pequeña Cantata para Coro mixto).
- Consonantizaciones: Se trata de un efecto instrumental o colorista que consiste en poner sonido sobre las consonantes *sonoras*, de manera semejante a las vocales. Los efectos consonánticos son siempre más sordos que las vocalizaciones. El más frecuentemente utilizado es el sonido sobre la *M*, llamado también *boca cerrada* (*b.c.*). También pueden utilizarse otra u otras consonantes sonoras fáciles y cercanas a la *M*, como la *N* ó la *L*. Pero incluso pueden obtenerse sonidos curiosos, aunque muy sordos, con la *B*, *C*, *D*, *F*, y *G*. Los obtenidos con la *R* y la *S* son más potentes e inquietantes. Ricardo Rodríguez utiliza la asociación de varias consonantes repartidas entre los cantores en la obra antes citada.
- Obras sobre fonemas o sílabas sueltas que no tienen sentido lógico ni conceptual, sino que se constituyen en pretexto para hacer una música pura, como el divertimento *A B C* (3 v.i.) de W.A. Mozart, o la *Sinfonietta* (4 v.m. div.) del compositor polaco Jan Wincenty Hawel.
- Imitaciones onomatopéyicas: Se utilizan desde muy antiguo en la música coral. Las hay de varios tipos:
 - Imitación de animales: quizá los más celebres son el cuco con el *cu-cú*, y el grillo con el *cri-cri*. En el *Contrapunto bestial a la mente* (5 v.m.) de Adriano Banchieri se imitan, además del cuco, el búho o la lechuza, el gato y el perro.
 - Imitación de campanas: es muy frecuente por medio de fonemas como *dam* ó *tam*.
 - Imitación de instrumentos de percusión, por medio de fonemas tales como *bom*, *bum*, *pam*, *pom*, *pum*, *ta*, *cla*, etc.
 - Imitación del reloj de pared, por los fonemas *tic-tac*.
 - Clément Jannequin, maestro de onomatopeyas, en *La Bataille de Marignan* (4 v.m.) nos ofrece la oportunidad de sonorizar, en lo posible, diversas situaciones o acciones, por

ejemplo: trompetas y clarines, tambores, la carga de la batalla, las cabalgaduras, tracas, cañonazos, estampida, etc. En el madrigal *Le chant des oyseaux* son naturalmente los pájaros el objeto de sus imitaciones.

- Otros efectos vocales: Son varias, quizá muchas las posibilidades de sonorizaciones que el cantor podría producir con su boca, como la *risa*, el *golpe de lengua* (que puede ser entonado), el *silbar* en lugar de cantar...; o alterar la manera normal de cantar, por medio de *darse en la boca con la palma de la mano*, o *golpearse el pecho*, u otras cosas posibles, mientras se canta...

14. 3. RELACIÓN ENTRE TEXTO Y MÚSICA.

14.3.1. LA POLÉMICA “AMO - SIERVO”.

Hemos hablado al comenzar este capítulo de la hermandad y maridaje entre el texto y la música de una obra coral. Pero paradójicamente, cuando la música y el texto se vinculan para constituirse en obra vocal y coral, siguen siendo rivales en cuanto al papel que juegan en esta unión.⁴

¿Quién tiene la primacía? ¿Quién debe prevalecer en caso de conflicto? Pero, ¿es posible el conflicto entre ellos? Esto ha sido objeto de discusiones y polémicas musicales desde el siglo XVI: la denominación “amo - siervo” se ha atribuido a la música o al texto alternativamente a través de la Historia.

Veamos algunos hitos:

- En el siglo XV, el texto es secundario: en los manuscritos está descuidadamente escrito bajo la melodía, dejándose al buen criterio del intérprete su distribución y colocación melódica. Así aparecen las múltiples obras contenidas en los Cancioneros Musicales de Colombina y Palacio.⁵
- Sin embargo el compositor de finales del Siglo XVI y principios del XVII declara al texto “amo”, y sujeta a éste, y a la expresión de la palabra individual, la marcha rítmica, melódica y armónica. Así Francisco Guerrero o Tomás-Luis de Victoria en las ediciones de sus obras cuidan al máximo la colocación del texto y sus sílabas bajo la música. Claudio Monteverdi justifica como *seconda prattica* esta sujeción de la música al texto, origen de la melodía acompañada, en contra de la *prima prattica* de los polifonistas anteriores.

⁴ Véase G. Graetzer: *El Director de Coro*, pág. 139.

⁵ Miguel Querol nos refería en sus clases cómo su maestro, Higinio Anglés, le decía que cantara diversas posibilidades de colocar la letra, para elegir la más adecuada con vistas a la edición del C.M.C. que preparaba para el C.S.I.C. Quiere decirse que la aplicación de los textos de las obras de estos Cancioneros es una hipótesis, sin duda muy razonable, pero que podría ser de otra manera, siempre que también sea razonable.

- En cualquier época, las tendencias estéticas se dividen: las que conceden supremacía a la música sobre el texto usan abundantemente del contrapunto y del tratamiento melismático de la palabra. El texto queda muy oscurecido, o poco inteligible en estos estilos musicales
- Las tendencias que ponen su énfasis en la palabra usan mejor de la homofonía y del estilo silábico, en el que se da con más facilidad la derivación rítmico-musical del ritmo verbal.
- Las polémicas no hacen sino mostrar las contradicciones de una época, en la que se practican estilos musicales diversos y contrarios. Lo que suele haber de hecho en la obra musical es lo ya ampliamente comentado: una simbiosis total, un hermanamiento entre el texto y su música. En las formas supremas del Renacimiento, motete y madrigal, se dan los *madrigalismos*, o recursos musicales expresivos de una palabra o una idea literaria⁶. Otro tanto puede decirse de los *figuralismos simbólicos*, con los que J.S. Bach resalta una palabra o un concepto⁷, insertados en los intrincados Coros de sus Pasiones y Cantatas. Los compositores románticos alemanes fecundan enormemente su lenguaje musical al verter en él el contenido emocional de la poesía.
- El compositor granadino Juan-Alfonso García -que puede ser considerado el más importante compositor español de música coral de la segunda mitad del siglo XX por la calidad y cantidad de sus obras- constituye un caso extraordinario de búsqueda de poemas de los mejores literatos de nuestra historia, desde los del Siglo de Oro hasta los más coetáneos, algunos de los cuales son amigos de su círculo artístico, para hermanarlos con su música. Suyas son estas palabras, que explican el estado de ánimo del compositor ante la elección de un texto como soporte de la obra musical:

“Vas leyendo... Y, de pronto, un poema te llama, te sale al encuentro, te descubre sus más íntimas resonancias. Y se te ofrece. Difícil, ingrato, sería rechazar su entrega. Después, no siempre, casi nunca, resulta fácil acertar -¡estado de gracia musical!- y sientes la embestida del desaliento, e incluso llegas a pensar que todo fue un espejismo. Pero, a la postre, cuando el poema persiste en su llamada, se termina acertando, si no un día, otro. Y se experimenta entonces el gozo de haber dado nueva voz al poema (hermanada la tuya con la del poeta), de haberlo renacido, o rebautizado, o de remontar con él un nuevo vuelo...”⁸

Por todo ello, es imprescindible que el director conozca y profundice el texto de las obras corales, para obtener su expresión adecuada y el equilibrio entre ésta y las exigencias intrínsecamente musicales. Especialmente decisivo es el texto, como motor de una serie de parámetros musicales, en la música histórica o *antigua* (Renacimiento y primer Barroco) en la

⁶ Véanse los capítulos 19 y 20.

⁷ Véase el melisma que adorna la palabra *Geist* (= Espíritu, aliento, soplo) en el Motete nº 2 (pág. 308). Un tratamiento melismático semejante, pero en forma de fuga, tiene la misma palabra *Geist* en el coro *Ihr aber seid nicht fleischlich* del Motete nº 3 *Jesu, meine Freude*.

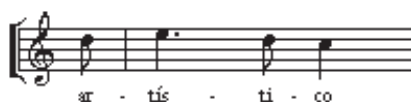
⁸ J.A. García: Prefacio a *Ocho Lieder*. Granada, 1992, pág. 6.

que faltan muchos signos que ayuden a la interpretación.⁹

14.3.2. TRATAMIENTO MUSICAL DE LA PALABRA.

Cuando la palabra se musicaliza ha adoptado históricamente dos estilos o formas de composición, y esto desde el principio, incluyendo el Canto Gregoriano:

a) Estilo silábico: en el que a cada sílaba del texto corresponde una nota musical como norma general. Ejemplo:



Este estilo permite la comprensión perfecta de la palabra. Es propio de la concepción del texto como “amo” de la música, que es “sierva”. Es propio de la canción popular y del estilo polifónico homofónico o de armonía vertical; siempre más fácil de textura, pero sin embargo ha permitido históricamente un mayor avance a la armonía.

b) Estilo adornado o melismático: en el que una o más sílabas del texto tienen varias notas, o a veces muchas notas musicales. Ejemplo:



W. Boyce: *Alleluia* (Canon, 3 v.i.)

En este estilo disminuye la percepción clara de la palabra, que a veces queda totalmente ocultada por el diseño musical, y es, por tanto, exponente de la filosofía contraria: la música es “ama” y el texto “siervo”. Este estilo es característico de la mejor época del Canto Gregoriano, del estilo contrapuntístico renacentista y barroco, y del virtuosismo vocal operístico. Su textura es más compleja, aunque la armonía resultante suele ser más simple.

Incluso en este estilo melismático, la palabra (cantada) no debe perder la claridad de su dicción, ni el énfasis de su contenido expresivo. Si la música está bien hecha, debe haber una correspondencia entre el acento de la palabra y el musical, como sucede en el ejemplo puesto.

Modernamente, el compositor puede proceder, además, de otras formas para musicalizar la palabra e incorporarla a su creación:

a) La palabra hablada con naturalidad, con el timbre propio de la voz hablada (más agudo o más grave), pero sujeta a técnicas musicales de ritmo, dinámica, y agógica. Esta técnica ha dado origen a la llamada *Gesprochene Musik* o *Música hablada*.

Así comienza la exposición de la *Fuga Geográfica* de Ernst Toch:

⁹ Véanse los capítulos 22, 24 y 25.

Tenor

4/4

Trin - i - dad! and the big Mis - sis - si - pi and the

town Hon - o - hu - hu and the lake Ti - ti - ca - ca, the

Po-po-ca-te-pet - l is not in Can-a-da rath-er-in Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co etc.

b) La palabra semicantada, que está a mitad de camino entre la palabra hablada rítmicamente tratada y la palabra cantada en estilo silábico. La altura es sólo sugerida y aproximada. Esta técnica ha dado origen al *Sprechgesang* o *Canto hablado*, especialmente cultivado por la segunda Escuela de Viena de Schönberg y sus discípulos.

El ejemplo siguiente es un fragmento (cc. 9-10) del Salmo *De profundis* (6 v.m.) de A. Schönberg:

S. 1

A - DO - NAI SHIM AH BE - KO - LI TI - YENA OZNE - CHA

S. 2

TIYE - NA OZNECHA KASHUVOTTACHANUNAI

A.

TIYENA OZNECHA KASHUVOTTACHANUNAI

T.

LI TIYE - NA OZNECHA KASHUVOT LE - KOLTA - CHA - NU

B. 1

TI - YENA OZNECHA TI - YE - NA OZ -

B. 2

TIYENA OZNECHA TI - YE - NA OZ -

La utilización de todos estos recursos de musicalizar la palabra, y su combinación, ofrece hoy unas posibilidades enormes al compositor para edificar su obra de arte sobre el arte ya inherente al texto escogido.

En correspondencia, la composición actual para coro tiene unas dificultades antes no pensadas, que la alejan cada vez más de los coros con escasa formación musical, necesitándose el coro profesional, o no profesional, pero de gran preparación vocal y musical para la

interpretación de la música de nuestro tiempo.

14.3.3. ACENTUACIÓN.

El texto literario tiene unos acentos prosódicos inherentes a las palabras más importantes, que originan un cierto ritmo verbal, con unas inflexiones o apoyos vocales que dan una especial belleza a su recitación por un buen actor-recitador.

El compositor responsable estudia mucho esos acentos y se deja influir por ellos, transformándolos en acentos rítmico-musicales. En los períodos clásico, romántico y posteriores, estos acentos verbales coinciden con impulsos rítmicos fuertes; normalmente el acento prosódico principal coincide con la parte fuerte del compás, o con signos de acentuación rítmica (> ^) si no se da esa coincidencia en la parte fuerte del compás. Cualquier obra coral bien hecha sirve de ejemplo para comprobar este aserto.

Como recurso expresivo, a veces el compositor provoca una acentuación musical contraria a la textual, como en el siguiente ejemplo tomado de la *Cantiga de loor a Santa María* (3 v.bl.) de Valentín Ruiz Aznar (cc. 17-20):

The musical score is for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Tenor (bottom). It is in 3/4 time. The tempo/mood marking is 'cresc. poco'. The lyrics are 'con - ce - bis - te mui con - tra na - tu - ra.' The music uses accents (>) and a 'dim.' marking to create a binary rhythm against the ternary text.

Para expresar mejor que la Virgen concibió *contra natura*, el compositor ha alterado la naturaleza (*natura*) rítmica del compás ternario, por medio de acentos binarios (es una forma de lo que conocemos como *hemiholia*)¹⁰, además de conseguir una acentuación contraria a la de la naturaleza (*natura*) del texto.

En los períodos históricos anteriores, Renacimiento y primer Barroco, a veces no existe esta coincidencia de los acentos literarios con las primeras partes de compás, o tiempos o subdivisiones llamadas *fuertes*. Sin embargo, y a pesar de esto, las palabras deben acentuarse correctamente al cantar, pues esta aparente no coincidencia es falsa, ya que:

- el concepto de compás en esta época no implica mayor fuerza de unas partes sobre otras, pues éstas no existen; por tanto tampoco existen las *síncopas* (comienzo sobre parte o fragmento débil que continúa en fuerte, atacando el comienzo sobre lo débil). La pulsación de este compás, una vez fijada la unidad rítmica, siempre será abajo (*tactus*), y será fuerte o débil dependiendo de su coincidencia o no con un acento literario.

¹⁰ Figura rítmica que consiste en cambiar la naturaleza rítmica de un compás ternario, produciendo ritmos binarios, por medio (en este caso) de una acentuación contraria.

- se debe hacer caso omiso de las barras del compás, que comienzan a aparecer al principio del siglo XVII para separar ciertos grupos de compases, no cada compás.¹¹

14.3.4. EL ACENTO LÓGICO O PATÉTICO.

En el capítulo anterior, al hablar de la técnica de la música, llegábamos a la cima de la interpretación si encontrábamos el “gran ritmo” de la obra.¹² Hablando del texto o poema literario sobre el que el compositor quiere edificar su música, debemos buscar igualmente el proceso vital por el que se llegue a su “cumbre expresiva”, que constituye el punto esencial de la idea expresada, la culminación de la idea fraseológica bajo el punto de vista lingüístico y literario. Esta palabra o idea culminante es llamada el *acento lógico* o *acento patético*.

El acento lógico o patético deberá estar expresado musicalmente de alguna manera diferenciadora:

- por una altura general de las voces más brillante.
- por notas de mayor duración.
- por un tratamiento melismático, dentro de un contexto más silábico.
- por la unión homofónica de las voces, dentro de un contexto contrapuntístico.
- por un tratamiento contrapuntístico, dentro de un contexto homofónico.
- por una armonía más brillante o más disonante, dentro de un contexto más consonante.
- por una armonía más consonante, dentro de un contexto más disonante.
- por una dinámica más *forte*, o viceversa.
- etc.

14. 4. LOS IDIOMAS EXTRANJEROS Y LAS TRADUCCIONES.

14.4.1. LOS IDIOMAS EXTRANJEROS.

La música coral, del mismo modo que no conoce barreras históricas, tampoco conoce barreras geográficas. Se produce, sobre todo hoy, en todas partes del mundo, y cualquier idioma parece apto para soportar la música. Y en realidad lo es. Y por ello la música coral se constituye en vínculo de hermanamiento de los hombres de cualquier cultura y latitud.

El problema subsiguiente es que los cantores y, sobre todos ellos el director, deberían ser políglotas para poder pronunciar y entender cualquier obra que caiga en sus manos, en cualquier idioma que esté escrita.

Cosa absolutamente imposible; por ello habrá que echar mano de traducciones y de

¹¹ La buenas ediciones de estas obras utilizan, o bien una barra de compás discontinua, o bien una barra sólo entre pentagramas, que no corta el pentagrama de una voz, con lo que se parece más a la escritura continua de la época. Lo ideal sería suprimir incluso estas barras, pero el intérprete actual no se encuentra cómodo con los pentagramas totalmente abiertos.

¹² Véase el Capítulo 13.5.

amigos o técnicos que nos enseñen la pronunciación de los textos.

Pero hay unos cuantos idiomas, además del castellano, que en la historia han sido importantísimos como portadores de la inspiración coral. Sería especialmente útil al director el conocimiento, al menos a nivel de lectura (si es posible, mejor a nivel de comprensión), de ellos para poder interpretar con normalidad un repertorio que se considera capital dentro de la producción de la música coral.

Sobre todos ellos, destaca el Latín, pues en este idioma, que ha sido oficial para la Iglesia Católica hasta el Concilio Vaticano II, se ha escrito todo el *corpus* de la música sagrada que esta comunidad ha demandado. Y este *corpus* o conjunto de obras es, por una parte, inmenso en su cantidad (¿se podría acercar al 50 % del total de la música coral escrita?); por otra parte podría ser la música de mejor calidad o valor, por haber sido compuesta bajo la inspiración *religiosa*, en la que el hombre dedica a Dios lo mejor de su producción. El latín eclesiástico o medieval debería ser un idioma de conocimiento normal entre los directores de coro. Por ello se pone su pronunciación al final de este capítulo, en el Apéndice 1º.

Podría seguir el Alemán, por la cantidad de compositores geniales que esta escuela ha dado en la historia, sobre todo en el Romanticismo (prácticamente para música coral, todo él es alemán). El desconocimiento del alemán nos priva de poder cantar a H. Schütz, J.S. Bach, F. Schubert, F. Mendelssohn-B., R. Schumann, J. Brahms, etc.

La importancia de otros idiomas depende del gusto y preferencias del director.

El Italiano será útil para quien quiera practicar la gran escuela madrigalista italiana del Renacimiento y primer Barroco: O. Vecchi, C. Gesualdo, G. Gastoldi, L. Marenzio, C. Monteverdi, A. Banchieri, etc.

El Inglés lo será para quien guste interpretar a los madrigalistas ingleses del Renacimiento, T. Tallis, W. Byrd, T. Morley, J. Dowland, etc., o la excelente música coral moderna, de B. Britten o G. Holst, entre otros.

El Francés tiene sobre todo una moderna escuela coral de mucho interés, centrada en C. Debussy, G. Fauré, M. Ravel, D. Milhaud, F. Poulenc, etc.

El desconocimiento del Húngaro nos priva de la muy excelente obra coral de su moderna escuela personalizada en B. Bartók, Z. Kodály o L. Bardos.

Y así podríamos seguir con otros idiomas, entre los que el Ruso podría ser importante, por la mucha cantidad de música religiosa compuesta para la Iglesia Ortodoxa Rusa, especialmente por compositores importantes (P.I. Tschaikowsky y S. Rachmaninoff, entre otros).

Es recomendable que el director de coro tenga diccionarios de todos estos idiomas con la indicación de la pronunciación fonética y, desde luego acudir a asesores especializados en el idioma correspondiente, si se quiere hacer una interpretación correcta de las obras corales compuestas en ellos.

Debemos recordar en este punto que el Castellano de los siglos XV y XVI, que tan extensa literatura coral ha producido, y que todo coro español está obligado a difundir, tenía unas ciertas particularidades de pronunciación, que le hacen distinto del actual, y que se verán en el Apéndice

2º de este Capítulo.

14.4.2. LAS TRADUCCIONES.

Como ya se ha dicho repetidamente, la música ha surgido de un texto, compuesto de unas palabras-ideas que se ensamblan para dar un mensaje que puede tener muchas direcciones: alabanza a Dios, expresión de un estado de ánimo, contar una historia o situación, describir un paisaje de la naturaleza, transmitir una enseñanza, o, simplemente, perseguir la belleza textual en sí misma, como hacen los modernos poetas.

¿Se debe cantar en el idioma original, o se pueden utilizar traducciones? Históricamente se ha cantado sobre traducciones, lo que tiene la indudable ventaja, para el coro y los oyentes, de entender lo que cantan y darle sentido; además facilita enormemente el trabajo de aprendizaje de la obra.

En el siglo XIX y gran parte del XX se han conocido ediciones de obras, incluso Oratorios alemanes y Óperas italianas, que se han traducido íntegras al inglés o al francés. Las ediciones inglesas de música coral prácticamente lo traducen todo, hasta las obras en latín, como las Misas y los Motetes.

Creemos que hoy hay una exigencia mayor, y se pretende que toda música se interprete en el idioma en que ha nacido. Es una consecuencia más de la autenticidad y del carácter *historicista* con el que modernamente se intenta interpretar la música.

El cantar sobre el idioma original o sobre una traducción es algo que depende del estado cultural del coro. Si el coro canta sólo esporádicamente un Coral de J.S. Bach, o una Canción de J. Brahms, es natural que pueda usar de una traducción, para poder disfrutar a modo de ejemplo de la bondad de estas formas y no complicarse con problemas de un idioma desconocido¹³.

Pero si el coro canta frecuentemente obras de R. Schumann, F. Mendelssohn, J. Brahms, etc. y, sobre todo, si canta un ciclo de Canciones, por ejemplo los *Liebeslieder-Walzer* de J. Brahms, es natural que este coro está en una situación cultural tal que puede hacerlo en alemán, y no tendría sentido el ingente trabajo de hacer una traducción, acomodada musicalmente, de diez y ocho poemas para su respectiva música.

Con este ejemplo llegamos al problema que plantea la traducción de un texto que debe acomodarse a una música nacida sobre unas palabras-ideas que han sugerido unos giros rítmicos unas veces, musicales otras, peculiares; es muy difícil, por no decir imposible, que al traducir se consigan todas las identidades que hagan que la música no sufra: identidad de sentido, identidad en el número de sílabas, en la colocación de los acentos prosódicos, en la colocación u ordenación de las palabras, etc, para que la palabra concreta (culminante o no) que el compositor ha subrayado con una vocalización, o por una disonancia, o por una cadencia rota, o por cualquier

¹³ A propósito de este tipo de obras sueltas, circulan entre el repertorio de los coros textos castellanos para los Corales de Bach o Canciones románticas alemanas que poco o nada tienen que ver con los textos originales. En estos casos vale más el placer de cantar una buena música, que plantearse el problema del purismo literario.

otro medio musical, se encuentre necesariamente en el mismo lugar de la traducción.

¿Qué hacemos, por poner un ejemplo con la vocalización puesta normalmente por J.S. Bach sobre la palabra monosilábica *Geist*, que en castellano en este contexto significa *Espíritu* (cuadrisílaba), y que, como mucho, podríamos traducir también por *aliento* (trisílaba) o *soplo* (bisílaba)? (Véase el ejemplo puesto en la pág. 308).

Y el público ¿qué piensa de esta cuestión? En general, al público le gusta entender las palabras que oye. Por supuesto que puede escuchar la música haciendo abstracción de las palabras, pero en este caso tendrá, y con razón, la molesta impresión de que le falta algo.

Por otra parte, el público no siempre entiende lo que el coro canta, aunque esté en nuestro idioma coloquial, bien por la textura contrapuntística de la música, bien porque el coro no articula bien, o porque el oyente se deja llevar sobre todo del flujo de la música.

De cualquier forma, un concierto culto que presente un programa con obras abundantes en idioma extranjero, y sobre todo si el programa es monográfico, deberá incluir en el programa una traducción normal, no es preciso literal, de los textos, que ayude a la audición de las obras musicales.¹⁴

APÉNDICE 1º. PRONUNCIACIÓN DEL LATÍN ECLESIAÍSTICO.

Hay diversas pronunciaciones del Latín. Alguna, como la *clásica*, debe ser desestimada, ya que el latín en que han quedado plasmados los textos de la Liturgia es el que la Iglesia utiliza desde la alta Edad Media, muy posterior, por tanto, al del período de los escritores y poetas clásicos, como César, o Cicerón, Virgilio u Horacio.

Esta lengua latina, “que va caminando hacia nuevas fronteras, y fluyendo hacia las lenguas romances”¹⁵, se pronuncia hoy de acuerdo a una cierta fonética normalizada en cada uno de los idiomas modernos; por eso podemos hablar de una pronunciación *española*, *italiana*, *alemana*, etc. del latín.

Cualquiera de ellas puede ser buena. Lo que no es lógico es una cierta amalgama fonética, en la que unas palabras se pronuncian *a la española*, otras *a la italiana*, otras *a la clásica*, o *a la germana*..., simplemente porque gustan más, o porque así se han oído en un disco. Un director puede adoptar la pronunciación que quiera (posiblemente en la historia ha habido varias), pero, escogida una, debe ser riguroso en la lógica de su aplicación siempre, incluso en ocasiones en que cierta palabra *guste menos*.

En nuestro caso, la opción es por la *pronunciación romana* o *alla romana*, por ser éste el idioma de la Iglesia Romana, extendida por el occidente y el centro de Europa, y por la gran

¹⁴ Pierre Tremblay: *Traducir o no traducir, éste es el problema*. Artículo publicado en *Kantuz* 46, Noviembre-Diciembre, 1998, pág. 17 s.

¹⁵ Herminio González-Barrionuevo: *Ritmo e Interpretación del Canto Gregoriano*. Editorial Alpuerto, S.A. Madrid-1998, pág. 265.

carga de tradición e influencia interpretativa de la *Cappella Sixtina*.¹⁶

VOCALES:

- A | E | I | O | U : Tienen la misma pronunciación que en castellano [a e i o u].
- Las asociaciones vocálicas AE | OE : se pronuncian siempre como E española [e]. Ejemplos:
 - aedificare [edificare] (= edificar);
 - portae [porte] (= las puertas);
 - oeconomicus [ekonómicus] (= administrador);
 - coena [chena] (= cena); etc.
 No obstante, en palabras extranjeras con estas asociaciones, normalmente nombres propios hebreos, se pronuncian ambas vocales. Ejemplos:
 - Israel [israel] (= Israel);
 - Ioel [ioel] (= Joel).

DIPTONGOS, o asociaciones de dos vocales que forman una sola sílaba, o que se pronuncian en una sola emisión de voz. Son muy pocos en latín, concretamente dos casos:

- AU | OU : Ejemplos:
 - claudere [kláudere] (= cerrar);
 - aurum [aurum] (= oro);
 - prout [prout] (= como).
- La U (consonántica) que siempre sigue a la Q, o a veces a la G, se pronuncia siempre, pero forma diptongo con la vocal que le sigue. Ejemplos:
 - quare [kuare] (= ¿por qué?);
 - absque [abskue] (= sin);
 - quisquam [kuiskuum] (= alguno);
 - quoque [kuokue] (= también);
 - iniquus [inikuus] (= inicuo);
 - unguentum [ungüentum] (= ungüento); etc.
- Salvo estos casos, en latín no hay diptongos. Si hay vocales yuxtapuestas en una misma palabra, cada una de éstas constituyen una sílaba distinta. Ejemplos:
 - filius [fili-us] (= hijo);
 - tua [tu-a] (= tuya, tus cosas);
 - ei [e-i] (= a él);
 - cui [cu-i] (= a quien, a quién);
 - solium [sól-i-um] (= solio);
 - infamia [infá-mi-a] (= infamia); etc.
 El tratamiento de casos como éstos como si fueran diptongos (en una sola emisión de voz, o como si fueran una única sílaba) por parte de los compositores, origina incorrecciones fonéticas, que abundan más de lo deseado.
- La I consonántica equivale a la J, y muchas veces es sustituida por ella en la escritura; se pronuncia como la [y] griega, y mejor como una [i] española muy breve o rápida. Ejemplos:
 - iacere/jacere [iachere] (= yacer);
 - Iesus/Jesus [iesus] (= Jesús);
 - Ierusalem/Jerusalem [ierúsalem] (= Jerusalén);
 - eiicio/ejicio [eyichio] (= echar);
 - Ionas/Jonas [ionas] (= Jonás);
 - iuxta/juxta [iuxta] (= junto a);
 - etc.

CONSONANTES:

- B | D | F | L | M | N | P | R | RR | S : se pronuncian igual que en español [b d f l m n p r r r s]. Ejemplos:

¹⁶ Esta influencia fonética de la Capilla Sixtina no debe homologarse con la influencia o imitación del estilo de interpretación actual de la polifonía del Renacimiento de dicha Capilla, que posiblemente debería revisarse.

- Dominus [*dóminus*] (= el Señor);
- flamma [*flamma*] (= llama);
- baptisma [*baptisma*] (= bautismo);
- C con vocales A, O, U, y con las consonantes L, R : se pronuncia [*k*] igual que en castellano. Ejemplos:
 - catena [*katena*] (= cadena);
 - accurrere [*ak-kúrrere*] (venir corriendo);
 - cras [*kras*] (= mañana); etc.
 - consilium [*konsíli-um*] (= consejo);
 - claudere [*kláudere*] (= cerrar);
- C con vocales E, I : se pronuncia como [*ch*] española. Ejemplos:
 - Cecilia [*chechíli-a*] (= Cecilia);
 - docere [*dochere*] (= enseñar);
 - fecit [*fechit*] (= hizo);
 - accipere [*ak-chípere*] (= recibir); etc.
- CH seguido de cualquier vocal o consonante, se pronuncia como [*k*]; normalmente este fonema entra en palabras griegas o nombres propios extranjeros. Ejemplos:
 - chaos [*kaos*] (= el caos, el infierno);
 - chorus [*korus*] (= el coro);
 - Christus [*kristus*] (Cristo, ungido);
 - archiepiscopus [*arki-episcopos*] (= arzobispo);
 - Pascha [*paska*] (= Pascua); etc.
 - cherubim [*kérubim*] (= el querubín);
 - chlamys [*klamis*] (= clámide);
 - Achaz [*akaz*] (= Acáz);
- G con vocales A, O, U, y con las consonantes L, R : se pronuncia [*g suave*] igual que en castellano. Ejemplos:
 - gaudium [*gáudi-um*] (= gozo);
 - singuli [*sínguli*] (= cada uno);
 - gradus [*gradus*] (= paso);
 - lego [*lego*] (leo);
 - gladius [*gládi-us*] (= espada);
 - pinguesco [*pingüesco*] (= engordo); etc.
- G con vocales E, I : se pronuncia como [*y*] griega. Ejemplos:
 - egenus [*eyenus*] (= pobre);
 - argenteus [*aryénte-us*] (= plateado); etc.
 - regina [*reyina*] (= reina);
- El grupo consonántico GN se pronuncia como [*ñ*]. Ejemplos:
 - Agnus [*añus*] (= cordero);
 - signum [*siñum*] (= señal);
 - magnificat [*mañificat*] (= engrandece); etc.
 - regnare [*reñare*] (= reinar);
 - ignorare [*iñorare*] (= ignorar);
- H : es muda siempre, como en español. Ejemplos:
 - haurire [*aurire*] (= sacar);
 - hic [*ik*] (= este, aquí);
 - humus [*umus*] (= tierra); etc.
 - heri [*eri*] (= ayer);
 - homo [*omo*] (= hombre);
- Sólo si la H va entre dos I suena como [*k*]. Ejemplos:
 - mihi [*miki*] (= a mí);
 - nihil [*nikil*] (= nada).
- I : es la I consonántica, de la que ya se ha hablado antes; suena siempre como [*y*], o mejor como [*i*] muy breve y rápida. Véanse los ejemplos puestos en aquel lugar.
- LL , o doble L : tiene una articulación doble: L+L [*l-l*]. Ejemplos:
 - illuminare [*il-luminare*] (= iluminar);
 - malleus [*mál-leus*] (= martillo);
 - alligare [*al-ligare*] (= atar);
 - intelligere [*intel-ligere*] (= entender); etc.
- El grupo consonántico PH, que se da en palabras de etimología griega; se pronuncia como [*ff*]. Ejemplos:
 - phariseus [*fariseus*] (= fariseo);
 - apostropha [*apóstrofa*] (= apóstrofa);
 - philosophia [*filosófi-a*] (= filosofía);
 - propheta [*profeta*] (= profeta); etc.
- QU : Ya se ha hablado de ella, a propósito de los diptongos. Suena como [*ku*], ya que

- siempre suena la U central: qua [kua], quae [kue], qui [kui], quo [kuo].
- El grupo consonántico SC suena como la [ch] francesa, en *chapeau*, o como la [sch] alemana, en Schubert, (algo parecido a la [ch] suave andaluza de muchacho [sh]). Ejemplos:
 - ascendere [ashéndere] (= subir);
 - pinguescere [pingüéshere] (= engordar);
 - discipulus [dishípulus] (= discípulo); etc.
 - T como [t] española siempre. Se exceptúa el grupo fonético TI seguido de otra vocal, en cuyo caso esta T tiene una articulación doble: T+S [ts]. Son muchas las palabras latinas terminadas en -tia, que en castellano terminan en -cia; ejemplos:
 - scientia [shi-éntsi-a] (= ciencia);
 - gratia [grátsi-a] (= gracia); etc.
 - patientia [patsi-éntsi-a] (= paciencia);
 También son muchas las palabras latinas que terminan en -tio, (en castellano -ción); ejemplos:
 - statio [státsi-o] (= estación);
 - adoratio [adorátsi-o] (= adoración);
 - benedictio [benediktsi-o] (= bendición);
 - laudatio [laudátsi-o] (= alabanza); etc.
 También se da en palabras latinas con final en -tium, (en castellano -cio), como:
 - otium [ótsi-um] (= ocio);
 - sacerdotium [secerdótsi-um] (= sacerdocio);
 - exercitium [ekserchítsi-um] (= ejercicio); etc.
 Si al grupo fonético TI seguido de vocal le precede una S se pronuncia como en español; por ej.: hostia [hósti-a] (= ofrenda).
 - El grupo TH es propio de palabras extrañas al latín. Su pronunciación es igual a la T (nunca la *th* inglesa). Ejemplos:
 - thronum [tronum] (= trono);
 - barathrum [báratrum] (= abismo, infierno)
 - thesaurus [tesaurus] (= tesoro);
 - Bethel [betel] Betel;
 - Nathan [natan] (= Natán); etc.
 - V : En latín es siempre fricativa sorda (labio inferior contra dientes superiores) [v]; no como en castellano, que se identifica fonéticamente con [b]. Es importante la diferenciación fonética de ambas consonantes, pues aclara el sentido de ciertas palabras, como:
 - vivere [vívère] (= vivir)
 - bibere [bíbere] (= beber).
 También aclara el sentido pasado o futuro de los verbos, por ejemplo:
 - amavit [amavit] (= amó, ha amado)
 - amabit [amabit] (= amará).
 - X : igual que la X española. Se trae aquí por la dificultad de su articulación doble: C+S [ks]. Ejemplos:
 - exilium [eksíli-um] (= exilio, destierro);
 - iuxta [iuksta] (= junto a);
 - surrexit [surreksit] (= resucitó);
 - uxor [uksor] (= mujer, esposa); etc.
 - Z : tiene una articulación doble: D+S [ds]. Ejemplos:
 - Lazarus [ládsarus] (= Lázaro);
 - zelus [dselus] (= celo); etc.

ACENTUACIÓN:

En latín no existen palabras agudas, o con acento en la sílaba final. Las únicas posibilidades de acentuación están:

- en la sílaba penúltima (palabras llanas);
- en la sílaba antepenúltima (palabras esdrújulas).

Por otra parte, en latín no existía nuestro signo ortográfico del acento, o tilde (´), por lo que, si no se conoce una palabra determinada, podría no acertarse en su acentuación correcta.

Las palabras bisílabas son todas llanas, como no podría ser de otro modo. Pero en algunas ediciones las palabras polisílabas esdrújulas se diferencian de las llanas en que aquéllas llevan acento gráfico o tilde, mientras que las llanas no lo llevan.¹⁷ En caso de que la edición que se utilice no proceda así, será necesario el uso de un diccionario que nos resuelva este problema.

Para terminar este apéndice sobre la pronunciación del latín añadiremos estas observaciones finales:

- El latín abunda más en consonantes que las lenguas romances, que han facilitado la pronunciación eliminando muchas de ellas. Todas deben ser bien articuladas, aunque se dupliquen unas, o se yuxtapongan varias, como en las siguientes frases:
 - Qui tollis peccata mundi... [*kui tol-lis pek-kata mundi*] (= Tú que quitas el pecado del mundo...).
 - Cunctípotens génitor Deus [*kunktípotens yénitor deus*] (= Dios omnipotente engendrador).
 - Et benedictus fructus ventris tui, Jesus Christus [*et benediktus fruktus ventris tui | iesus kristus*] (= Y bendito el fruto de tu vientre, Jesucristo).
- Las consonantes enclíticas o finales de palabra no deben enlazarse con la vocal inicial de la palabra siguiente, como ocurre al leer o hablar en castellano:
 - Et in terra pax homínibus..., no debe leerse [*etin terra paksomínibus*], sino [*et | in terra paks | omínibus*] (= y en la tierra paz a los hombres...).
 - ... nunc et in hora..., no debe leerse [*nunketinora*], sino [*nunk | et | in | ora*] (= ...ahora y en la hora...).
- El latín no usa la sinalefa, o unión de vocal final de una palabra con la inicial de la palabra siguiente:
 - Glória in excelsis Deo..., no debe leerse [*glóriainekshelsis deo*], sino [*glóri-a | in | ekshelsis deo*] (= Gloria a Dios en el cielo).
 - Dómine Fili unigénite..., no debe leerse [*dómine filiuniyénite*], sino [*dómine fili | uniyénite*] (= Señor Hijo único...).

Éste es el texto completo del *Sanctus* de la Misa romana, con la pronunciación figurada y su traducción oficial:

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dóminus Deus Sábaoth.
 [*sanktus, sanktus, sanktus dóminus de-us sábaoth*]
 (= Santo, Santo, Santo es el Señor Dios del universo.)
 Pleni sunt coeli et terra glória tua.
 [*pleni sunt cheli | et | terra glóri-a tu-a*]
 (= Llenos están los cielos y la tierra de tu gloria.)
 Hosanna in excelsis.
 [*osan-na | in | ekshelsis*]

¹⁷ Ésta debería ser una costumbre normalizada de las ediciones musicales de obras latinas, para ayudar a los intérpretes.

(= Hosanna en el cielo.)
 Benedictus qui venit in nómine Dómini.
 [benediktus kui veni | in nómine dómini]
 (= Bendito el que viene en nombre del Señor.)
 Hosanna in excelsis.
 [osan-na | in | ekshelsis]
 (= Hosanna en el cielo.)

APÉNDICE 2º. PRONUNCIACIÓN DEL CASTELLANO DEL RENACIMIENTO.

El castellano distinguió hasta el siglo XVI fonemas que después se han confundido, y en algunos casos han sido sustituidos por otros nuevos.

Hasta cuándo perdura esta fonética peculiar del Renacimiento castellano, y cuándo comienza la pronunciación hoy tenida como normal, es algo sobre lo que los filólogos y lingüistas no se ponen totalmente de acuerdo.

Hasta mediado el siglo XVI hay acuerdo en la pronunciación que vamos a proponer como renacentista. También lo hay en que, comenzado el siglo XVII, ya se debe pronunciar a la manera normalizada moderna, incluso aunque en los manuscritos y ediciones permanezcan escrituras arcaicas.

El final del Siglo XVI, que coincide con la plenitud del Renacimiento en España, queda sujeto a la discusión, y el intérprete estará en libertad de escoger la pronunciación renacentista o la moderna. Nuestro consejo es, desde luego, usar también la pronunciación renacentista hasta final del siglo XVI, ya que la técnica y el espíritu de esta música es renacentista.

Las principales diferencias fonéticas del castellano renacentista con el posterior son:

- La *X* de *ximio*, *baxo*, *dexar*, etc. sonaba semejante al grupo consonántico [sc] italiano explicado antes, al [sh] inglés, o a la [ch] suave andaluza [shimio, basho, deshar]..
- La *J* con cualquier vocal, y la *G* con *e* ó *i* de *virgen*, *muger/mujer*, *gentil*, *oreja/oreia*, *ojos/oios*, *viejo*, etc., sonaba como la [g] italiana con *e* ó *i*, o a la [y] española [viryen, muyer, yentil, oreya, oyos, vieyo]..
- La *Ç* con cualquier vocal. y la *C* con *e* ó *i* de *cerca*, *braço*, *loçana*, *dulce*, etc., se pronunciaba [ts] [tserca, bratso, lotsana, dultse].
- En cambio la *Z* de *fazer*, *vezino*, *tristeza*, etc., sonaba a [ds] con *s* sonora, como la *z* italiana [fadser, vedsino, tristedsa].
- La articulación de la *B* difería de la de *V*: la *B* se pronunciaba oclusiva, con cierre completo de los labios (*cabeça*, *embiar*, *lobo*), mientras que la *V*, escrita también *U* (*cavallo* ó *cauallo*, *aver* o *auer*), era labiodental fricativa, sobre todo en las comarcas del sur. En Castilla y regiones del Norte la *V* debía articularse bilabial, como *B*, por lo que los copistas escribían una u otra indistintamente (*bozes/vozes*, *amava/amaba*, etc.).
- La doble *NN* de *minno*, *Spanna*, es muy arcaica y se utiliza poco en el Renacimiento. Su sonido era [ñ] [miño, spaña].
- El problema mayor reside en la *H* inicial de palabra, que puede ser muda o sonora/aspirada. La solución es etimológica: Es muda cuando la palabra castellana

procede de una palabra latina con *H* (que siempre es muda en latín), como en hombre (de *homo*), haber (de *habeo*), horrible (de *horribilis*), hora (de *hora*), etc. [*ombre, aber. orrible, ora*].

- La *H* es aspirada o sonora [*‘h*] cuando la palabra castellana viene de una latina que comienza por *F*, como en hambre (de *fames*), hermoso (de *formosus*), hazer (de *fácere*), holgar (de *folgare*), huir (de *fúgere*), hallar (de *fállere*), etc. Todavía mucha gente del mundo rural aspira esta *h* [*‘hambre, ‘hermoso, ‘hacer, ‘holgar, ‘huelga, ‘huir, ‘hallar, etc*].

Éstas son algunas estrofas del romance de Juan de Leyva a la muerte de Don Manrique de Lara, tal como se lee en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Toledo, 1520):¹⁸

A beinte y siete de <i>Março</i> ,	[<i>martso</i>]
que a media noche sería,	
en <i>Barçelona</i> la grande	[<i>bartselona</i>]
grande llanto se <i>hazía</i> .	[<i>‘hatsía</i>]
Los gritos llegan al <i>cielo</i> ,	[<i>tsielo</i>]
la <i>gente</i> se <i>amortecía</i>	[<i>yente / amortetsía</i>]
por Don Manrique de Lara	
que deste mundo partía.	
De los Martínez y Castros	
el <i>mejor</i> era que avía,	[<i>meyor</i>]
de los Infantes de Lara	
derechamente venía.	
Con él salen <i>arçobisbos</i>	[<i>artsobispos</i>]
con toda la <i>clerezía</i>	[<i>cleredsía</i>]
Cavalleros traen sus andas,	
duques son su compañía.	
Llóralo el rey y la reyna	
como aquel que les dolía,	
llora toda la corte,	
cada <i>qual</i> quien más podía.	[<i>kual</i>]
“El <i>mejor</i> de los <i>mejores</i>	[<i>meyor / meyores</i>]
oy nos <i>dexa</i> en este día;	[<i>desha</i>]
<i>hizo honra</i> a los menores,	[<i>‘hidso onra</i>]
a los grandes demasía.	
<i>Parecía</i> al Duque su padre	[<i>paretsía</i>]
en todo cavallería;	
sólo un consuelo le queda	
a él que más le quería:	
Que aunque la vida muriese	
su memoria quedaría.	

¹⁸ El texto íntegro y la música se encuentra en el C.M.M., Vol . I, Nº 8, pág. 35 de la parte literaria, y pág. 14 de la parte musical.

<i>Parecióme Barçelona</i>	<i>[paretsióme bartselona]</i>
a Troya <i>quando</i> se ardía.	<i>[kuando]</i>

Capítulo 15. LA TÉCNICA DEL ENSAYO

15.1. INTRODUCCIÓN.

La meta del coro es la interpretación de la música coral, y esta acción interpretativa tiene lugar, generalmente, en el acto que llamamos *concierto*.

Pero el concierto, en cuanto a duración temporal, es un acto relativamente breve, si lo comparamos con toda la larga etapa de preparación de las obras de dicho concierto.

Esta larga etapa preparatoria del concierto está constituida por una serie de reuniones de trabajo de los cantores con el director, que tienen lugar en la sede habitual del coro; estas reuniones se llaman *ensayos*¹.

El ENSAYO es la sesión de trabajo, habitual y laborioso, donde el coro se forma vocal y musicalmente, y se gesta la obra musical, desde su inicio, hasta ponerla en su mejor nivel interpretativo, que la conduzca con toda plenitud y alegría al momento esperado del concierto público.

Como los ensayos ocupan el gran tiempo de la actividad coral, la meta es que se llegue a gozar y disfrutar del trabajo, o sea del ensayo, tanto como del concierto. No compensa invertir diez, veinte, o cincuenta horas de preparación sufrida y tediosa, para disfrutar al final una hora. No se deben necesitar conciertos frecuentes para mantener la ilusión del Coro.

El interés de la programación a preparar, y la pedagogía del ensayo deben ser suficiente aliciente para que los cantores tengan buen ánimo para ensayar y perfeccionarse, más que la abundancia de conciertos, que conlleva una repetición tediosa del mismo repertorio, con la consiguiente falta de interés por perfeccionarlo.

15.2. EL LOCAL DE ENSAYO.

Uno de los principales problemas que un coro debe resolver (si no el principal) es la búsqueda del lugar adecuado para su trabajo. Si el coro tiene una entidad social, cultural, o económica que lo patrocina, o a la que pertenece, a ella corresponde la responsabilidad de dotar a su coro del local adecuado para su trabajo. En caso contrario, los fondos económicos que el coro tenga, o pueda conseguir, deben emplearse, sobre todo, en tener una sede adecuada para

¹ En algunos países de Centroeuropa se designan con una palabra equivalente a *prueba*.

ensayar, con las condiciones físicas, ambientales y de infraestructura necesarias para realizar bien y a gusto su trabajo, pues de ellas va a depender su rendimiento y, por tanto, su calidad y buen hacer musical.

A pesar de lo anterior, la consecución de un local idóneo de ensayo, en un colectivo de aficionados, es algo muy difícil en la práctica, por lo que cada coro ensaya donde puede, en cualquier sitio, a veces en pésimas condiciones: un salón de actos con “cómodas” e inamovibles butacas, una iglesia con mucha resonancia y poca luz, un aula de clase en la que penetra el ruido exterior del campo de deportes, el salón de la casa de un cantor, por el que pasan los familiares y los niños juegan...

Estos y otros locales por el estilo se aceptan porque, en general, se ceden gratuitamente. Pero, al final, el coro siempre será un colectivo molesto para los titulares de estos locales, por muy educados y disciplinados que sean los cantores. Y siempre se seguirá planteando la necesidad de búsqueda del local ideal.

Es por eso que, a pesar de la práctica habitual, bastante negativa, se debe proponer la utopía de conseguir este local digno del colectivo coral, e idóneo para su peculiar trabajo.

REQUISITOS DEL LOCAL DE ENSAYO.

15.2.1. Ubicación. Idealmente el local de ensayo de un coro debe estar en un lugar céntrico con respecto al domicilio o trabajo de los cantores; con fácil acceso y aparcamiento; que evite retrasos o absentismos derivados de la escasez de medios de transporte, de problemas de aparcamiento, climatológicos, como la lluvia.

Lo mejor es que la sede del coro esté en el mismo centro de trabajo o de actividad de los cantores.

15.2.2. Proporciones. Las dimensiones del local dependen el número de cantores. Ciertamente se necesita un local bastante amplio en extensión y en volumen, pensando en cualquier tipo de coro, incluso un coro de cámara, por la peculiaridad de la colocación coral², y por el volumen sonoro que se produce.

Los salones demasiado pequeños son antifuncionales, por no poder desplegar la colocación requerida de los cantores, o porque obligan a cantar siempre muy suave porque se saturan de sonido. No debe olvidarse que, si siempre se trabaja bajo unas ciertas condiciones, cualesquiera que ellas sean, de fuerza, de suavidad, de mala colocación, de resonancia, de sequedad sonora, etc. estas condiciones llegan a crear un determinado hábito que marcará la sonoridad o las interpretaciones del coro.

De la misma manera los salones demasiado grandes también son antifuncionales, sobre todo porque las grandes dimensiones no favorecen la concentración necesaria para un trabajo concienzudo, y el coro se acostumbra a cantar fuerte para llenar de sonido un local así.

² Véase el capítulo siguiente, sobre la colocación del Coro.

15.2.3. **Condiciones acústicas.** Como es lógico, las condiciones acústicas son importantísimas, no sólo para el trabajo, sino para la formación de la sonoridad del coro. Por la razón antes dicha de hábito o costumbre, el coro va a cantar en el concierto como está *acostumbrado* a hacerlo en los ensayos.

El coro es un instrumento musical nacido en el templo, local normalmente amplio y resonante; y esta característica de una moderada resonancia va muy bien para la música coral, así como es nociva para la claridad de la música instrumental.

Ahora bien, el ensayo habitual en un local con resonancia amplia, una iglesia por ejemplo, es totalmente desaconsejable, pues crea maneras defectuosas: se descuida la técnica respiratoria (la música suena muy ligada); se descuida la fusión acústica o empaste de las voces (todo suena muy redondo y conjuntado); se descuida la atención para afinar bien y no bajarse (los acordes se funden uno con otro y esto ayuda a conservar la altura); se descuida la precisión métrica (los diseños rítmicos se confunden, los sonidos breves se acumulan, y los silencios breves se ocultan), etc. Un coro acostumbrado a trabajar en este ambiente resonante, se encuentra incómodo al cantar en un ambiente acústicamente normal, y si la acústica del local del concierto es seca o poco sonora, se encuentra totalmente perdido: los cantores dicen que no se escuchan unos a otros, fallando totalmente la afinación y el empaste del conjunto.

Por el contrario, es pedagógicamente bueno que la sala de ensayo sea poco resonante, acústicamente hablando, tipo teatro o salón de actos. En esta acústica seca todo se nota, y el coro, y su director, se ven obligados a trabajar la afinación, el empaste de conjunto, el control respiratorio, la precisión y claridad rítmica, etc. El coro, acostumbrado a lo más difícil, porque es habitual para él, cantará bien en este tipo de locales, y cuando cante en una iglesia o local más resonante se encontrará especialmente cómodo, porque todo se le facilita.

15.2.4. El local de ensayo debe estar **aislado** de factores de perturbación, que distraigan a los cantores, como pueden ser ventanas al exterior, por las que los cantores ven pasar a otras personas, o ser vistos por ellas...; o que estorben el trabajo musical que desarrolla el Coro, como los ruidos externos de vehículos, maquinarias, voces del patio de deportes, etc.

Mientras se ensaya, la sala de ensayo no puede de ninguna manera utilizarse simultáneamente para otros usos, aunque sean silenciosos, como, por ejemplo, para que otro grupo estudie, o haga gimnasia, o entre o salga para recoger cosas...

15.2.5. La sala de ensayo debe tener una buena **ventilación**, para que la respiración del colectivo de cantores, base del canto, se realice normalmente y sin esfuerzo.

Quizá no sea necesario, pero, por si acaso, recordaremos que en la sala de ensayo está totalmente prohibido fumar, y no nos referimos al acto del ensayo³, sino en cualquier otro momento.

15.2.6. **Calefacción y refrigeración.** Las buenas condiciones ambientales ayudan a trabajar bien, sobre todo en el caso de un colectivo cuyas impresiones sobre el particular se comunican mutuamente, formándose una especie de malestar de conjunto, por el frío o por el calor, que se percibe evidentemente, y que cuesta vencer para poder trabajar bien.

³ Aunque parezca mentira, hemos sido testigos de ensayos en los que los cantores fumaban mientras cantaban.

Es buena la calefacción central por agua caliente, o la calefacción eléctrica, porque no consumen oxígeno; por el contrario, la calefacción por combustión es mala, porque sí consume el oxígeno necesario para la buena respiración.

La calefacción o refrigeración por corrientes de aire, caliente o frío, es mala, porque reseca la garganta.

Hablando de temperatura, es bueno recordar aquí el cuidado que los que se dedican al canto, aunque sean aficionados, deben tener con los cambios bruscos de temperatura, tanto en invierno (pasar de locales calientes al aire frío ambiental de la calle), como en verano (pasar del calor ambiental a un local refrigerado).

15.2.7. La iluminación de la sala de ensayo debe ser muy buena. En primer lugar, la buena iluminación crea un ambiente optimista: por el contrario, una sala o iglesia poco iluminada crea un ambiente lóbrego y triste, que invita a salirse.

En segundo lugar, se necesita buena luz para leer la partitura sin problemas por este aspecto (bastantes problemas tiene la partitura en sí para que, además, le sumemos problemas de visión).

La luz debe ser cenital, proyectarse desde arriba, para evitar las sombras que produce una luz venida desde la espalda. La luz frontal da sombra a la partitura y ciega al cantor.

El director debe estar en una zona muy bien iluminada para la perfecta visibilidad de sus gestos ¡y de su rostro!

15.2.8. Posición de los cantores.

Quizá el aspecto más característico de una sala de ensayo, bien preparada para lo que es, que no para otra función, es la naturaleza y colocación peculiar de los asientos que hay en ella.

Recordemos que la postura técnica del cantor, para el acto de cantar, es de pie.⁴ Pero en un ensayo se hacen muchas cosas: se aprenden diseños melódicos, o armónicos, con repeticiones a veces múltiples, se escuchan indicaciones del director, se estudia o canta mentalmente mientras otras voces aprenden su parte con las consiguientes repeticiones, etc. Mientras la obra está en una fase de iniciación, con los consiguientes problemas de lectura, entonación y ritmo, se puede estar sentado. Cuando la obra está en buena fase de su montaje, entonces se interpretará mejor de pie.

Para estas fases de los ensayos en las que se está sentado, las sillas deben ser rectas, para apoyar bien las caderas, los costados y, en ellos, el diafragma: se canta suficientemente bien así, con tal que el director recuerde la posición erguida del tronco. Si los asientos son, por el contrario, cómodos sillones o butacas de un teatro, los cantores están hundidos y muy bajos, cantando con mucha dificultad por la opresión del diafragma con las piernas; si son buenos cantores, nunca podrán sentarse; y si son malos, protestarán cuando el director mande ponerse de pie.

Lo mejor es dotar al local de ensayo de unas tarimas modulares, que puedan disponerse en forma semicircular, y con una, dos o tres alturas distintas, según las filas en las que deba disponerse el Coro.⁵

Las gradas de esta tarima serán tan anchas, que permitan poner sillas de la naturaleza

⁴ Véase el capítulo 12 sobre “La técnica de la voz”.

⁵ Véase el capítulo siguiente sobre “La colocación de los cantores”...

descrita para todos los cantores; mejor aún, unos bancos, con o sin espaldar, que formen parte de la estructura de cada grada, pues los bancos son mucho más ordenados que las móviles sillas. Estos bancos suelen ser algo incómodos, pero así invitan al deseo de ponerse de pie.

De esta manera se facilita el bien cantar y la buena visibilidad mutua entre el director y todos los cantores.

15.3. PLANIFICACIÓN GENERAL DEL TRABAJO CORAL.

El más o menos largo período de trabajo coral, desarrollado en sesiones, que llamamos ensayos, tiene dos objetivos necesarios: el primero es el adecuado rendimiento del colectivo coral progresando en la técnica vocal y en el aprendizaje e interpretación de la obra o las obras de un programa predeterminado, que se está preparando.

El segundo objetivo es la interpretación artística del programa ensayado en el acto supremo del coro: el concierto o cualquier otra forma de actuación pública.⁶

Para conseguir estos objetivos es muy importante la selección del repertorio a trabajar.

15.3.1. LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO.

La elección del repertorio, adecuado al coro, y a la actuación que se prepara, es un acto de responsabilidad del director del coro, quien deberá además, consultar a la Comisión Musical del mismo. Por lo demás, la búsqueda de este repertorio es una de las actividades más apasionantes y musicales que puede ejercer un Director.

El director tiene que buscar, de entre su biblioteca personal de partituras, o en archivos y bibliotecas que estén a su alcance, un conjunto amplio de obras que estén de acuerdo con la naturaleza del concierto o actuación pública; después tiene que hacer una selección de entre ellas, para escoger aquellas que se adecuan a las posibilidades técnicas del coro que dirige, en su estado actual. El conjunto de estas obras constituirá el PROGRAMA a trabajar durante este período.

Como es natural, para llegar a la selección final, el director tiene que disponer de un amplio número de partituras, pues en su búsqueda habrá desechado muchas de ellas por diversas razones: unas no le gustan, otras exceden las tesituras, otras son demasiado difíciles, o demasiado fáciles, u ofrecen problemas por el idioma, o por el número de voces, o por los *divisi...*, etc. Normalmente para elegir una obra, se han desechado diez.

Este trabajo, para nosotros apasionante, supone *leer* y examinar muchas partituras, mentalmente o al piano. Esta *lectura* musical no lleva consigo un conocimiento profundo de las obras, pero sí un conocimiento suficiente para su aceptación o su rechazo, que amplía la cultura musical y coral del director, que lo haga habitualmente, a unos niveles insospechados. Este trabajo es apropiado para la época de vacaciones del director, por ejemplo.

⁶ Véase el capítulo 19 sobre “La irradiación del Coro”.

Prescindiendo de cualquier problema de temática concreta, se puede proponer, para el que quiera aceptarlo, un plan general de obras, que busca una progresión en dificultades y en interés musical, de la siguiente manera:⁷

- Cánones, para practicar el unísono coral, que después se desarrollarán polifónicamente. (Con sólo cánones se pueden confeccionar programas temáticos, según la necesidad de la actuación; por ejemplo, renacentistas, barrocos, modernos, religiosos, sobre la Paz, la Música, los animales, la naturaleza, etc., por citar sólo algunos temas).
- Obras homofónicas breves y de armonía sencilla. Este tipo de obras se encuentran en cualquier época y escuela, y las hay de la temática más diversa, por lo que se pueden hacer múltiples programas a base de ellas. Sólo hace falta tener mucho repertorio y buscarlas.
- Obras de pequeño contrapunto, o contrapunto fácil y armonía sencilla. Estas obras se podrán encontrar, sobre todo en el Renacimiento, de género tanto sagrado, como cortesano.
- Obras de contrapunto normalizado o complejo. Son las que caracterizan a las grandes formas religiosas (motetes) y cortesanas (madrigales) del Renacimiento y Barroco.
- Obras homofónicas de armonía más evolucionada, como las que nos proporciona el Romanticismo.
- Obras homofónicas o contrapuntísticas de armonía difícil, como la literatura coral del siglo XX y contemporánea.
- Grandes formas corales de cualquier época y género: Misas, salmos, himnos, ciclos de canciones, obras sinfónico-corales, etc.

15.3.2. FRECUENCIA Y DURACIÓN DE LOS ENSAYOS.

Un coro estable se caracteriza por la continuidad de sus ensayos: ensaya habitualmente unos días fijos y predeterminados. Los grupos ocasionales, se reúnen a trabajar también ocasionalmente, cuando tienen que dar un concierto; después se disuelven, desaparecen, hasta una nueva convocatoria.

El que los ensayos sean *continuos, periódicos* (siempre en los mismos días del mes o de la semana), y *siempre a la misma hora*, crea un hábito en el trabajo y facilitan el que cada cantor los programe como parte de la actividad de su semana.

También es bueno que los ensayos sean *equidistantes* entre sí:

- Mensuales (un día fijo de cada mes, por ejemplo: el primer sábado). Es difícil ver el progreso en una continuidad tan dilatada.
- Quincenales (por ejemplo: los primeros y terceros sábados de cada mes).
- Semanales (por ejemplo: todos los sábados).
- Dos o tres días a la semana (buscando la equidistancia entre ellos, por ejemplo: lunes y jueves, o miércoles y sábado, mejor que dos días seguidos).

La duración de una sesión de ensayo será tal, que permita rendir bien al colectivo, sin

⁷ Este aspecto del repertorio será tratado con mayor profundidad en el capítulo 17: “El repertorio y la programación de los conciertos”.

llegar a la fatiga. Puede ser normal una duración de dos horas. Si el ensayo dura más de dos horas, como puede ser normal en coros que ensayan sólo semanal o quincenalmente, será necesario partirlo con un pequeño descanso.

Los grupos o coros pequeños trabajan con más concentración y exigencia que los grandes, por lo que el tiempo rinde mejor, pero probablemente se cansan más.

Lo más normal en un coro estable es tener dos ensayos semanales de dos horas de duración cada uno. Estos dos días de ensayo son para cada cantor.

El director, sin embargo, es posible que tenga que dar más de dos ensayos, si:

- Tiene que ensayar por voces separadas y no tiene jefes de voces que le hagan estos ensayos.
- Tiene jefes de voces que le hagan los ensayos por voces separadas, pero no tiene varias salas independientes, en los que estos ensayos se realicen simultáneamente.

A continuación se proponen varias propuestas de planificación de dos ensayos semanales, en el supuesto de que el coro deba tenerlos por voces separadas, según diversas disponibilidades:

1. Director con jefes de voces y cuatro salas de ensayo (Ensayos: lunes y jueves):

- Lunes: ensayo por voces separadas, cada una con su jefe de voz (el director supervisa, si es preciso los distintos ensayos parciales, o, si confía plenamente en sus jefes de voz, se dedica a su trabajo personal): Sopranos: sala 1ª.
Contraltos: sala 2ª.
Tenores: sala 3ª.
Bajos: sala 4ª
- Jueves: ensayo de conjunto con el director.

2. Director con jefes de voces y dos salas de ensayo (Ensayos: lunes, miércoles y viernes):

- Lunes: ensayo de dos voces, por ejemplo:
Sopranos: sala 1ª.
Tenores: sala 2ª.
- Miércoles: ensayo de las otras dos voces:
Contraltos: sala 1ª.
Bajos: sala 2ª.
- Viernes: ensayo de conjunto con el director.

3. Director con un subdirector y dos salas de ensayo (Ensayos: lunes y jueves):

- Lunes: ensayo en dos grupos de dos voces cada uno, por ejemplo:
Sopranos y Tenores: sala 1ª con el subdirector.
Contraltos y Bajos: sala 2ª con el director.
- Jueves: ensayo de conjunto con el director.

4. Director con o sin jefes de voz con una única sala de ensayo (Ensayos: lunes, miércoles y viernes):

- Lunes: de 19 a 20'30 h.: Sopranos (con el [la] jefe de voz o con el director).
de 20'30 a 22 h.: Tenores (idem).
- Miércoles: de 19 a 20'30 h.: Contraltos.

- de 20'30 a 22 h.: Bajos.
- Viernes: de 20 a 22 h.: Ensayo de conjunto con el director.

5. Director con o sin jefes de voz con una única sala de ensayo (Ensayos: todos los días):

- Lunes: Sopranos (con el [la] jefe de voz o con el director).
- Martes: Tenores.
- Miércoles: Contraltos.
- Jueves: Bajos.
- Viernes: Ensayo de conjunto con el director.

Y otras varias soluciones por el estilo se podrían proponer.⁸

15.3.3. FRECUENCIA DE LOS CONCIERTOS.

Ya ha salido en bastantes ocasiones, a lo largo de nuestro Tratado, que el momento supremo de un coro es el concierto. A él va orientado todo el trabajo coral. En él se realiza la música como arte sonoro en el tiempo sin posibilidad de retorno. En él se vuelca toda la responsabilidad del colectivo coral, director y cantores, para poner el máximo de su sabiduría y esfuerzo.

Por todo ello, el concierto es siempre un acontecimiento excepcional. Si el concierto se convierte en algo ordinario, normal, que no mueve a la responsabilidad o a la emoción artística, el coro ha perdido la meta que le mantiene el interés de seguir trabajando, ensayando.

Entonces queremos proponer como axioma, el que no se deban aceptar tantos conciertos, que quiten el interés por ellos, o entorpezcan la planificación y ejecución de un trabajo de ensayo constante sobre obras nuevas para el coro.

El período anual de trabajo del coro suele coincidir con el curso académico escolar: el coro comienza a trabajar en Septiembre-Octubre, y concluye su actividad con las vacaciones escolares del verano, alrededor del mes de Junio.

Este curso escolar o académico se divide en trimestres de trabajo, que concluyen cada uno con una fiesta más o menos importante:

- El primer trimestre (Septiembre/Octubre - Diciembre) termina con las fiestas de la Navidad.
- El segundo trimestre (Enero - Marzo) termina con la celebración de la Semana Santa.
- El tercer trimestre (Abril - Junio) termina con el Fin del Curso y las vacaciones de verano.

El coro debería tener un plan de trabajo coral para cada trimestre, de tal manera que, al final de cada trimestre, cuando éste está en su mejor nivel de madurez coral, pudiera ofrecer el resultado de ese trabajo en un concierto.

Nosotros queremos proponer a los directores, y así lo hemos institucionalizado con los coros que dirigimos, que el resultado del trabajo coral de cada trimestre esté coronado por un concierto, que podríamos llamar *oficial*, o *institucional*, para la entidad que patrocina el Coro, o a la que pertenece. Si el Coro es libre, y no tiene la tal entidad patrocinadora, organizará por

⁸ Pueden verse otros modelos de propuestas en A. Russo: *El Director de Coro*, pág. 78.

sí mismo estos conciertos trimestrales, para sus familiares, amigos y seguidores, o para darse a conocer cada vez más.

El Coro puede adquirir el compromiso libre, salvo fuerza mayor, de trabajar para ofrecer tres conciertos al año: Un concierto de Navidad, otro de Semana Santa, y otro que podría llamarse de Primavera o Fin de Curso.

El objetivo de este compromiso, además de corresponder con la entidad patrocinadora, si procede, es el obligarse a renovar constantemente el repertorio. Un coro de buena formación musical puede y debe preparar un programa nuevo cada trimestre, dando así renovado interés a sus ensayos y al público que lo sigue. Si el coro no puede renovar su programa totalmente, siempre podrá en un trimestre preparar unas cuantas obras nuevas y completar el concierto con obras cantadas en ocasiones anteriores.

No importa esta repetición de obras, pues el público es difícil que las recuerde por una sola audición, o incluso lo agradece para conocerlas mejor. Lo que importa para los cantores y el director es el esfuerzo de renovación, la ilusión de trabajar cosas nuevas y mejor hechas, que no vemos en muchos coros, cuya actividad está supeditada sólo a satisfacer las peticiones que surgen. Como estas peticiones son casi siempre del mismo sentido: cantar bodas, misas de fiestas patronales, o funciones religiosas de Cofradías de Semana Santa, etc. están siempre cantando el mismo repertorio, repitiéndolo en sitios diversos, en los que no se exige otra cosa al coro sino “hacer ruido” musical, pero nada que tenga relación con la calidad ni, mucho menos, con la preocupación de si han repetido ya cien veces la misma obra.

Si se acepta y se lleva a cabo esta propuesta de actividad, se comprobará que estorba al trabajo de ensayo que se lleva a cabo la petición de conciertos o actividades en medio del trimestre. Se procurará reconducir estas peticiones, si es posible, y agruparlas hacia el fin de cada trimestre, que es cuando el Coro está bien preparado para poder cumplir estos compromisos con calidad. Así, a un período de trabajo (un trimestre) sucederá un período de actividad concertística concentrada.

Si hay que satisfacer ciertas peticiones del tipo anteriormente citado, por necesidad de la economía del Coro, o por interés social o político, se cumplirá con ellas con un repertorio llamémosle *estándar*, que siempre estará justificado, con tal de que no estorbe la necesaria renovación de los programas.

De la misma manera, en los conciertos “no oficiales” que se deban aceptar, no es preciso estrenar repertorio: pueden programarse obras anteriores, dado que son conciertos ocasionales; o se les puede aprovechar para introducir en ellos obras nuevas de las que se están trabajando en esa época, como si se tratara de ensayos públicos de ellas, y perderles el miedo. La renovación del repertorio está exigida solo en el caso de aceptar el compromiso de hacer esos conciertos trimestrales, que van formando a un cierto público, que es constante y seguidor del Coro.

15.4. PSICOLOGÍA DEL ENSAYO.

15.4.1. ALGUNOS PRESUPUESTOS.

- El cantar, o pertenecer a un coro, no es un deber, ni un *modus vivendi*. Se canta por

placer; el cantor se adscribe a un coro por un compromiso libre, para poder satisfacer así su afición. Es una de las muchas modalidades del ocio.

- El cantor acude al ensayo y canta en medio de una vida personal, familiar, laboral o social, que suele tener bastantes componentes de fatiga, agitación, *estrés*...
- El cantor suele ser una persona bastante *ocupada* en su vida laboral y familiar; además suele ser una persona *preocupada* por las actividades de la cultura: le gusta la música, como es natural, y por tanto, los conciertos que pueda haber en la ciudad; pero también le suele gustar el teatro, las exposiciones, y otras cosas. Esto limita mucho su tiempo libre. No suele ser un *desocupado*, de los que siempre están en bares o juegos. Precisamente por eso buscó un coro.
- Por tanto, la actividad coral, y el ensayo, que es la actividad coral ordinaria, debe ser un acto de descanso, de ocio, de desahogo, de recreación: un medio para hacer la vida del cantor más dichosa.
- El director debe trabajar con espíritu de gozo, tranquilidad, compañerismo de equipo, amistad. Que se saque la impresión de haber aprovechado el tiempo, la compensación al esfuerzo de venir, de trabajar, la satisfacción de realizar una actividad gratificante.

15.4.2. ANTES DEL ENSAYO.

- El director debe tener un conocimiento profundo de las obras que pretende trabajar anterior al ensayo. Jamás debe leer a primera vista una partitura ante el Coro, a no ser por un imprevisto muy excepcional. Cuando el director improvisa lo pasa muy mal, los cantores lo notan, y se pierde mucha eficacia del ensayo.
- El director debe planificar cada ensayo concreto: los ejercicios técnicos con los que comenzará; la obra, las obras, o las secciones de obras que quiere trabajar; la metodología que va a emplear en ellas, según su estado de aprendizaje; deberá prever los problemas posibles que se presenten, y las soluciones para ellos; los avisos y comunicaciones que deba dar, etc.
- El director acudirá al ensayo con espíritu positivo, y con el propósito de conseguir un avance en la preparación de las obras.
- El director deberá llegar a la sala de ensayo antes de la hora de comienzo para preparar la sala, y establecer contacto humano y amistoso con los cantores que van llegando. (En el caso del coro profesional, estos últimos extremos no se suelen contemplar.)

15.4.3. COMIENZO DEL ENSAYO.

- El ensayo debe comenzar a la hora prevista. De la misma manera también debe acabar a la hora prevista.
- Los cantores ocupan sus sitios habituales, o el director avisará de otras colocaciones que desee, para empezar a trabajar.⁹

⁹ Como se verá en el capítulo siguiente, el Coro no siempre se dispone de la misma manera.

- Se comenzará siempre invitando a la distensión corporal, a poner la respiración en orden (diafragmática); seguirán una o varias series de ejercicios técnicos, para calentar las voces, avanzar en la calidad vocal y, de camino, ir centrando el ambiente general disperso y la atención particular de cada cantor.
- Cuando se terminen los ejercicios técnicos previstos, las voces ya están calientes y colocadas: se debe evitar que los cantores hablen a continuación, pues las voces se descolocan, y la atención, ya centrada, se vuelve a descentrar, estando de nuevo como al principio.

15.4.4. CURSO DEL ENSAYO.

Es el tiempo de trabajo musical efectivo sobre las obras del programa que se prepara. Es un espacio en el que predomina la cabeza: lo técnico, lo científico. Pero debe darse lugar a través de él para que surja en algún momento la emoción artística. El director siempre pedirá la musicalidad, más que la simple lectura de notas. Cuando se consiga un momento de arte musical, el coro se sentirá impresionado, y el director deberá comentarlo favorablemente ante todos.

Como en los apartados anteriores, se esbozan una serie de criterios, que no pueden ser imperativos, pero sobre los que será bueno reflexionar, para que el director aplique los que estime que le son útiles para su objetivo. Estamos convencidos de que el trabajo coral, como cualquier otro trabajo, debe tener su ascesis y, si se quiere, su reglamentación, para que la reunión coral sea realmente provechosa y efectiva. Para los cantores, y para un posible o real espectador, un ensayo debe ser una sesión de trabajo serio, y no un gallinero en el que cada cual puja por hacerse entender.

- El **silencio** debe ser una característica de este trabajo musical. El director debe exigirlo siempre, tanto para cantar, como para escuchar sus indicaciones, o las posibles preguntas o sugerencias de los cantores.
- Necesariamente sobre la marcha del ensayo el director va haciendo sugerencias, o marcando observaciones históricas u orientaciones interpretativas. Sobre estas **sugerencias y observaciones del director** debe tenerse presente:
- El director debe hablar menos y cantar más. A veces el director explica mucho cómo quiere el carácter o articulación de un pasaje musical; sería más eficaz el que lo cantara adecuadamente.
- El director debe hablar con voz reposada, que invite a los cantores al silencio y a la concentración, y no con voz fuerte o nerviosa que, a su vez, provoca tensión y desconcentración.
- Una observación es obligada y, sin embargo, rara vez la oímos: Al comenzar a ensayar una obra nueva, el director debe presentarla con alguna noticia de su autor y de la forma de la obra; motivarla en sus diversos aspectos; la relación que tiene con programa que se prepara.
- Las observaciones del director deben ser oportunas, claras y concisas; deben de ser fuente de formación técnica, histórica, estilística, etc. para los cantores.
- Al corregir, será bueno pensar que se dirige a personas que, en general, ponen toda su

buena voluntad y sabiduría en lo que están haciendo; lo que está saliendo mal debe considerarse normal en una fase de preparación de la obra: por eso se ensaya; lo que falte de técnica o buen hacer puede ser culpa del director, que no ha sabido transmitir interés, técnica, estilo, ...

- El director no se enfadará, como si estuviera ante un ejército de enemigos y, por supuesto, jamás faltará al respeto a la dignidad de los cantores: esto deberá ser imperdonable.¹⁰
- La amabilidad y educación del director no supone dejar pasar los defectos. Siempre interrumpirá, corregirá, y tratará de conseguir aquello que quiere.
- Es mejor no personalizar un fallo, aunque pueda saberse la persona que lo ha originado; puede ser humillante para ese cantor. Es mejor, al corregir, generalizar en la cuerda en la que se ha producido el fallo; decir “las sopranos” (o “alguna soprano”), o “los tenores (o “algún tenor”) han hecho esto, y deben hacer esto otro”.
- Siempre que el director quiera repetir una obra o fragmento, deberá dar la razón de su repetición. A veces, la razón será para comprobar que *la flauta no sonó por casualidad*, reafirmarse en la interpretación, o madurarla.
- No se debe comenzar siempre la obra por el principio, pues las primeras frases de la obra se ensayan muchas veces, mientras las frases finales se ensayan muchas menos, y eso se nota en su debilidad interpretativa. En otras partes de este tratado se ha hablado de la división de la obra en secciones; pues bien, es bueno comenzar de cuando en cuando en cualquier sección media o final, para afianzarlas, o no repetir inútilmente algo que ya se sabe.
- Como es natural, para ensayar una corrección concreta, se comenzará en la frase en la que se halla esa dificultad: no al principio de la obra, pero tampoco exactamente en las notas que son objeto del problema. El Coro requiere un contexto armónico fraseológico para producir su sonido, y no puede decirse, como a la Orquesta: “Comenzamos en el compás X”, sin más; se debe comenzar siempre al principio de una frase, que tenga un sentido musical, dando los correspondientes tonos o notas de entrada.
- No se debe caer en la aburrición o el tedio, repitiendo algo que no sale: se puede dejar para un rato más adelante, o para un próximo ensayo, cuando todos estén más descansados. Incluso, si persiste el problema, es posible que la obra deba ser abandonada, por no ser apta para el Coro en el momento actual.
- El Coro en un ensayo puede llegar a la fatiga o el cansancio, que hace el trabajo ya inútil. Esto puede deberse al cansancio físico anterior al ensayo por el trabajo del día; o al mismo esfuerzo del ensayo; o a una moral de conjunto baja y negativa. Cuando el director perciba esta fatiga del Coro, debe poner remedio inmediato, permitiendo un tiempo de relajación y descanso, cambiando de fragmento, o de obra; si persiste, incluso suspenderá el ensayo, con la esperanza de que el próximo día todo será mejor.
- El director debe ser consciente de que hay que recorrer un largo camino hasta tener la obra perfectamente preparada.
- El director debe reconocer que él mismo también se equivoca dirigiendo: lo debe reconocer, cuando esto ocurra, y, si es preciso repetir por ello, lo explicará así, con

¹⁰ Parece ser habitual el que los directores de coro sean personas de mal carácter, se enfaden ante las cosas no hechas a su gusto, reprendan a los cantores, y les dediquen epítetos poco dignos. Incluso muchos cantores opinan que se es mejor director, cuanto más se usa de estos métodos. Realmente asombroso.

sinceridad y sencillez.

- El director en el ensayo será artista y maestro; evitará el autoritarismo y el capricho.
- El director debe felicitar al Coro cuando se ha solucionado un problema costoso, o se ha producido un momento de emoción musical.

15.5. LA DISCIPLINA Y SUS PROBLEMAS.

El trabajo coral es *trabajo*, y trabajo *colectivo*. El trabajo colectivo requiere una gran motivación, y un buen aliciente económico para que la persona produzca el adecuado rendimiento.

Los problemas disciplinarios que puede haber en cualquier grupo de trabajo colectivo, pueden hacerse presentes en el trabajo coral.

Pero el problema de la disciplina en el coro tiene unas connotaciones peculiares, por tratarse:

- de una actividad no profesional, sino libremente elegida, de ocio, y gratuita;
- y de una actividad en la que todos los miembros hacen casi lo mismo, y en la que hay una gran dosis de anonimato personal.

Las relaciones laborales profesionales están perfectamente establecidas en los correspondientes contratos, firmados por las partes implicadas (empresario/director - trabajador/cantor), en los que se establecen los derechos y obligaciones mutuas y las sanciones por incumplimiento de esas obligaciones.

Pero el problema de la disciplina coral, en el coro no profesional, es muy delicado y se nos escapa de las manos frecuentemente, creando en los directores una sensación de debilidad e impotencia, que es real, es así por naturaleza. No tenemos fuerza para exigir algo que el cantor no esté dispuesto a dar, o no quiera hacerlo, salvo la sanción última y fatal: la expulsión del coro.

El establecimiento y la aplicación de distintas sanciones, establecidas en un reglamento de régimen interno, crea en estos colectivos de adscripción voluntaria un malestar peculiar, que perturba gravemente la marcha del coro. A veces nos privamos de personas muy válidas y necesarias, por la aplicación material de unas normas, que tienen poco lugar en un colectivo como el coral.

Quizá sea mejor volver al terreno de los principios, recordando:

1. El cantor será fiel y disciplinado, si encuentra en el coro la satisfacción de la afición deseada y buscada; si encuentra compensación al esfuerzo que le supone cumplir con su compromiso libre; si le merece interés el tipo de trabajo, relacionado con su afición, que se realiza...
2. El Coro es un reflejo de la personalidad y responsabilidad del director, no sólo en el aspecto musical, sino también en el social. Su simpatía, cordialidad, sabiduría musical, capacidad técnica, claridad de objetivos, respeto a los cantores, y demás cualidades que conforman su “autoridad”, se transmiten a los cantores en la labor diaria, sin estridencias discordantes, o desplantes temperamentales, que crean tensiones y pueden desembocar en crisis más o menos importantes.

3. Esto no obsta para que el director asuma su responsabilidad, con firmeza y decisión, para la conducción del coro a buen puerto. Y sus decisiones, con todo el diálogo necesario, pero evitando discusiones bizantinas, deben ser acatadas por los cantores, para conseguir el trabajo constructivo.

Estos principios, llevados constantemente a la práctica por un director de carácter equilibrado, y preocupado por contagiarlos a los que lo rodean, pueden producir un ambiente de serenidad y bienestar musical y humano, en el que estén fuera de lugar cualquier tensión o acto de indisciplina descontrolado. Los posibles problemas, que puedan surgir por la actividad musical o humana del colectivo de personas que forman el Coro, encontrarán un caldo de cultivo de compañerismo y respeto muy apto para una solución satisfactoria y enriquecedora.

Después de recordar estos grandes principios, nos es muy difícil descender a aplicaciones concretas. Pero vamos a intentar analizar dos aspectos sobresalientes de la disciplina coral, en la que todos los tratados se fijan, y en todos los cursillos y seminarios son un motivo de comentario: La puntualidad y la asistencia, o mejor dicho, la ausencia al ensayo o absentismo.

15.5.1. LA PUNTUALIDAD.

Es una cualidad importante por el concepto del trabajo coral, que es colectivo, por la seriedad que merece dicho trabajo, y por el respeto a las personas que en él intervienen.

Nuestra larga experiencia nos ha demostrado que, usando los mismos criterios y la misma pedagogía, hay ciudades, ambientes, educaciones, en los que las personas tienen la virtud de la puntualidad: se sufre vergüenza si uno llega tarde, si hace esperar a otro u otros. Y en otros sitios no se tiene esa virtud; así simplemente. Y si esto es así, se estrellan todos los criterios que se puedan ofrecer, y todos los recursos pedagógicos que se arbitren.

Si una determinada sociedad se caracteriza por una especie de alegría de vivir, que no se acostumbra a la puntualidad, incluso en el trabajo profesional, es prácticamente imposible que esa virtud pase al coro, actividad esencialmente voluntaria.

Como antes hemos manifestado no tener mucha fe en que este u otros problemas del trabajo coral se solucionen por los artículos de unos Estatutos de Régimen Interno, preferimos exponer algunos criterios, que se dicen en libros y charlas, y llevarlos a la práctica, aunque no tenemos excesiva confianza en que en ellos esté la solución del problema:

- El director debe dar ejemplo de puntualidad para poder exigirla. Ya se ha dicho que debe llegar antes de la hora del ensayo.
- Los cantores que tengan alguna responsabilidad coral, como miembros de la Junta Directiva, de la Comisión Musical, Jefes de Voz, etc. estarán especialmente concienciados sobre esto, y también serán los primeros.
- Se debe comenzar el ensayo a la hora fijada, aún cuando falten algunos cantores. Así se creará un hábito de regularidad, y se pondrá en evidencia la incorporación de los cantores que lleguen tarde.
- Se exigirá a los cantores que lleguen tarde que no interrumpan de ninguna manera el ensayo: se incorporarán a su puesto cuando haya una interrupción por parte del director para hacer alguna corrección; y se incorporarán sin hacer ruido, y procurando la mínima

molestia y distracción.

- La puntualidad se entiende también para finalizar el ensayo a la hora prevista, por respeto al horario de los cantores y a las demás actividades que cada uno pueda tener. El alargamiento de un ensayo, por excepción, debe preverse, y anunciarse en la sesión anterior para que los cantores estén preparados
- Y, como es natural, el director, o el presidente del Coro, debe invitar constantemente a la puntualidad.

15.5.2. LA ASISTENCIA.

Como hablamos aquí de problemas de disciplina, queremos decir mejor la *no asistencia*, o el absentismo.

El problema del absentismo es mucho más importante que el de la puntualidad, pues la pérdida de un ensayo es algo negativo e insustituible para el cantor, y negativo y desmoralizante para el colectivo.

No hay que decir que perder un ensayo significa perder todos los elementos de avance de la obra u obras que en esa sesión se han tenido, perder la posible experiencia de emoción artística vivida en común; y esto es tanto más trascendente, cuantos más miembros falten en una determinada sesión.

Es muy importante la labor concienciadora del director, recordando constantemente la fidelidad y lealtad a una decisión responsable libremente adquirida por el cantor.

Como dijimos al hablar de la puntualidad, la asistencia también depende de una educación responsable anterior a ser cantor, y es un problema más difícil en unos ciertos lugares y ambientes más propensos a la dejadez o permisividad.

La asistencia fiel a los ensayos depende también de una jerarquización de valores en el cantor, que a su vez está relacionada con el grado de importancia que para él tiene el coro, y su especial apreciación de su aportación personal al mismo.

Presentamos algunos criterios, esperando que su consideración pueda aportar alguna ayuda al director:

- El coro no es la primera actividad de cada cantor: por delante están sus obligaciones familiares y profesionales y otras, que él puede decidir en su libertad. Pero, de hecho, hay cantores que nunca faltan (parecen no tener nada que hacer, o mejor, el coro está muy alto en su jerarquía de valores), mientras otros se excusan con cierta frecuencia (parecen estar siempre ocupadísimos).
- En el coro no puede haber cantores, a los que, por ser “buenos”, se les permita faltar a ciertos ensayos. Para el director, para el coro, todos son necesarios siempre: los “malos”, por razones obvias; y los “buenos”, porque ayudan a que los ensayos vayan mejor, o sean simplemente posibles, o porque su fusión acústica es más trabajosa... (De todos modos, hay que procurar que en el coro todos los cantores sean “buenos”; los “malos” no deberán estar en esta actividad).
- Procurar, como ya se ha dicho antes, que cada ensayo sea un momento de placer musical y bienestar humano, en el que el cantor obtenga la recompensa a su esfuerzo y entrega.
- El director debe llegar a conocer los problemas humanos personales, familiares, laborales,

etc. de cada cantor, que pueden explicar la mala situación por la que pase una determinada persona, y justificar una época de ausencias más o menos abundantes al coro. A veces los compañeros cantores se quejan del absentismo de alguien, por ignorar esas circunstancias, que sí conoce el director.

- El cantor debe prever en lo posible su ausencia a uno o varios ensayos, para avisar al director, por sí mismo o por medio de alguien. Si la ausencia es totalmente imprevista, el cantor debe justificarse ante el director en el siguiente ensayo. En un grupo serio y cumplidor, tanto el aviso de una ausencia al director, como la justificación después de una ausencia imprevista, deben ser una comunicación amistosa entre cantor y director; es decir, el director se debe fiar de la responsabilidad del cantor y de su necesidad ineludible para faltar, y no erigirse en juez al que hay que dar razones pormenorizadas para explicar la ausencia.
- El director debe reprimir su contrariedad ante la ausencia o las ausencias de cantores a un ensayo, y no debe regañar a los que han venido a ensayar, cosa algo frecuente, y de la que los mismos cantores se quejan.
- En último término, el director prescindirá de los cantores que “se justifican” con demasiada facilidad y frecuencia para faltar a los ensayos.

15.6. LA PREPARACIÓN DE LA OBRA.

La preparación de una obra coral en los ensayos sigue un procedimiento muy parecido al explicado en el capítulo 3º, sobre la metodología del estudio de una partitura coral por parte del director.¹¹

Una vez dividida la obra en secciones de trabajo (las mismas en las que dividió el director la obra para su estudio), se trabaja cada sección o frase de la obra en tres fases:

1. TRABAJO MUSICAL.

En esta fase se monta el edificio sonoro del fragmento, o de la obra entera, sin connotación alguna con un texto. En principio esta fase será aséptica en cuanto a movimiento y dinámica, pero poco a poco se irá llegando a un *tempo*, dinámica, e incluso carácter apropiados:

- a. Solfeo de cada voz por separado, con la solución de los propios problemas melódicos o rítmicos que plantee.
- b. Solfeo por dúos de voces, solucionando los problemas subsiguientes.¹²

¹¹ La metodología del aprendizaje de una obra coral por parte del Coro, que aquí se propone, es apta para Coros que sepan *leer la música*, bien solfeando, como se hace en los países mediterráneos, o por otro medio cualquiera de entonación, como *la, la, la*, u otra manera, como en Centroeuropa. El hacer música con un Coro que no sepa leerla de alguna manera, ya lo hemos excluido en varias ocasiones.

¹² Para las distintas posibilidades de grupos, en éste y en los siguientes apartados, véase el capítulo 3.2: Metodología del estudio de una partitura coral.

- c. Solfeo por tríos de voces...
- d. Solfeo por el total de las voces...

En el caso de montaje de una obra policoral, partiremos de una especial facilidad de lectura musical por parte del Coro, porque sería inacabable aplicar el esquema anterior a una obra a 8 ó 12 voces. Lo que en el esquema anterior se dice de una voz, se aplicará en la música policoral al grupo que forman la misma voz de cada coro. Por ejemplo:

- a. Solfean juntas la primera voz de cada coro¹³ (por tanto, solfearán dos, o tres, o más voces, según se trate de una obra a dos, o a tres, o a más coros). A continuación lo harán juntas la segunda voz de cada coro, cualesquiera que sean estas voces; y así sucesivamente.
- b. El solfeo por dúos, se entiende por dúos compuestos de dos voces de cada coro; por ejemplo: las voces 1ª y 2ª de cada coro todas juntas; las voces 1ª y 3ª de cada coro, etc. (Cantarán cuatro voces, si la obra es a dos coros; o seis voces, si la obra es a tres coros, etc.)
- c. El solfeo por tríos, se entiende de la misma manera: tríos compuestos por tres voces de cada coro; por ejemplo: cantan juntas las voces 2ª-3ª-4ª de cada coro, etc. (Cantarán seis voces si la obra es a dos coros; o nueve voces, si la obra es a tres coros, etc.)

2. TRABAJO DEL TEXTO.

El estudio del texto de la obra no tiene, en su principio, connotación musical. Según se ha visto detenidamente en el capítulo anterior, seguirá en esquema los pasos siguientes:

- a. Lectura enfática por parte del director, o quien pueda leerlo bien. Traducción en su caso.
- b. Lectura enfática por parte de los cantores, con la solución de los problemas que se presenten.
- c. Lectura rítmica conjunta, si la obra es homofónica, o de armonía vertical. Lectura rítmica por voces separadas, después por dúos, tríos, etc., si la obra es contrapuntística.

3. TRABAJO DE LA MÚSICA CON SU TEXTO.

De manera parecida al apartado 1.:

- a. Canto de cada voz por separado.
- b. Canto por dúos, tríos, etc.
- c. Canto de la obra por todo el conjunto.

¹³ No decimos las sopranos de cada coro, porque en el siglo XVII, época de oro de la policoralidad, cada uno de los coros de una obra policoral podía tener una formación vocal distinta. Recordemos que es habitual el que el coro I esté constituido por S.1 S.2 C. T., mientras los coros restantes están constituidos por S.C.T.B., pero tampoco esto es constante.

Este esquema de trabajo no puede tomarse de manera rígida; sus pasos se aplicarán total o parcialmente a juicio del director, según la dificultad de la obra y el nivel del Coro.

4. TRABAJO EXPRESIVO.

Ya se ha comentado que muchos aspectos de lo que llamamos expresividad se habrán ido trabajando simultáneamente con el proceso de montaje musical y textual anterior.

Pero en la fase final de ensayo de una obra es obligado comentar los aspectos dinámicos, agógicos, de carácter, timbre, fraseo, etc. que afectan a cada una de las frases o secciones de la obra, hasta abarcar la obra entera, o lo que llamábamos el “gran ritmo vital” de la obra.¹⁴

En esta etapa final el director debe prestar especial atención ahora a la fusión acústica del conjunto, o a su ruptura si es preciso; a la consecución de ciertos planos sonoros, si es que se desean; el colorido, timbre o articulación particular de una sección concreta, etc.

Y lo más importante, con la asimilación, el dominio y la maduración de la obra se deberá llegar gradualmente al arte sutil e indecible del fraseo musical, del buen decir musical, de la interpretación artística de la obra.

5. ¿ENSAYOS POR VOCES SEPARADAS O DE CONJUNTO?

Digamos alguna idea sobre este aspecto de la pedagogía del ensayo, que en gran manera está condicionada, por una parte por la tradición del coro, y por otra por la posibilidad o no de disponer de salas para ensayos simultáneos, y de jefes de voces para llevarlos a cabo, siempre bajo la supervisión del director.

- a. Los ensayos por voces separadas forman mejor la sonoridad individualizada de cada una de las cuerdas o voces corales.
Hacen perder menos el tiempo al resto de voces, en el caso de tener que repetir y repetir algún pasaje.
Tienen menos interés musical, por ser *monótonos*, mejor, *monódicos*.
Tienen menos disciplina, al ser llevados por el/la jefe de voz.
- b. Los ensayos conjuntos de todas las voces son, desde luego, preferibles siempre, si se puede, pues en ellos la música suena siempre polifónica, o sea como es, aunque sólo suenen dos voces, o tenga defectos en su principio.
La experiencia musical es más rica, pues todos los cantores pueden oír lo que hacen las demás voces, cuando hacen una lectura musical solas, o las dificultades de unas y otras, lo que el director dice a cada voz...

¹⁴ Véase el capítulo 13.5 “El gran ritmo de la obra”.

Esta experiencia musical aumenta al comprobar, casi a la manera de un compositor, cómo el edificio musical se va construyendo, unas voces sobre otras: un ensayo conjunto de esta naturaleza es un verdadero ejercicio de armonía contrapuntística u homofónica, renacentista, barroca, romántica o moderna, impresionista o atonal.

- c. Por supuesto, que preferimos este tipo de ensayo conjunto siempre, a no ser que la naturaleza y dificultad de la obra lo desaconsejen, por la excesiva pérdida de tiempo que supusieran demasiadas repeticiones en la necesaria lectura musical de cada voz.
- d. En el caso de una obra policoral, el ensayo parcial se vuelve más lógico para agilizar el montaje de obras tan complejas por la multiplicación de las voces. En este caso, los grupos que se separan son a su vez conjuntos vocales, pues quienes ensayarían por separado serían:
 - bien, grupos vocales, por ejemplo: por un lado, todas las sopranos de los distintos coros juntas (que cantarían a dos, tres, cuatro... voces); por otro lado, todas las contraltos, etc.
 - bien, cada uno de los coros (con todas su voces) por separado; por ejemplo, en una sala, el coro primero; en otra el coro segundo, etc.

6. EL PIANO EN LOS ENSAYOS.

- a. En obras sin acompañamiento, o *a cappella*, desaconsejamos el uso del piano para los ensayos, pues éste ayuda a afinar y se trabaja menos este aspecto. Cuando el piano desaparece, el coro queda como en el aire, y se ponen en evidencia esos defectos de afinación.
- b. En otro sitio se ha hablado de la diferencia de afinación entre la voz humana y el piano. Recordemos que:
 - la voz humana trabaja con la afinación natural (con la división del tono en dos semitonos desiguales: los diatónicos, más pequeños o estrechos; los cromáticos más grandes o anchos; por eso hay una diferencia mayor entre los intervalos de 3ª mayor y menor; lo mismo pasa entre los de 6ª mayor y menor, y los de 4ª y 5ª justas)
 - el piano tiene una afinación temperada, que fundamentalmente consiste en la división del tono en dos semitonos iguales.
 - la diferencia entre ambas afinaciones es sutil, pero importante para la buena afinación, conservación del tono o altura, y resolución de las modulaciones en la música coral.
- c. También se ha hablado en otros sitios de este Tratado de la *insustituibilidad* de la voz del director por el piano en las correcciones de errores durante el ensayo.
- d. Nuestra práctica constante es ensayar sin piano. Éste se usará excepcionalmente, en ocasiones de mala voz accidental o afonía del director, o como guía muy somera y también ocasional de una modulación especialmente difícil.
- e. Sin embargo conocemos la inveterada costumbre anglosajona de ensayar siempre con la guía y sostenimiento musical del piano. Tal hace que en todas las ediciones

de música coral haya, debajo de cada sistema de pentagramas, una resolución al piano de la polifonía *sólo para ensayo*.

- f. En las obras con acompañamiento pianístico o de otro cualquier grupo instrumental, aconsejamos que, en principio, se estudie la parte coral sola, de manera habitual, para la buena solución de los distintos problemas; después se incorporará el acompañamiento pianístico, o la reducción al piano del acompañamiento instrumental, para acostumar al Coro a las sonoridades conjuntas, a callar, y a entrar en sus diversas secciones o entradas sobre el acompañamiento, etc. antes de pasar al ensayo con instrumentos o la orquesta, en el caso de obras sinfónico-corales. Cuando llegue este ensayo conjunto de Coro y Orquesta, todo deberá estar ya previsto y todos estos aspectos materiales del montaje musical estarán asegurados, para no tener que interrumpir al gran conjunto musical por ellos: Nótese que la Orquesta es un ente musical profesional o, al menos, profesionalizado, y el Coro no debe ser menos. El director trabajará entonces el equilibrio, el timbre, el carácter, dará el *tempo* y dinámica queridos por él, y *conformará* definitivamente la obra (le dará la *gran forma*).

Capítulo 16. LA COLOCACIÓN DEL CORO

16. 1. RAZONES DEL PLANTEAMIENTO.

La colocación del coro, o mejor, la forma de colocar al coro en el lugar del concierto no es sólo una cuestión de “buena imagen” para su grata presentación, como es el caso del uniforme coral que, salvo este aspecto, no aporta nada a la interpretación o audición de la obra.

La forma de colocarse el coro es un hecho condicionante, más allá de lo estético, que influye siempre en la audición y, a veces en obras concretas, en la interpretación o en la intención interpretativa; entonces se convierte en un problema derivado de la responsabilidad general del director como intérprete último de la obra coral.

Factores como la comunicación gestual y visual con los cantores, el equilibrio o conjunción sonora del coro, o la disjunción requerida por alguna obra concreta, el mayor o menor número de cantores disponibles en una u otra voz, el control de la audición general del conjunto por parte del director, etc. están relacionados con el problema de la colocación del coro.

El ideal de un estrado o tarimas en las que los cantores se ubiquen con comodidad, anchura conveniente entre ellos, y visibilidad del director, rara vez se cumplen en los conciertos, salvo en los teatros dotados de buena infraestructura. La mayoría de las veces hay que acomodarse a las posibilidades que nos ofrece el Presbiterio de una Iglesia o el escenario de un Salón de Actos, tan precarias a veces que, no habiendo ni una pequeña tarima para elevar al director, éste tiene que dirigir con el gesto elevado sobre su cabeza para que pueda ser visible para los cantores de la segunda fila (o tercera, si la hay), cosa molesta para el director, menos clara para los cantores, y antiestética ante el público.

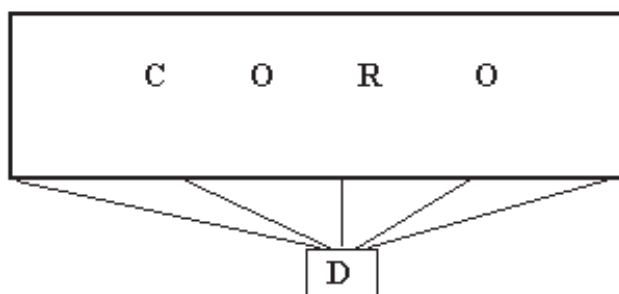
Pero, pasando por alto este problema de la infraestructura del lugar, que será muy frecuente, la forma de la colocación concreta del coro sigue planteada por los interrogantes antes apuntados.¹

16. 2. COLOCACIÓN GENERAL DEL CONJUNTO.

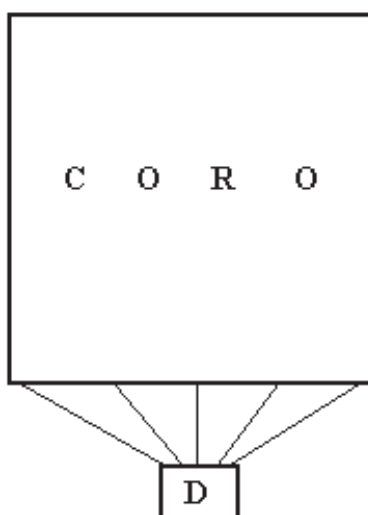
Cualquiera que sea la infraestructura, buena o mala, que nos ofrezca el lugar del concierto, el coro, como conjunto, se puede presentar de una de estas tres maneras (D = Director):

¹ Para todo este capítulo, véase: R. Rodríguez: *La Colocación del Coro*, en el Boletín de la Confederación Andaluza de Coros (CO.AN.CO.), año 1998, pág. 180 ss.

- A. El Coro está frontalmente alineado frente al director y el público, en una o varias filas de cantores (ejemplos nº 1 y 2):

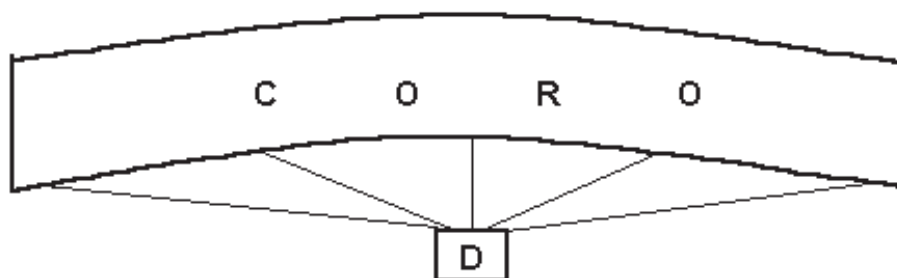


Ejemplo nº 1



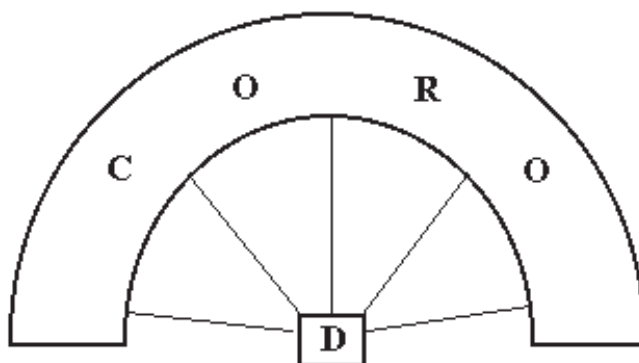
Ejemplo nº 2

- B. Más normalmente, solemos ver al coro colocado formando un arco de gran radio, en una o varias filas de cantores (ejemplo nº 3):



Ejemplo nº 3

- C. El Coro puede formar un semicírculo, teniendo como centro al director, en una o varias filas de cantores (ejemplo nº 4):



Ejemplo n° 4

Si una responsabilidad del director es juzgar inmediata y constantemente la calidad y equilibrio sonoro del conjunto del coro, es indudable que la colocación C. (figura n° 4) o en semicírculo es la ideal, entre las tres mostradas, y debe empleársela siempre que el escenario lo permita (y lo permite siempre que no haya tarimas que condicionen otra disposición; incluso con tarimas en otra disposición, o gradas del presbiterio de la Iglesia, se puede disponer el coro en semicírculo).

En esta última colocación el director está equidistante de todos los cantores, mientras que en las otras colocaciones, que por cierto son las más frecuentes, escucha necesariamente más a los cantores (o cantoras) del centro, que están más próximos a él, oscureciendo o impidiendo totalmente la audición de los que están en los extremos, con la consiguiente pérdida del control sonoro total. La colocación en profundidad (ejemplo n° 2) es la peor, porque además el director pierde el control sonoro de los cantores desde la 2ª o 3ª fila hasta el final.

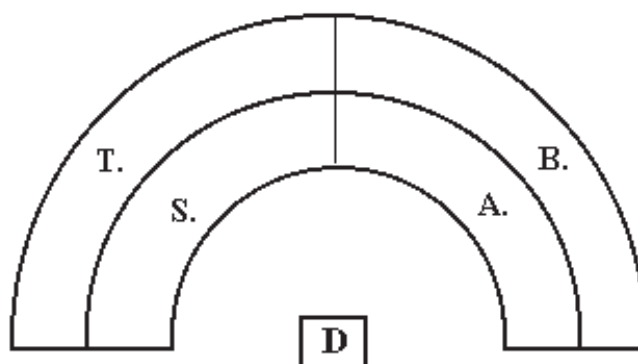
La colocación en semicírculo favorece una mayor amplitud lateral entre los cantores, y puede permitir ordenar al coro, si éste es de un número mediano de cantores, en dos únicas filas, con lo que bastaría una pequeña tarima para elevar al director y ser visto por todos los cantores (en el supuesto de que éstos estén todos en el suelo).

Justificada esta colocación del coro en semicírculo, no podemos menos que invitar a los directores a su utilización habitual, venciendo cualquier tipo de costumbre en contra.

16. 3. UBICACIÓN DE LAS VOCES DENTRO DEL CONJUNTO.

Hemos hablado hasta ahora de una colocación del Coro que es *global*, o de conjunto. Debemos pasar ahora más concretamente a la ubicación de las distintas voces o cuerdas dentro de este conjunto.

La inmensa mayoría de los coros se presentan de una misma manera, que por ello vamos a llamar *habitual*. (En los gráficos siguientes, las voces corales están expresadas por sus iniciales, ya habituales en nuestro Tratado: Tp = tiples, S = sopranos, Ms = mezzosopranos, A = altos o contraltos, T = tenores, Br = barítonos y B = bajos).



Ejemplo nº 5

Esta colocación, la más *habitual* hoy (ejemplo nº 5), se puede considerar bajo dos aspectos: en primer lugar, las voces blancas están delante y las graves detrás: esto es antiquísimo, pertenece al nacimiento del coro mixto en las catedrales, en el que los niños, por su menor estatura, se colocan delante de los cantores adultos para poder ver el libro de polifonía colocado sobre el facistol.

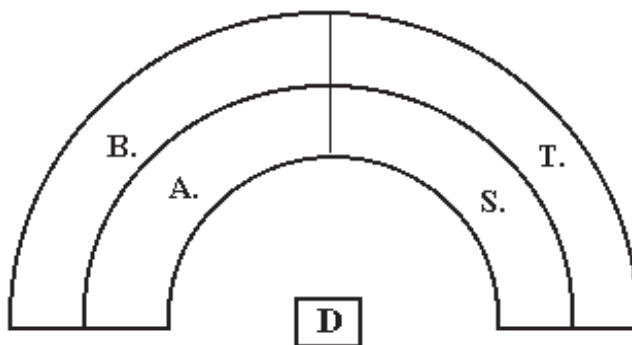
En segundo lugar, caracteriza a esta colocación el que los timbres agudos de cada una de estas secciones (sopranos y tenores) están a la izquierda del director, y los graves (contraltos y bajos) a la derecha. Esta disposición, sin embargo, es bastante reciente, y se ha impuesto por el uso de la disposición orquestal, en la que los instrumentos, por familias, van del agudo al grave de izquierda a derecha del director. Por ejemplo, los instrumentos de cuerda se ordenan así:

Violines 1º - Violines 2º - Violas - Bajos (Violonchelos y Contrabajos)

Los instrumentos de viento-madera se ordenan así:

Clarinetes - Fagotes Flautas - Oboes

Pero podemos ver aún a algún Coro, cuyo director, de formación eclesiástica antigua, coloca a sus cantores de una forma exactamente opuesta, en una colocación llamada *clásica*, y en algunos sitios *a Cappella*, para indicar la manera de disponerse un Coro cuando canta sin acompañamiento orquestal (ejemplo nº 6):



Ejemplo nº 6

Esta disposición, habitual hasta los años 50-60 del siglo XX en España, quizá tenga su origen en la costumbre de sentarse el maestro de capilla al órgano o clavicémbalo, poniéndose los cantores frente a él, rodeándolo en semicírculo: éstos coincidían entonces con la disposición del teclado: sonidos graves-agudos de izquierda a derecha. Más verosímilmente, el origen de esta colocación está condicionada por la lectura que hacía la capilla musical sobre los libros de polifonía del Renacimiento, que se colocaban en el facistol central del Coro de las Iglesias Catedrales: como es sabido, las particelas las voces estaban dispuestas, al abrir cualquier página de estos libros, en cuatro cuadrantes:

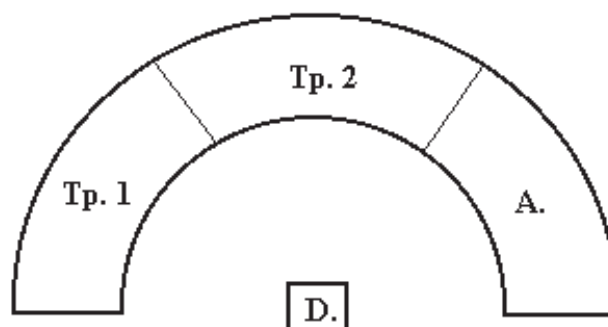
- En la página izquierda, cuadrante superior: particela del *Cantus* o *Superius*;
cuadrante inferior: particela del *Tenor*.
- En la página derecha, cuadrante superior: particela del *Altus*.
Cuadrante inferior: particela del *Bassus*.

Cantus	Altus
Tenor	Bassus

Los cantores se disponían, con relación al director o maestro de capilla (que no se situaba frente a ellos, para no impedir la visión del libro, sino a un lado del facistol), en sentido inverso a la colocación habitual moderna.

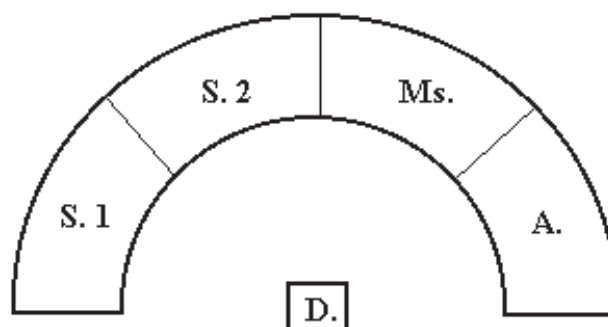
Los Coros de voces iguales se colocan hoy *habitualmente* en bloques yuxtapuestos, de las voces más agudas a las más graves en sentido de izquierda a derecha del director:

- Así, la Escolanía, o Coro de voces infantiles (3 v.bl.) (ejemplo nº 7):



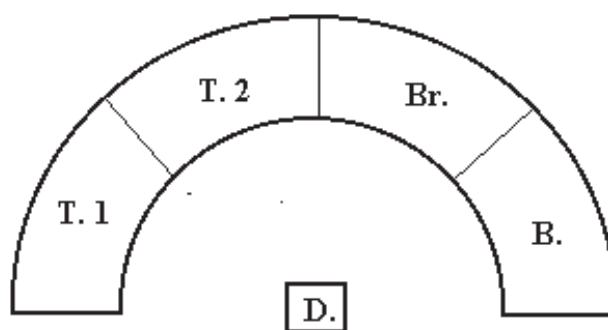
Ejemplo nº 7

- El Coro femenino, o de voces blancas, a 4 voces (ejemplo nº 8):



Ejemplo nº 8

- El Coro masculino, o de voces graves, a 4 voces (ejemplo nº 9):



Ejemplo nº 9

En el caso de Escolanías o Coros de voces iguales de formación algo antigua, la colocación sería exactamente a la inversa (colocación *clásica* o *a Cappella*).

Estas colocaciones constantemente *habituales*, incontestadas y no sometidas a crítica, dan la impresión de que el coro es una entidad inmóvil, siempre colocada de la misma forma, a la manera de la orquesta; pero lo que en ésta es natural en razón de que los instrumentistas están sentados, tienen un atril con su *particella* preparada de antemano e, incluso, existe entre ellos una fuerte jerarquización, de tal forma que sería muy problemático un cambio de ubicación no previsto en la infraestructura, no lo es en el coro: los instrumentos son las personas perfectamente móviles, quienes además portan sus propias partituras.

Lo que pasa es que la colocación *habitual* del coro alivia al director el plantearse el problema de otras posibilidades, eliminando una preocupación más de entre las varias que rodean un concierto. Y la timidez de nuestros cantores tampoco anima al director a efectuar cambios en la colocación.

Sin embargo, debemos afirmar y defender que esta colocación no es la única (de hecho, de vez en cuando vemos otras colocaciones en coros que nos visitan), ni probablemente la más lógica, o la más útil en algunas ocasiones.

Abandonando cualquier prejuicio, hay que decir que **no existe criterio único alguno sobre la colocación de las voces en el coro, ni teórico ni práctico**. Dicha colocación depende

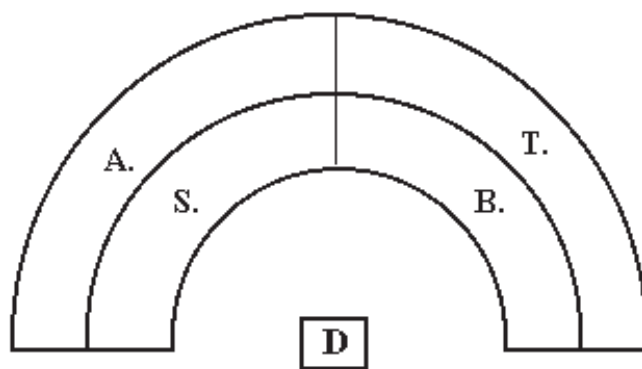
de la costumbre (como hemos visto), pero también del local del concierto, del repertorio a interpretar (o de alguna obra concreta), de los problemas del coro y, en definitiva, del oído y criterio del director para procurar el mejor rendimiento del coro en general y de cada uno de los cantores en particular, y la mejor interpretación y escucha de la obra.

En los conciertos de los coros con los que hemos trabajado, de hecho, se ha cambiado de colocación en una o más ocasiones dentro del mismo concierto, sin ningún tipo de problemas, salvo su previsión y ensayo necesario. Además un cambio de colocación dentro de un concierto puede tener el efecto pedagógico de alivio de la tensión anterior acumulada, o de descanso momentáneo para el cantor, para el director y para los oyentes.

16. 4. OTRAS DISPOSICIONES NO HABITUALES.

Sin entrar todavía en problemas concretos del coro, o de la obra, que sugieran otras disposiciones, las siguientes son perfectamente lógicas y dignas de ensayarse y realizarse. Naturalmente, cualquier colocación *no habitual* para un concierto u obra concreta debe practicarse siempre en los ensayos, que también lo son para eso; el sorprender a los cantores a la hora del concierto con una colocación no ensayada es muy peligroso, pues cada colocación origina un cambio sonoro.

En la siguiente colocación (ejemplo n° 10) se potencian las voces armónicas fundamentales, sopranos y bajos, que se colocan en primer término. Detrás están las voces armónicas complementarias, contraltos y tenores:

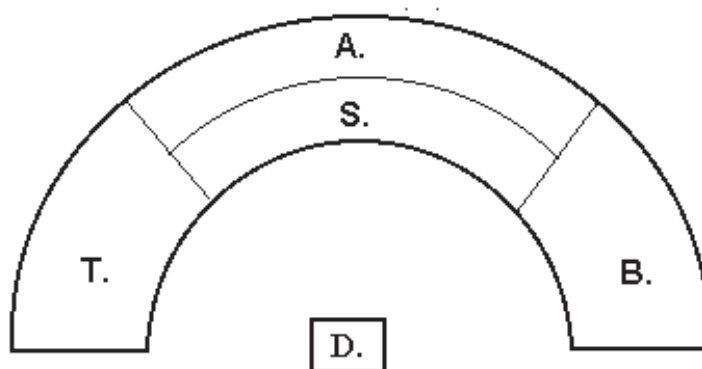


Ejemplo n° 10

Esta colocación tiene un aspecto visual nuevo: las mujeres ocupan una mitad del Coro, y los hombres la otra mitad.

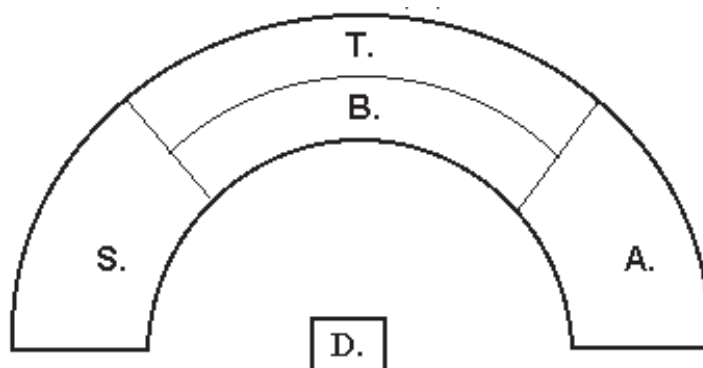
Otras colocaciones, derivadas del criterio armónico anterior pueden ser éstas:

En la colocación del ejemplo n° 11 el aspecto visual es de un gran grupo de mujeres que ocupan el centro del Coro, flanqueadas en los extremos por voces masculinas:



Ejemplo nº 11

En el ejemplo nº 12, el aspecto visual es inverso: un gran grupo central de hombres, y las mujeres en ambos extremos:



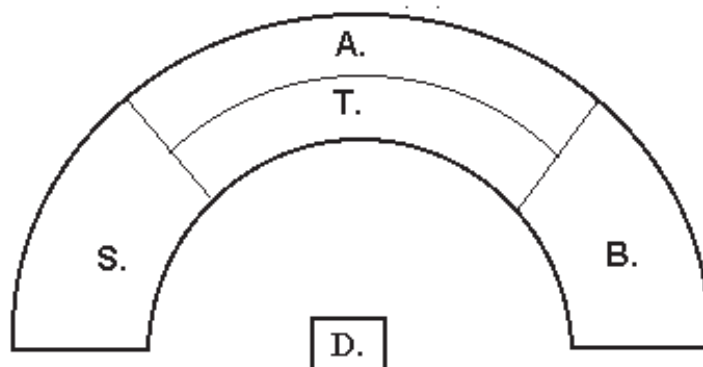
Ejemplo nº 12

Como se puede observar, en estas dos últimas colocaciones las voces armónicas principales (sopranos y bajos) están siempre colocadas en primer término del grupo coral.

Estas últimas disposiciones, en las que hay dos voces en el centro del grupo y dos en los extremos, da pie para colocar en el centro del Coro, y en primera línea, la voz que presente alguna dificultad de carácter técnico, o que tenga una peculiaridad compositiva digna de tenerse en cuenta y mostrarse.:

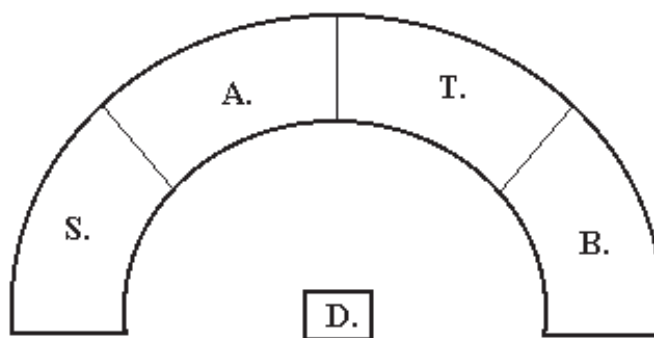
- Es frecuente tener una cuerda vocal del Coro que plantea problemas, por su escaso número de cantores, o por la peor preparación o calidad de ellos, con respecto a las otras. Esa voz es conveniente que esté cerca del director para que éste pueda estar muy pendiente de ella y ayudarla a cantar en algún momento, si fuere preciso. Esta voz problemática, sea cual fuere, ocupará el primer término y el centro del Coro, utilizando este tipo de colocación. (En el caso de que fueran los tenores, la disposición podría ser la que muestra el ejemplo nº 13).
- En el caso de una obra con *cantus firmus*, la voz que hace dicho *cantus firmus* debe estar igualmente en el centro y en primer término del grupo coral. Téngase en cuenta que esa voz no es una voz más de la obra musical: el tema que canta (*cantus firmus*) es anterior

a la composición, el compositor se esclavizó de alguna manera a ella, no está tratada contrapuntísticamente, etc., y en la interpretación debe destacar sobre las demás voces. Cualquier voz puede llevar un *cantus firmus*; en el supuesto de que sean los tenores (como en el villancico *De los álamos vengo, madre* de Juan Vásquez [Ant. Coral VII, p. 12]), la disposición coral podría ser como la muestra el ejemplo nº 13:



Ejemplo nº 13

La interpretación de la polifonía del Renacimiento y del Barroco en la que todas las voces tienen una igualdad de tratamiento en razón del contrapunto o imitación mutua, pide una presencia igualitaria de todas las voces, cosa que se consigue con esta ordenación de voces en el mismo sentido que la partitura (ejemplo nº 14):



Ejemplo nº 14

En esta disposición las voces forman bloques distintos en el espacio y todos equidistantes del director. La facilidad para marcar a cada una sus entradas contrapuntísticas, o sus salidas, en su momento es evidente. Habría que hacerla bastante habitual en nuestros coros: soluciona en conjunto todos los problemas que se han ido planteando progresivamente en este capítulo.

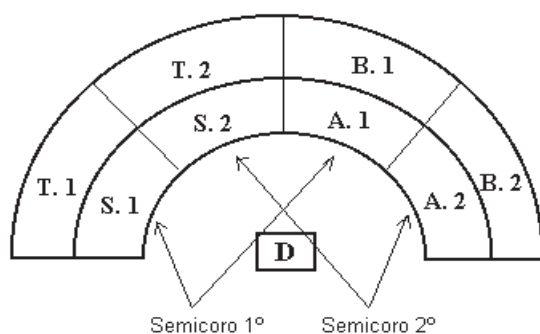
16. 5. COLOCACIÓN EN *DOBLE CORO*.

La colocación en *dobles coros* puede adoptar dos formas

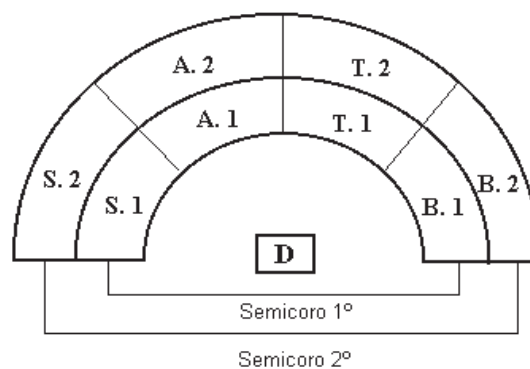
A. Por un lado, es la división permanente de todas y cada una de las cuerdas en dos secciones. Como ya se dijo en otro lugar², esta división preestablecida es de grandísima utilidad para:

- la interpretación de cualquier obra a más de cuatro voces;
- la interpretación de obras que requieren contrastes corales de cualquier índole, como son, por ejemplo:
 - Villancicos (en los que el *estribillo* sería cantado por todo el Coro, y las *coplas* alternamente por uno u otro semicoro);
 - Romances largos (en los que pueden alternarse *estrofas* cantadas por el Coro completo y estrofas cantadas por uno u otro semicoro);
 - Algunas partes de las Misas (como el *Christe, Et incarnatus est, Benedictus*) que pueden ser cantadas por uno u otro semicoro, para contrastar con el Coro completo y aliviar su trabajo.

Esta división en doble coro, permanente y siempre aconsejable, puede quedar plasmada así (ejemplos nº 15 y 16):



Ejemplo nº 15



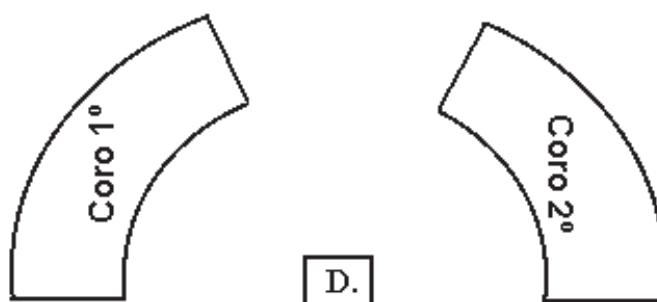
Ejemplo nº 16

B. Más propiamente hablando, se llama disposición en *doble coro* a la que exige la interpretación de la polifonía *bicoral*, forma la más simple del estilo *policoral* característico del período Barroco.³

Sin entrar en profundidades, este tipo de polifonía requiere espaciar en lo posible las fuentes sonoras, o sea, los coros, para obtener un efecto estereofónico y envolvente. En una iglesia, lugar propio de esta polifonía, se puede conseguir este efecto con una buena dosis de valentía y ensayo por parte del director y del coro. En un teatro o salón de actos prácticamente lo único que puede hacerse es separar algo un coro de otro: el coro 1º (normalmente más agudo) se situará a la izquierda del director, y el coro 2º a la derecha. La disposición interna de las cuerdas de cada coro podrá ser alguna de las ya explicadas, según el criterio y comodidad del director (ejemplo nº 17):

² Véase el Capítulo 11.2.

³ Ya se ha hablado de la polifonía policoral en el Capítulo 113.3.



Ejemplo nº 17

En una iglesia, la separación de los coros podría ser mucho mayor, en beneficio de la estereofonía; podría llegarse a situar a cada coro en cada extremo del crucero, o en capillas laterales opuestas, o, incluso, un coro en las gradas del altar y otro coro donde está ubicado el órgano, supuesto siempre que todos los cantores vean suficientemente al director.

En el siglo XVII, época de oro de la policoralidad, se hacían disposiciones aparatosas y siempre singulares, según la constitución policoral de cada obra. Recordaremos otra vez el ejemplo de Valencia, referido a la interpretación del Salmo *Miserere* a 16 voces en cuatro coros de Juan Bautista Comes, cuya colocación fue:⁴

- el coro 1º en el Altar mayor, en el lado del Evangelio;
- el coro 2º en la tribuna del gran órgano;
- el coro 3º en el lado de la Epístola del Altar mayor;
- el coro 4º junto al órgano pequeño.

Como se ve, en otras épocas no había complejos ni timideces excesivas para tratar el asunto de la disposición o colocación del coro o de los coros.

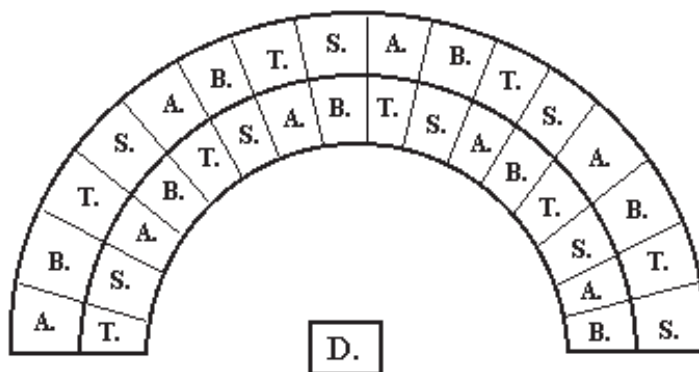
16. 6. DISPOSICIONES EXCEPCIONALES.

Queremos presentar, por fin, otras disposiciones más novedosas en nuestro entorno, o más arriesgadas, que pueden utilizarse siempre que con ellas se consiga un efecto pedagógico-interpretativo, *ad intra* hacia los cantores, o *ad extra* cara al público oyente:

16. 5. 1. **Disposición americana**, así llamada por ser frecuente en los coros de las Universidades norteamericanas: aparentemente es una presentación desordenada y mezclada de los cantores y cantoras (no por cuerdas o bloques vocales).

Interna y realmente es una estudiada colocación de los cantores organizados en cuartetos vocales, en la que el director tiene que tener presente muchos datos, desde la calidad vocal o la seguridad musical, hasta la estatura de cada cantor o su simpatía mutua (ejemplo nº 18):

⁴ Véase M. Querol: *Los orígenes del Barroco Musical Español*, pág. 6s. Edit. Piles. Valencia, 1982.



Ejemplo nº 18

Esta colocación sólo puede emplearse con cantores muy seguros, dado que cada uno canta integrado polifónicamente en su cuarteto, e independiente sonoramente de sus compañeros de cuerda.

Tiene unas enormes ventajas pedagógicas, pues fomenta el rendimiento personal de cada cantor: el Coro parece que suena más, y es verdad, porque cada cantor, al sentirse solo, canta más fuerte, o intenta rendir más..

De igual modo, tiene unas ventajas acústicas, porque cada cuerda ocupa o llena todo el espacio coral: si en esta disposición ensayan, por ejemplo, las sopranos solas, todo el Coro está lleno de sopranos, porque hay sopranos por todas partes; las sopranos están separadas unas de otras, pero sus sonidos personales se funden en un todo que ocupa todo el conjunto del grupo. Lo mismo ocurre con el resto de voces: El efecto del conjunto es de una sonoridad más plena y de una integración armónica mejor.

Esta colocación es óptima para obras del Romanticismo y de nuestra época contemporánea de sonoridades homofónicas y compactas, en las que la expresividad es común para todas las voces. Si en una obra de este tipo hubiera momentos de independencia rítmica o expresiva de alguna voz concreta, se exige en el director una gran claridad de gestos, y no dirigirse a una sección determinada del Coro, ya que las voces están dispersas. Queremos citar dos ejemplos muy asequibles de las Antologías Corales, entre otros posibles, en los que esta colocación del Coro es idealmente apta:

- El Himno *O salutaris hostia* (4 v.m.) de Valentín Ruiz Aznar (Ant. Coral IV, p. 44).
- El Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de Juan-Alfonso García (Ant. Coral VII, p. 72).

Sin embargo, es desaconsejable esta colocación para la interpretación de la polifonía del Renacimiento o Barroco, o de otra época, de concepción contrapuntística, aunque el Coro sea muy técnico: para esta música las voces deben estar individualizadas, en bloques sonoros, como lo están compositivamente.

16. 5. 2. Desplazamiento de una voz fuera del escenario o conjunto del Coro, para conseguir un efecto especial:

- Efecto de cercanía: la voz que porta el *cantus firmus* de una composición polifónica con esta técnica, caso antes aludido, o la melodía popular de una obra sobre tema popular, puede colocársela en algún lugar entre el público o cercano a él, que lo permita, como el

pasillo central, los pasillos laterales, o el fondo de un teatro o iglesia.

Unos ejemplos:

- El Cantus II del Motete *Andreas, Christi famulus = Hoc est praeceptum meum* (5 v.m.) de Cristóbal de Morales, que lleva el *cantus firmus* (en este caso *cantus obstinatus*) *Sancte Andrea, ora pro nobis* o *Sancte N.* (nombre), *ora pro nobis*.

- La(s) soprano(s) del *Canto do berce* (4 v.m.) de Rogelio Groba (Ant. Polifónica IV, p. 51).

- Lo mismo puede decirse de la consecución de efectos de eco, en este caso alejando la voz o voces que hagan este efecto, colocándolas algo más lejos, tras el grupo coral en algún sitio posible, o al fondo del teatro o iglesia, consiguiendo un efecto real. Ejemplo:
- El coro 2º del madrigal *Echo* (8 v.m. en 2 coros) de Orlando di Lasso.
- Como caso singular estaría la obra *Infierno y Gloria*, (3ª parte del Romance *El Martirio de Santa Olalla*, para Coro con solistas y recitador[a]) de Ricardo Rodríguez, en la que en un cierto momento de la obra las sopranos, que van a llevar un tema del Canto Gregoriano (incluso, con el ritmo gregoriano distinto del de la polifonía), abandonan el estrado procesionalmente y se dirigen a un lugar previsto entre el público, donde permanecerán cantando hasta el final de la obra.

La intencionalidad de estas posibilidades de ubicación no es tanto la de sorprender al público oyente (que sin duda lo consigue), cuanto la de mostrar con más pedagogía y realismo la existencia de una voz, o grupo de voces, *distinta* de las del resto de la polifonía, y condicionante de la estructura y hasta de la composición de la obra.

16. 5. 3. Colocación desplegada del Coro en torno al público, en la nave de la iglesia o en el patio de butacas, como en un abrazo: es una disposición más sorpresiva y simbólica que efectiva técnicamente, que algunos coros emplean en su obra de presentación/apertura del programa o concierto, o como *bis* o regalo musical para despedirse.

Tiene que tratarse siempre de una obra evocativa, suave y fácil, para que consiga su efecto. Los cantores deberán estar ordenados por cuartetos para que cualquier sector del público escuche el conjunto de la polifonía, y no solamente el bloque o cuerda que le esté cercano.

Tiene el problema añadido de que difícilmente los cantores podrán ver al director; éste, a su vez, deberá ser muy discreto en su gesto, pues en caso contrario el efecto buscado perdería su eficacia.

Alguna obra apropiada para este efecto podría ser:

- La Canción de Navidad *Stille Nacht o Noche de Dios* de Franz Gruber.
- La *Invocatio ad Individuam Trinitatem* (4 v.m.) de Manuel de Falla.
- Un *Himno religioso* o *Coral* de las características dichas.

16. 5. 4. Entrada o salida procesional cantando, como lo prescribe (*ad libitum*, desde

luego) *A Ceremony of Carols* (3 v.bl. y Arpa/Piano) de Benjamin Britten. En este caso la *Procession* y la *Recession* se hacen sobre el canto de una antífona de Navidad en Canto Gregoriano.

Si el director quiere iniciar o finalizar su concierto con una procesión musical, ésta deberá hacerse sobre una obra de las características dichas en el apartado anterior.

Diremos, para concluir, que se han reunido en este capítulo un conjunto de experiencias, hechas personalmente, o vistas en distintos coros de muchos países, que no suelen describirse en los tratados o ensayos sobre música coral. Es seguro que no están expuestas todas las disposiciones corales posibles, por lo que siempre va a quedar abierta la puerta de una experiencia distinta, una sorpresa nueva y agradable.

Invitamos, de nuevo, a directores y cantores a vencer un poco la timidez o comodidad que condiciona nuestras *colocaciones únicas e iguales* en todo un concierto, para adoptar otras que pueden ser fuente de novedad sonora, primero para los mismos cantores, después para el público, y mostrar la riqueza y vitalidad, y a veces la originalidad de la que es capaz nuestro instrumento.

Capítulo 17. EL REPERTORIO DEL CORO Y

LA PROGRAMACIÓN DE LOS CONCIERTOS

17.1. INTRODUCCIÓN.

El repertorio que trabaja un coro es el signo de su calidad y de la cultura musical y coral de su director. El director, último responsable de la imagen coral, lo es de una manera eminente de la programación de las obras que el coro trabaja, a no ser en coros sujetos a ciertas entidades que imponen un repertorio peculiar, por ejemplo, un coro parroquial, o los coros sinfónicos o de Ópera, que tienen marcado el repertorio por la programación establecida por la orquesta o el Teatro.

Pero incluso el director un coro de este tipo, con el repertorio ya programado por la dirección artística de la entidad a la que pertenece o sirve, debería tener o exigir la oportunidad de preparar unos ciertos conciertos como coro autónomo en cada temporada, en los que dicho director pudiera expresar sus criterios o sus gustos personales por medio de la programación de dichos conciertos.

Queremos abordar con este tema una faceta nueva del director de coro, distinta de las que tantas veces se ha hecho mención en este tratado: conducir con su gesto los parámetros musicales que éste puede modular (agógica, dinámica, carácter...) y controlar con su oído musical los que escapan a aquél (sonido, afinación, equilibrio...). Al hablar del repertorio del coro nos situamos ante una actividad directorial que es expresión de su cultura musical, histórica, coral, de riqueza y conocimiento de partituras de muchas épocas, estilos, grados de facilidad/dificultad, destinadas a distintas formaciones corales (de voces mixtas o iguales, blancas o graves, etc.).

La búsqueda del repertorio de un coro es una actividad apasionante, por lo que supone de analizar la adecuación de unas u otras obras corales al estado del coro concreto, las metas que se desea conseguir, las posibilidades de cumplir con un concierto de temática determinada y, en definitiva, la oportunidad de realizar de una manera más o menos consciente la vocación estética del director, ya que su repertorio abundará más en las épocas o géneros que le sean más afines, aun cuando quiera expresamente interpretar todo tipo de música.

Queremos recomendar a los directores, como criterio muy general, la necesidad de interpretar obras de nuestra escuela española, de todas las épocas, aunque esto suponga un esfuerzo de búsqueda. Nuestros coros son propensos a cantar con demasiada frecuencia obras de otras escuelas, que normalmente están ya bien servidas musicalmente por los coros y grupos musicales autóctonos; nosotros no lo hacemos tan bien como ellos, pues esas escuelas nos son más lejanas por carácter, idioma, etc. Por su parte, los coros de otros países no interpretan nuestra producción nacional. A veces, por el contrario, constatamos que están enamorados de nuestra

polifonía española, y son los que la están dando a conocer, como ocurre con muchos grupos europeos de interpretación de Música del Renacimiento o de nuestra época actual.

Nuestra polifonía es variadísima y de excepcional calidad, sobre todo en el Renacimiento; queda mucho por investigar el Barroco; probablemente ofrezca poco en el Romanticismo; pero vuelve a ser excepcional en nuestra época más reciente y en la actual. Los coros ingleses, alemanes, norteamericanos, cantan con especial disfrute las obras de C. de Morales, F. Guerrero y T.L. de Victoria; pero también están dando a conocer el *Códice de las Huelgas* y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio (s. XIII) o la polifonía más difícil de Juan-Alfonso García o Ángel Barja.

Es verdad que en España no se publica tanta música coral como en otras latitudes; pero también es verdad que se publica poco porque los coros españoles no la demandan, porque no están preparados (pido excusas por la generalidad) para la interpretación de la gran polifonía, o no muestran gran interés por ella.

17.2. EL REPERTORIO DE UN CORO.

17.2.1. Para Coros en formación.

Aunque un coro está siempre en formación, bien porque nunca se llega a la perfección, bien por la renovación parcial de los cantores en cada temporada, entendemos por un coro en formación el que vive los dos o tres primeros años de su existencia y trabajo.

Ya hemos hablado (Cap. 11.1) de que desde la primera reunión del coro, en su sesión constitutiva, además de los aspectos formales y de concienciación de los cantores, debe haber música, buscando una obra para la ocasión de fácil montaje, un canon quizá. La temática de esta obra será simbólica del tipo de coro que comienza.

A manera de ejemplo, proponemos algunos cánones:

- Temática musical en general, apta, por tanto, para cualquier Coro:

- *Viva la Música* (3 v.) de M. Praetorius.
- *Sine Música nulla vita* (3 v.) de A. von Beckerath.
- *Comienzo solo* (3 v.) Popular de España.
- *Una voz, dos voces...* (3 v.) Popular de Austria.
- etc.

- Temática religiosa, para un Coro que de alguna manera se quiera distinguir por ella:

- *Illumina oculos meos* (3 v.) de G.P. da Palestrina.
- *Laudate Deum* (3 v.) de H. Purcell.
- *Et incarnatus est* (3 v.m.) de J. Cererols.
- *Amen* (8 v.) de K. Nystedt.
- Etc.

- Tema: *La Paz*, como mensaje general de la música coral:

- *Da pacem, Domine* (4 v.m.) de M. Franck

- *Dona nobis pacem* (5 v.) de C. Non Papa.
- *Dona nobis pacem* (3 v.) de W.A. Mozart.
- *Pacem in terris* (4 v.m.) de H. Lau.
- Etc.

- Tema: *Música contemporánea*, para coros que se quieran dar a conocer en este campo:¹

- *Musikanten* (3 v.) de J. Rohwer.
- *Wenn der schwer* (4 v.m.) de A. Schönberg.
- *Meghalok Csurgóért* (2 v.) de B. Bartók.
- *Dona nobis pacem* (4 v.m.) de D. Heilden.

- Otros temas: *La Naturaleza*, *La Alegría*, *Los Animales*, *Cánones populares*, etc., como mensajes generales o concretos de la naturaleza de un coro.

Para orientar la búsqueda de repertorio para los coros en formación, queremos proponer los siguientes criterios:

1. Las obras deben ser *fáciles*, para que en un tiempo prudencial puedan ser satisfactoriamente montadas. La facilidad de una obra viene dada por los siguientes parámetros:

- Brevedad, que facilita la asimilación y maduración de la obra.
- Homofonía, o escritura vertical.
- Armonía fácil, con pocos sonidos o acordes alterados.
- Extensión melódica no extrema.
- Textura armónica conjunta.

2. Las obras deben estar dentro de las posibilidades del coro:

- En el supuesto de un coro de voces mixtas, se deben trabajar preferentemente obras a 4 v.m. (Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos). Es el gran repertorio, en el que encontraremos el tipo de obra que deseamos para cualquier ocasión.
- Si hay pocos hombres (cosa demasiado normal) evitar las obras a 4 v.m. con Tenores y Bajos; en este caso buscar un repertorio a 3 v.m., en el que los hombres canten en una sola voz (Sopranos, Contraltos y Hombres).
- Si, por el contrario, hay pocas voces blancas, se debe buscar un repertorio a 3 v.m. en el que las mujeres (o niños) canten en una sola voz (Mujeres, Tenores y Bajos). Estos repertorios son poco frecuentes, pero si el director tiene una buena biblioteca de partituras podrá encontrar obras para estas formaciones.
- Se deben evitar los *divisi* en las voces.
- Los Coros de voces iguales (blancas o graves) trabajarán obras *fáciles* del repertorio específicamente compuesto para esas formaciones, preferentemente a 3 voces.

3. Las obras siempre serán originales y de buena calidad.

¹ Los cánones que se proponen son algo difíciles, dentro de ser cánones; pero un Coro que quiera trabajar la música contemporánea se le debe suponer bien preparado musicalmente.

4. Se deben escoger obras cuyo conjunto forme un repertorio básico para la primera actuación pública o presentación del Coro en su día. Este primer programa deberá ser necesariamente ecléctico y variado, puesto que el instrumento coral aún no se conoce en sus mejores posibilidades.

- Deberá contener obras religiosas, profanas o civiles, y populares.
- Deberá contener obras de diferentes autores, épocas y países.
- El repertorio deberá tener en cuenta el lugar y el ambiente en el que el Coro se forma, trabaja y se exhibe: Parroquia, Colegio, Centro cívico-cultural, Universidad, Conservatorio, etc.
- Pero en cualquier situación, este repertorio debe reflejar todas las manifestaciones de la Música coral, para que el Coro pueda sentir experiencias varias de trabajo y cumplir con la finalidad educativa en su ambiente, que le es propia.
- En principio, y salvo casos de Coros que se constituyen con una finalidad muy determinada, no es recomendable la *especialización* en un estilo, época, nación, o género. La especialización exige unos conocimientos altos y una calidad de interpretación que la justifique, y supone, por otra parte, una renuncia al conocimiento de otros estilos o épocas.

5. En general se aconseja para Coros que comienzan:

- CÁNONES. La forma *Canon* tiene unas ventajas pedagógicas indudables: lo aprenden todas las voces al unísono, con lo que se puede trabajar la sonoridad y empaste de conjunto, la pureza melódica, sin preocupación polifónica. Los *Cánones* no suelen tener gran extensión melódica, lo que facilita la puesta en práctica de las primeras nociones de técnica vocal, que sin duda el director irá dando. Cuando se hace el montaje de las entradas canónicas, éstas pueden ser graduales (hacerlo, en primer lugar, a 2 voces, después a 3, etc. hasta montar el total de las entradas canónicas). El mundo del sonido polifónico se va presentando así por etapas.
- EDAD MEDIA. Este período no ofrece prácticamente obras a voces mixtas aptas para estos coros. Se pueden encontrar algunos *Fabordones* y *Motetes* relativamente fáciles para voces iguales.
- RENACIMIENTO. El Cancionero Musical de Palacio ofrece bastantes *Villancicos* y *Romances* de la mejor calidad, muchas veces sólo a 3 v.m. (La voz media, *Tenor*, puede ser interpretada bien por Contraltos, bien por Tenores, o incluso una voz mixta de Contraltos y Tenores). También podemos encontrar *Chansons* francesas y *Balletti* o *Frottolas* italianas aptas.
La polifonía religiosa del Renacimiento es poco apta por el contrapunto normalizado que la caracteriza, pero, buscando, se pueden encontrar algunas obras homofónicas aptas.
- BARROCO. *Corales* de la escuela alemana luterana, especialísimamente de J.S. Bach. Se pueden encontrar algunos *Motetes* y Coros de Óperas.
- ROMANTICISMO. Bastantes de las *Canciones Corales* de F. Mendelssohn y algunas de R. Schumann.
- SIGLO XX Y ÉPOCA CONTEMPORÁNEA. Alguna música religiosa y Canciones de los compositores actuales pueden ser aptas, aunque las fáciles son poco abundantes.
- CANCIÓN POPULAR. Hay bastantes armonizaciones de Canciones populares muy

sencillas y directas.

Con la sola intención de orientar en la descubierta concreta de partituras corales que respondan a estos criterios, se expone el contenido de las *Antologías Corales* fáciles, seleccionadas por Ricardo Rodríguez, y ya referidas en varios capítulos de la 1ª parte de este Tratado:

- Para coros de voces mixtas:

Antología Coral IV (Obras a 4 v.m.)

A. El Renacimiento:

1. A. Ribera (ss. XV-XVI):	<i>Por unos puertos arriba</i> (Romance).
2. P. de Escobar (ss. XV-XVI):	<i>Virgen bendita sin par</i> (Villancico).
3. J. del Encina (1469?-1530):	<i>Más vale trocar placer</i> (Villancico).
4. Anónimo (s. XVI):	<i>Lllaman a Teresica</i> (Villancico). (Canc. Mus. de Uppsala, Nº 36 bis)
5. P. Certon (c.1515-1572):	<i>La, la, la, je ne l'ose dire</i> (Chanson).
6. F. Guerrero (1528-1599):	<i>Niño Dios d'amor herido</i> (Villanesca).
7. T.L. de Victoria (1548-1611):	<i>Popule meus</i> (Improperios). (del "Oficio de la Semana Santa", Nº 27)
8. M. Praetorius (1571-1621):	<i>En natus est Emmanuel!</i> (Himno).

B. El Barroco y Clasicismo:

9. A. Lotti (1667-1740):	<i>Regina coeli, laetare</i> (Motete).
10. J.S. Bach (1685-1750):	<i>Ich will hier bei dir stehen</i> (Coral). (de la "Pasión según San Mateo", Nº 23)
11. J.S. Bach:	<i>Jesus bleibet meine Freude</i> (Coral). (de la Cantata Nº 147)
12. C.W. Gluck (1714-1787):	<i>Ah! Se intorno</i> (Coro). (de "Orfeo y Euridice", Nº 1)

C. El Romanticismo:

13. F. Schubert (1797-1828):	<i>Hosanna filio David</i> (Motete).
14. F. Mendelssohn (1809-1847):	<i>Auf ihrem Grab</i> , Op. 41 nº 4 (Lied).
15. F. Mendelssohn:	<i>Abschied vom Walde</i> , Op. 59, nº 3 (Lied).
16. J. Brahms (1833-1897):	<i>El Canto de la Naturaleza</i> (Lied).

D. El Siglo XX:

17. A. Schönberg (1874-1951):	<i>Wenn der Schwer</i> (Canon).
18. L. Bárdos (1899-198.):	<i>Ave, maris stella</i> (Himno).
19. A. Pärt (n. 1935):	<i>Solfeggio</i> .
20. J.A. García (n. 1935):	<i>Lo que Vos queráis, Señor</i> (Madrilal sacro).

E. La Canción Popular:

21. A. Pérez Moya (1884-1964):	<i>El rossinyol</i> (Tradic. de Cataluña).
22. R. Groba (n. 1930):	<i>Canto do berce</i> (Tradic. de Galicia).
23. R. Rodríguez (n. 1944):	<i>Ojos traidores</i> (Tradic. de Granada).
24. A. Rodríguez (n. 1947):	<i>¡Ay, morena!</i> (Tradic. de Andalucía).

Antología Coral V (Obras a 3 v.m.: Mujeres, Tenores, Bajos)

A. La Edad Media:

1. Cooke (s. XIII): *Stella coeli* (Fabordón).
2. L. Powel (1370/85-1445): *Beata progenies* (Responsorio).

B. El Renacimiento:

3. J. de Triana (s. XV): *Deus in adjutorium* (Ensalada).
4. Anónimo (s. XV): *Minno amor, dexistes ¡ay!* (Villancico).
(Canc. Mus. de Palacio, Nº 61)
5. P. de Escobar (ss. XV-XVI): *Pásame por Dios, varquero* (Villancico).
6. J. del Encina (1469-1530): *Ay triste que vengo* (Villancico).
7. J. del Encina: *¿A quién devo yo llamar?* (Villancico).
8. Anónimo (s. XVI): *Señores, el qu'es nascido* (Villancico).
(Canc. Mus. de Uppsala, Nº 47)

B. El Barroco:

9. Anónimo (s. XVII): *Con ciertas desconfianças* (Madrigal).
(Canc. Mus. de Turín, Nº 14)
10. Anónimo (s. XVII): *Como suele el blanco zisne* (Romance).
(Romances y Letras a 3 voces, mº 2)
11. F. Sander (s. XVII): *In monte Oliveti* (Motete).
12. W.A. Mozart (1756-1792): *Grazie agl'inganni tuoi* (Canción, KV 532).

C. El Romanticismo:

13. L. Cherubini (1760-1841): *Sonnez la dianne* (Canon).
14. K.G. Hering (1766-1853): *Caffee* (Canon).
15. F. Mendelssohn (1809-1847): *Dir, Herr, dir will ich mich ergeben* (Coral)
(De "Paulus", nº 9).
16. F. Gorriti (1839-1896): *Vexilla Regis prodeunt* (Himno, con C. Gregoriano)

D. El Siglo XX:

17. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Ave, Maria* (Canción espiritual).
18. M. Castillo (1930-2005): *Cantiga de Santa María*.
19. J.A. García / R. Rodríguez: *Edipo Rey* (Estásimo 4º) (con Arpa).
20. Ch. Dalitz (n. 1967): *Kyrie* (de la "Missa Tribus Vocibus")

E. La Canción Popular:

21. L. Urteaga (1882-1960): *Durmiendo sobre las pajas* (Trad. de España. Navidad).
22. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Vengo de la mar salada* (Trad. de Ganada).
23. R. Rodríguez (n. 1944): *La vi llorando* (Trad. de Santander).
24. R. Rodríguez: *Adiós, olivarillos* (Trad. de Andalucía).

Antología Coral VI (Obras a 3 v.m.: Sopranos, Contraltos, Hombres)

A. El Renacimiento:

1. Anónimo (s. XV): *¡Ay, Santa María!* (Villancico).
2. Anónimo (s. XV): *Cutegón e Singuel* (Villancico).
(Canc. Mus. de Palacio, Nº 415 y 357)
3. P. de Escobar (ss. XV-XVI): *No devo dar culpa a vos* (Villancico).
4. J. del Encina (1469-1530): *¿Qué es de ti, desconsolado?* (Romance).
5. F. de Peñalosa (1470?-1535?): *A tierras ajenas* (Villancico).
6. Anónimo (s. XVI): *¡Ay de mí, qu'en tierra akena!* (Villancico)

7. J. Arcadelt (1505?-1567?): (Canc. Mus. de Uppsala, nº 22).
Nous voyons que les hommes (Chanson).
8. Cl. Le Jeune (c.1530-1600): *Petite importune mouche* (Chanson).
- B. El Barroco y Clasicismo:**
9. Anónimo (s. XVII): *¡Oh qué bien que baila Gil!* (Villancico).
 (Canc. Mus. de Medinaceli B, nº 50).
10. V. Rathgeber (1682-1750): *Narrat omnis homo* (Canción, con B.c.).
11. F. Giardini (1716-1796): *Viva tutte le vezze* (Canción).
12. W.A. Mozart (1756-1791): *Due pupille amabili*, KV 439 (Nocturno nº 3, con piano).
- C. El Romanticismo:**
13. Fr. Schubert (1797-1828): *Die zwei Tugendwege*, D 71 (Lied).
14. B. Führer (1807-1861): *Da pacem, Domine*, Op. 296 nº 1 (Motete, con órg.).
15. F. Gorriti (1839-1896): *Pueri Hebraeorum* (Motete, con C. Gregoriano).
16. F. Gorriti: *Gloria, laus et honor* (Himno, con C. Gregoriano).
- D. El Siglo XX:**
17. Z. Kodály (1882-1967): *Cohors generosa* (Canción).
18. K. Bornewasser (n. 1925): *Missa "Laudate pueri":*
 (Kyrie - Agnus Dei. Con órg.).
19. M. Castillo (1930-2005): *Quen a omagen da Virgen* (Cantiga).
20. Ch. Dalitz (n. 1967): *Aller augen warten auf dich, Herre* (Salmo).
- E. La Canción Popular:**
21. G.F. Ghedini (1892-1965): *Maria lavava* (Canc. Tradic. de Italia. Navidad).
22. A. Langrée (n. 1927): *La Valentina* (Canc. Tradic. de Méjico).
23. R. Rodríguez (n. 1944): *Adiós, olivariyos* (Canc. Tradic. de Andalucía).
24. L. Rojas (n. 1974): *Madre, mi carbonero* (Canc. Tradic. de Andalucía).

- Para coros de voces iguales (blancas o graves):

Antología Coral III (Obras a 3 v.i.)

- A. La Edad Media:**
1. Anónimo (s. XIII): *In saeculum* (Motete).
 (Cód. de las Huelgas)
2. Anónimo (s. XIII): *O miranda - Salva, Mater - Kyrie* (Motete)
 (Cód. de Montpellier).
- B. El Renacimiento:**
3. Anónimo (s. XV): *Lo que queda es lo seguro* (Villancico).
4. Anónimo (s. XV): *Mayoral... Dile que Pedro* (Villancico).
 (Canc. Mus. de Palacio, Nº 99 y 118)
5. Anónimo (s. XVI): *Vésame y abráçame* (Villancico).
 (Canc. Mus. de Uppsala, Nº 18)
6. F. Guerrero (1527-1599): *Tu dorado cabello* (Madrigal).
7. L. Marenzio (1553-1599): *Occhi dolci e soavi* (Canción).
8. G.G. Gastoldi (1556-1622): *Il ballerino* (Balletto).

C. El Barroco y el Clasicismo:

9. Anónimo (s. XVII): *Yo he hecho lo que he podido* (Villancico).
("Romances y Letras a 3 voces", Nº 53)
10. G.B. Martini (1706-1784): *O salutaris hostia* (Himno).
11. F. Giardine (1716-1796): *Viva tutte le vezze* (Canción).
12. W.A. Mozart (1756-1791): *A.B.C.* (Divertimento).

D. El Romanticismo:

13. Fr. Silcher (1789-1860): *Los Alpes* (Canción).
14. Fr. Schubert (1797-1828): *El tilo* (Canción).
15. Ch. Gounod (1818-1893): *Da pacem, Domine* (Motete).
16. J. Brahms (1833-1897): *Wiegenlied*, Op. 49, nº 4 (Canción de cuna).

E. El Siglo XX:

17. P. Sorozábal (1897-1988): *Maite* (Canción).
18. R. Rodríguez (n. 1944): *Pequeña Barcarola para Anna*.
19. A. Yagüe (n. 1947): *El lagarto* (Canción)
(de "Suite Infantil", Nº 4) (Poema: F. García Lorca)
20. M. Pérez (n. 19..): *Nana de la negra flor*.
(Poema: R. Alberti)

F. La Canción Popular:

21. R. Benedito (1888-1963): *En San Vicente* (Canc. Trad. de Asturias).
22. L. Bárdos (1899-1986): *Szello zug* (Canc. Trad. de Hungría).
23. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Canción galante* (Canc. Trad. de Granada).
24. M. Castillo (1930-2005): *Los muleros* (Canc. Trad. de Andalucía).

17.2.2. Para Coros ya formados.

El coro que lleva trabajando dos o tres años un repertorio del tipo propuesto en el apartado anterior, que se ha ido preparando en técnica vocal (Cap. 12) y en la lectura de la Música (Cap. 13), está preparado para abordar un repertorio más normalizado. Las obras fáciles (si es que existen obras fáciles) no son demasiadas, y hay que buscarlas con lupa: Una obra es fácil por varios parámetros, pero siempre hay algo que la hace difícil.

El coro mismo, el director y el público piden más avance, y se quieren plantear nuevos retos: ciertas obras célebres, o menos frecuentes en los repertorios, o el estreno de una obra, que antes no era posible por la falta de preparación del coro...

El que un coro se renueve parcialmente en cada temporada, no es obstáculo al crecimiento en su formación coral. Como ya se ha dicho en capítulos anteriores, a los nuevos cantores se les plantearán mayores exigencias para su ingreso en el coro, y normalmente el sustrato mayoritario de cantores "veteranos" absorbe con facilidad a los nuevos cantores y los incorpora rápidamente al nivel del trabajo general.

Otro será el caso de un coro que prácticamente se "refunda" en cada temporada, porque el número de cantores nuevos es demasiado elevado. Pero esto será el resultado de una cierta provisionalidad del coro, que habría que desechar desde su fundación. De que el coro es una entidad permanente, al menos como intención, ya se ha hablado en otro lugar. Un coro poco estable es en la práctica un coro que siempre está empezando, no avanza.

Hemos dicho que el coro ya formado vocal y musicalmente puede trabajar un repertorio *normalizado*. Debemos hacer notar que los compositores no se ponen condiciones a la hora de componer, a no ser que compongan por encargo para un instrumento (Coro) concreto. Entendemos, por tanto, por *normalizado* el repertorio que no tiene tantas condiciones de facilidad como se exigían al propuesto anteriormente:

- Las obras pueden ser más largas. La longitud de una obra musical es un dato de dificultad para la interpretación de la misma, pues requiere lectura musical para su interpretación, ya que la memorización se vuelve menos posible, ni es deseable. También requiere mayor madurez interpretativa, al ser la forma musical más compleja, con secciones diversas, etc.
- Se puede abordar el contrapunto, o escritura horizontal, que requiere de las voces mayor independencia, pero da mucho mayor interés y responsabilidad al cantor.
- La armonía puede ser más compleja, disonante, con progresiones, modulaciones, acordes alterados, etc.
- El latín, idioma de tantas obras religiosas, será cada vez más familiar. Y se podrán ir introduciendo obras en otros idiomas (alemán, italiano, francés...).
- Las tesituras podrán ser más extremas, y las texturas más diversificadas.
- Se pueden hacer *divisi* ocasionales en alguna voz.

Por lo demás seguirán imperando siempre los criterios de que las obras sean aptas al tipo de coro (voces mixtas o voces iguales) con el que se trabaja, y a sus posibilidades (obras a 3 ó a 4 voces), así como el que sean siempre obras originales para esa formación y de buena calidad.

Al quitar los condicionamientos exigidos por la facilidad, el repertorio se amplía entonces enormemente: poco a poco podrá estar disponible en su práctica totalidad para el Coro.

Daremos un repaso general a la Historia, para ver qué podemos recoger (hablando también en términos muy generales) para nuestro Coro ya formado:

- EDAD MEDIA. Ofrece poco para los coros de voces mixtas, pero gran cantidad de *Organa*, *Discantus*, *Motetes*, *Conductus*, etc. para los de voces iguales. Esta música es siempre difícil, por estar muy lejana a nuestra sonoridad y sensibilidad.
- RENACIMIENTO. Ingente cantidad para voces mixtas e iguales: *Villancicos* de los Canc. Mus. de Uppsala y Medinaceli; *Villancicos* de J. Vásquez; *Madrigales* del Canc. Mus. de Medinaceli y de los madrigalistas italianos, ingleses...; *Villanescas* y *Canciones espirituales* de F. Guerrero. *Motetes* de todos los polifonistas españoles, italianos, franco-flamencos...
- BARROCO. *Madrigales*; *Motetes*; *Coros* de Oratorios y Óperas. Muy poco repertorio para voces iguales.
- CLASICISMO. *Coros* de Misas y Oratorios. Muy poco repertorio para voces iguales.
- ROMANTICISMO. *Canciones corales (Lieder)* de F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, J. Brahms, etc. para voces mixtas y para voces iguales; *Motetes* de F. Mendelssohn, J. Brahms, A. Bruckner, etc.
- SIGLO XX Y ÉPOCA CONTEMPORÁNEA. Ingente cantidad de obras para voces mixtas y para voces iguales: *Canciones corales* de la Escuela Francesa (C. Debussy, M. Ravel, F. Poulenc); Escuela Húngara (Z. Kodaly, B. Bartók, L. Bardos); Escuela Inglesa (R.

Vaughan-Williams, B. Britten, G. Holst); Escuela Alemana (P. Hindemith, H. Distler, H. Wormsbächer, A. Schnittke) Escuela Española (M. de Falla, V. Ruiz Aznar, J.I. Prieto, R. Halfpfer, C. Halfpfer, J.A. García, A. Barja, M. Castillo, y tantos otros), etc.

Igualmente mucha abundancia de obras religiosas, en cualquier escuela. Algunos autores de la Escuela Española: N. Otaño, J. Valdés, V. Ruiz Aznar, N. Almandoz, J.A. García...

- CANCIONES POPULARES. Versiones corales de gran amplitud, para voces mixtas o para voces iguales, con preludios, interludios, variaciones, desarrollos, etc.

De la misma manera que en el primer apartado, como mera orientación para la descubierta de partituras de mediana dificultad, se ofrecen a continuación los índices de las *Antologías Corales* de mediana dificultad, seleccionadas por el autor de este Tratado, con obras de variados autores, formas, épocas, etc. y para diversas plantillas corales:

- Para coros de voces mixtas:

Antología Coral VII (Obras a 4 v.m.)

A) El renacimiento:

1. Garcimuñoz (ss. XV-XVI): *Una montaña pasando* (Ensalada).
2. Anónimo (s. XVI): *Serrana, ¿dónde dormistes?* (Villancico).
(Canc. Mus. de Uppsala, nº 32)
3. J. Vázquez (c.1500-p.1560): *De los álamos vengo, madre* (Villancico).
4. S. de Aliseda (15.-1580): *Kyrie eleison* (de la Misa *Ecce vir prudens*).
5. G.P. da Palestrina (1526-1594): *Super flumina Babylonis* (Motete).
6. F. Guerrero (1528-1599): *Ojos claros y serenos* (Madrigal)
7. O. di Lasso (1530?-1594): *Matona mia cara* (Villanella).
8. T.L. de Victoria (1548-1611): *Ave, Maria* (Motete).

B) El Barroco y el Clasicismo:

9. J.S. Bach (1685-1750): *Wir danken dir, Gott* (Coro).
(de la Cantata BWV 29, nº 2)
10. G.F. Händel (1685-1759): *And the glory of the Lord* (Coro).
(de "El Mesías", nº 3)
11. W.A. Mozart (1756-1791): *Ave, verum corpus* (KV 618) (Motete).
12. L. Cherubini (1760-1842): *Graduale* (del "Requiem" en Do m.).

C) El Romanticismo:

13. F. Mendelssohn (1809-1847): *Zum Abendsegen* (Motete).
14. J. Brahms (1833-1897): *O wie sanft die Quelle* (Op.52, nº 10) (Lied).
15. J. Brahms: *Weiche gräser im Revier* (Op. 65, nº 8) (Lied).
16. J. de Montes (1840-1899): *Negra sombra* (Canción).

D) El Siglo XX:

17. P. Hindemith (1895-1963): *Un cygne* (Canción).
18. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Ojos claros, serenos* (Madrigal).
19. J.A. García (n. 1935): *O sacrum convivium* (Motete).
20. A. Rodríguez (n. 1947): *El viaje* (Canción).

E) La Canción Popular:

21. M. Castillo (n. 1930): *La canción del columpio* (Trad. de Málaga).

22. L. Bedmar (n. 1932): *Adiós, olivarillos* (Trad. de Andalucía).
23. J.A. García (n. 1935): *Soleá* (Trad. de Granada).
24. R. Rodríguez (n. 1944): *Flor de Yumurí* (Trad. de Cuba).

Antología Coral VIII (Obras a 3 v.m.: Mujeres, Tenores, Bajos)

A) El Renacimiento:

1. J. Obrecht (1450?-1505?): *Parce, Domine* (Motete).
2. J. des Prez (1450-1521): *En l'ombre d'un buissonet* (Chanson).
3. J. de Anchieta (1450-1523): *Conditor alme siderum* (Himno).
4. A. de Févin (c.1470-1512): *Petite camusette* (Chanson).
5. Anónimo (s. XVI): *Alça la niña los ojos* (Villancico).
(Canc. Mus. de Uppsala, Nº 21)
6. C. de Morales (c.1500-1553): *Puer natus est* (Motete).
7. Anónimo (s. XVI): *El fresco ayre del fabor humano* (Madrigal).
(Canc. Mus. de Medinaceli, Nº 97)
8. O. di Lasso (1530?-1594): *Cantate Domino* (Motete).

B) El Barroco y el Clasicismo:

9. Anónimo (s. XVII): *Si por Rachel* (Canción).
("Romances y Letras a 3 Voces", Nº 62)
10. J.S. Bach (1685-1750): *So aber Christus in euch ist* (Coro) (con B.cont.).
(del Motete Nº 3 "Jesu, meine Freude")
11. G.F. Händel (1685-1759) *Dringt ein in die Feinde* (Coro) (con acpto.)
(de "Judas Macabeo")
12. W.A. Mozart (1756-1791): *Miserere* (Salmo) (Con C. Gregoriano).

C) El Romanticismo:

13. L.v. Beethoven (1770-1827): *Bach* (Canon).
14. F. Lachner (1803-1890): *[Ave, Maria]* (Canon).
15. F. Gorriti (1839-1896): *Christus factus est* (Motete).
16. F. Gorriti: *Popule meus* (Improperios).

D) El Siglo XX:

17. V.E. Sojo (1887-19..): *Baladilla de los tres ríos* (Canción).
18. M. Alonso (19..-19..): *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae*.
(Kyrie - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei)
19. R. Rodríguez (n. 1944): *Punctum contra Punctum* (Variaciones).
20. K. Székely (n.1958): *Ignoro el color de la sombra* (Canción).

E) La Canción Popular:

21. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Un amor tenía yo* (Canc. Trad. de Granada).
22. R. Rodríguez (n. 1944): *La Tarara* (Canc. Trad. de Andalucía).
23. R. Rodríguez: *¿Dónde vas a por agua?* (Canc. Trad. de Asturias).
24. J.A. García (n. 1935): *Se volvió la noche día* (Canc. Trad. de Granada).

Antología Coral IX (Obras a 3 v.m.: Sopranos, Contraltos, Hombres)

A) El Renacimiento:

1. Anónimo (s. XV): *Ora baila tú* (Canción).

- (Canc. Mus. de Palacio, Nº 322)
2. C. de Morales (c.1500-1553): *Tu es Petrus* (Motete).
3. Anónimo (s. XVI): *¡Ay de mí, qu'en tierra agena!* (Villancico)
(Canc. Mus. de Uppsala, Nº 22)
4. A. Gabrielli (1525-1586): *La virginella é simile a la rosa* (Madrigal).
5. Anónimo (s. XVI): *Claros y frescos ríos* (Madrigal).
(Canc. Mus. de Medinaceli, Nº 5)
6. G. de Morata (s. XVI): *Pues que no puedo olvidarte* (Villancico).
7. J. de Castro (c.1560-1631): *Angelus ad pastores* (Motete).
8. A. Banchieri (1568-1634): *Capricciata a tre voci*.

B) El Barroco y Clasicismo:

9. M. Praetorius (1571-1621): *Vom Himmel hoch* (Motete).
10. J.B. Comes (1568-1643): *Endechas* (Villancico).
11. J. Arañés (s. XVII): *Zagaleja lastimada* (Villancico).
12. A. Rodríguez de H.(c.1724-1787): *Oye, pues, divino amor* (Villancico).

C) El Romanticismo:

13. L.v. Beethoven (1770-1827): *Bach* (Canon).
14. F. Lachner (1803-1890): *[Ave, Maria]* (Canon).

D) El Siglo XX:

15. Z. Kodály (1882-1967): *Veni, Emmanuel* (Himno/Variaciones).
16. J.A. García (n. 1935): *El Pastorcico* (Canciones a lo divino de Cristo y el alma).
(de "Trilogía Mística", Nº 2).
17. R. Rodríguez (n. 1944): *Punctum contra Punctum - I*.
(Desintegración de un Coral alemán).
18. C. Székely (n. 1958): *Yo voy soñando caminos* (Canción).

E) La Canción Popular:

19. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Que te tengo que querer* (Trad. de Granada).
20. H. Wormsbächer (n.1930): *As en Krink, so loopt de Tiden* (Trad de Alemania).
(Con Piano).
21. J.J. Falcón (n. 1936): *Baile de la cunita* (Trad. de Canarias).
22. R. Rodríguez (n. 1944): *La Tarara* (Trad. de Andalucía)

- Para Coros de voces iguales (blancas o graves):

Antología Coral X (Obras a 3 v.i.)

A) La Edad Media:

1. A. Parisiensis (s. XII): *Congaudeant catholici* (Conductus).
2. Anónimo (s. XIII): *Gaude, Virgo - Verbum caro - Et veritate* (Motete).
(Cód. de Las Huelgas nº 120)

B) El Renacimiento:

3. J. Richafort (c.1490-c.1548): *Trut avant il faut boire* (Madrigal).
4. C. de Morales (c.1500-1553): *In die tribulationis meae* (Motete).
5. G. de Morata (s. XVI): *Esos tus claros ojos* (Madrigal).
6. F. Guerrero (1528-1599): *Fresco y claro arroyuelo* (Madrigal).
7. O. di Lasso (1532-1594): *Verbum caro* (Motete).
8. T.L. de Victoria (1548?-1611): *Monstra te esse matrem* (del Himno *Ave, maris stella*).

C) El Barroco y Clasicismo:

9. Anónimo (s. VII): *En Belén están mis amores* (Villancico).
 ("Romances y Letras a tres voces" n° 26)
10. J. Pujol (s. XVII): *Campanitas suenan* (Villancico).
11. A. Lotti (1667-1740): *Kyrie* (de la Misa en Si b.).
12. J.S. Bach (1685-1750): *Suscepit Israel* (Coro).
 (del "Magnificat" n° 10. BWV 243)

D) El Romanticismo:

13. F. Mendelssohn (1809-1847): *Laudate, pueri, Dominum*, Op. 39 n° 2) (Motete).
14. R. Schumann (1810-1856): *Triolett*, Op. 114 n° 2 (Lied).
15. G. Jenner (1865-1920): *Ich sah ein liches Wölkchen* (Lied).
16. A. Caplet (1878-1925): *Sanctus* (de la "Misa a tres voces").

E) El Siglo XX:

17. B. Bartók (1881-1945): *Csujogató* (Canción).
18. J.Mª Thomas (1896-1966): *Partita super Salve Regina* (Motete).
19. P. Montani (n. 19..): *E lasciatemi divertire!* (Divertimento).
20. M. Asíns Arbó (n. 1916): *Ave, Maria* (Motete).

F) La Canción Popular:

21. N. Almandoz (1893-1970): *Txeru* (Trad. del País Vasco).
22. V. Ruiz Aznar (1902-1972): *Ven, remolona* (Trad. de Granada, Andalucía).
23. J.A. García (n. 1935): *Tres hojitas, madre* (Trad. de Asturias).
24. D. Andreo (n. 1949): *Huahuanacá* (Trad. de Bolivia).

17.2.3. Grandes formas corales para Coros de calidad.

Las obras corales, comparadas con las instrumentales, son normalmente breves en su duración. Las formas por excelencia de la música coral son el Motete en la música religiosa, y el Madrigal, *Lied* o Canción en la profana. Estas formas, todas ellas hermanas, son breves, a la vez que de gran concentración musical, a lo que hay que añadir la intención de pintar o describir musicalmente el texto musicalizado. Esta intención descriptiva no es algo reciente, a veces se cree que nace en el siglo XIX, sino que está inherente a toda composición vocal, ya desde la Edad Media, en el Canto Gregoriano.

No es nuestra intención ahora tratar de este aspecto esencial de la música vocal-coral, sino justificar la diferencia de nuestra música con la música instrumental, que al carecer de palabras y, por tanto, de mensaje concreto, expresa el arte sonoro por otros parámetros, como pueden ser el virtuosismo técnico y la extensión de la forma por medio de elementos temáticos contrastantes.

Un programa de un concierto coral normalmente está incluido por un número elevado de obras, si se compara con el de un concierto de Piano o el de una Orquesta. Esto es natural, por lo dicho anteriormente; y de la lógica en la estructuración de ese programa coral hablaremos en la cuarta parte de este capítulo.

Pero hay coros de gran preparación vocal y técnica musical, que pueden y deben intentar un repertorio más ambicioso, que sólo es posible para ellos: nos referimos a las grandes formas de la Música Coral. Estas obras de gran forma están caracterizadas por sus dimensiones de tiempo (duración relativamente larga), divisiones en secciones o partes distintas, a veces con

identidad de tonalidad y tratamiento, otras veces con tratamiento distinto en cada parte, división de las voces, etc. A veces estas obras tienen acompañamiento instrumental, lo que facilita en principio su interpretación, respecto a una obra *a cappella* de gran forma y dimensión, que requiere más técnica, aunque sea simplemente para mantener la altura durante toda ella.

Algunas obras difíciles, por estas características, son en general:

- Obras a 5, 6 ó más voces. Las hay de todo tipo: religiosas y profanas, antiguas y modernas, de muchas escuelas.
- *Ensaladas* de M. Flecha el Viejo. Son a 4 v.m., pero sus dimensiones excepcionales las hacen difíciles.
- *Motetes* o *Madrigales* dobles, triples, etc., o lo que es lo mismo: Motetes o Madrigales en dos, tres o más partes.
- *Salmos* e *Himnos* del Renacimiento, Barroco u otras épocas. Con antifonalidad entre C. Gregoriano y polifonía, o sólo polifonía, según las épocas. Un *Magnificat* (forma Salmo), por ejemplo, tiene tantas secciones distintas como versículos.
- *Misas* de cualquier época. Todas tienen varias partes, normalmente *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*. El conjunto de una Misa constituye una obra de gran duración; por otra parte, sus secciones a la vez que distintas, tienen una unidad de modalidad-tonalidad y a veces un emparentamiento temático.
- *Ciclos de Madrigales*, por ejemplo, el Libro I de Madrigales de C. Monteverdi (21 Madrigales).
- *Ciclos de Motetes*, por ejemplo, los 6 Motetes de J.S. Bach.
- *Obras policorales*. La segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII es la época dorada de la policoralidad, pero se hace mucha música policoral posteriormente, incluso en nuestros días.
- *Ciclos de Lieder* o Canciones del Romanticismo agrupados en una Op., por ejemplo, los *Marienlieder*, Op. 22 de J. Brahms (7 canciones).
- *Ciclos de Canciones* del Siglo XX, como las *Tres Canciones* de M. Ravel, o las de Cl. Debussy, las *Seis Canciones* de P. Hindemith, los *Tres Epitafios* de R. Halffer, los *Tres Cantos para recordar a Eslava* de M. Castillo, etc.
- Muy interesante es el mundo de las *obras de gran forma* (en varias partes), como la *Trilogía Mística*, o *El Cristo de Velázquez* de J.A. García; las series de D. Andreo tituladas *Cantos de la Tierra*, *Cantos del Agua*, *Cantos del Fuego*, y *Cantos del Aire*; o las cantatas *Muerte en Granada*, o *El Martirio de Santa Olalla* de R. Rodríguez, entre muchas más.
- *Repertorio sinfónico-coral*, como Cantatas, Oratorios, etc.

No queremos terminar este apartado sobre el repertorio, sin recordar que lo importante no es tanto la dificultad de una obra musical, sino su calidad, características que no siempre van unidas, para alegría de los intérpretes; gracias a esta ‘no-unión’ entre calidad-dificultad, hay música de calidad en todos los niveles y para todos los coros. Muchas veces no compensa el esfuerzo grande de trabajar una obra muy difícil, que se va a cantar una vez, y que después no se repetirá en más ocasiones, porque no tiene la difícil cualidad de *agradar*. No se puede perder de vista que los cantores aficionados quieren y deben *disfrutar* de la música que interpretan, y

lo contrario alguna vez lo soportarán; pero interpretar asiduamente un repertorio que no les agrade, o no lo disfruten, por el simple prurito de su dificultad, puede llevar al Coro a la crisis.

Es bueno también que en cada ensayo, en el que se desentrañan y montan nuevas obras, a veces muy complejas, que requieren gran atención y esfuerzo mental de los cantores, se prevea el repaso, por puro gozo, de una obra ya conocida, que alivie el esfuerzo anterior.

Sin embargo, no es cierto que una obra agradable sea una obra fácil. A veces, los cantores solicitan repasar o cantar por placer una obra que es bastante o muy difícil, pero tiene el toque mágico del arte musical.

17.3. EL TRANSPORTE Y LA TRANSCRIPCIÓN DE LA OBRA.

El transporte y la transcripción de una obra son conceptos distintos, que a veces se confunden. Ambos están, sin embargo, relacionados con la seriedad y fidelidad con las que el director debe enfrentarse al estudio y trabajo de una obra coral.

17.3.1. El transporte de una obra coral.

El término *transporte* es sinónimo de *transposición*. Ambos significan simplemente el cambiar, subiendo o bajando, la altura escrita de la obra.

El subir o bajar una obra, para acomodarla a las características sonoras y facultades de un coro, ha sido una costumbre usada habitualmente sin prejuicios. Hoy, en general, somos más exigentes, y queremos y debemos razonar todo lo que hagamos en la interpretación: también en el problema del transporte o transposición de la obra.

Los criterios que creemos deben regir en este aspecto son:

- No es siempre lícito (o conveniente, por usar un término menos ético) el transporte de una obra coral; depende de la época y de los sistemas de escritura. Así:
- Es perfectamente lícito, y el director debe plantearse al estudiar la obra coral, el transporte de las obras de la Edad Media, del Renacimiento y del Altobarroco (prácticamente el siglo XVII), por estar escritas en el sistema modal heredado del Canto Gregoriano. Este sistema no atiende a la altura de las obras, sino a las sonoridades derivadas de la diversa ordenación de los tonos y semitonos, en la que consiste cada modo.

En estas épocas cada modo tiene su altura de escritura, determinada por las tónicas respectivas, a las que siguen el resto de los grados, todos naturales, salvo el *tritus*, cuyo *Si* es *bemol*²:

Protus: RE (mi-fa-sol-la-si-do-re).

² En principio, y en el Canto Gregoriano, este *Si*, 4º grado del modo *tritus*, es *becuadro*; pero pronto se dieron cuenta los compositores que era muy difícil trabajar la armonía con el tritono *Fa-Si* ♮ llamado *diabolus in musica*.

Deuterus: MI (fa-sol-la-si-do-re-mi).
Tritus: FA (sol-la-si $\flat$ -do-re-mi-fa).
Tetrardus: SOL (la-si-do-re-mi-fa-sol).

Como en estas épocas la única alteración propia admitida es sólo el *Si* $\flat$, estos modos originales pueden encontrarse también transportados. Así encontramos obras en

Protus en SOL, con *si* $\flat$ en la clave (muy usado).
Protus en LA, con la clave vacía (poco usado).
Deuterus en LA, con *si* $\flat$ en la clave (muy poco usado).
Deuterus en SI, con la clave vacía (muy poco usado).
Tritus en DO, con la clave vacía (muy usado).
Tetrardus en DO, con *si* $\flat$ (nunca usado).

De donde se deduce que si un compositor, por ejemplo, escribe una obra en sonoridad o modo *protus*, sólo puede escribirla en la altura de las escalas de *re*, o de *sol* (excepcionalmente en la escala de *la*). No la puede escribir en la altura de las escalas de *do* (requeriría *si* $\flat$ y *mi* $\flat$ en la clave), o de *mi* (requeriría *fa* $\sharp$ en la clave).

- En vista de todo esto, y como consecuencia de las limitaciones del sistema modal, el director, no sólo puede, sino que debe plantearse el problema de la altura de la obra, una vez establecido el modo, y transportarla, o lo que es lo mismo: subirla o bajarla lo necesario, para que quede de acuerdo a las sonoridades normalizadas de las voces.
- Mayor problema ofrecen las obras de la época, si tienen Órgano, Bajo continuo u otros instrumentos, pues éstos condicionan la altura; a lo sumo podían subirse o bajarse un intervalo de 4ª justa, transporte que los ministriles y organistas estaban acostumbrados a hacer. Pero en nuestros tiempos los instrumentistas ya no están acostumbrados a este transporte, por lo que habría que escribir los papeles instrumentales con la altura que se quiere.
- Como los *Alti* (*Altus*) de estas épocas eran varones falsetistas, estas voces están con frecuencia un poco graves, o muy graves, para nuestras contraltos femeninas; a veces tienen una altura semejante a la de los *Tenores* (*Tenor*), siendo éstos demasiado agudos. La mejor solución que podemos sugerir es formar las dos cuerdas (*Altus* y *Tenor*) con sonoridades mixtas (una mitad de contraltos en 8ª grave, y una mitad de tenores en cada cuerda).
- Sin embargo, desde el siglo XVIII en adelante, cuando se impone y rige el sistema tonal, no debe considerarse oportuno (por no decir lícito) subir o bajar la obra, sino respetar la altura del tono escrito. El sistema tonal supone la posibilidad de escribir cualquier sonoridad (hoy *mayor* o *menor*) en cualquier altura, con la armadura que le corresponda. Si un compositor ha escrito una obra en *Re mayor*, lo ha pensado así, y quiere esa altura; en caso contrario él la hubiera escrito ½ tono más agudo (*Mi* $\flat$ M.), o un tono más grave (*Do* M.), por ejemplo.
 El cambiar de altura una obra puede afectar a la brillantez u opacidad del resultado sonoro coral, y en esto piensan los autores que conocen bien el instrumento coral.

- Se puede bajar una obra que está muy aguda en los primeros ensayos para no cansar las voces, cuando hay que repetir mucho por los problemas que plantea el aprendizaje. Pero no es pedagógico hacerlo siempre, antes al contrario, pronto hay que cantar en la altura requerida, pues también hay que ensayar esta *altura*, y que los cantores se acostumbren a una determinada colocación vocal, y a la aplicación de la técnica necesaria para conseguirlo.

17.3.2. La transcripción coral.

El término *transcripción* puede significar varias cosas:

- Escribir en notación moderna obras anotadas en sistemas antiguos de escritura musical, o con claves hoy en desuso.
Esta transcripción es necesaria para facilitar la interpretación, o simplemente hacerla posible.

Los transcriptores de obras del Renacimiento y del Barroco de finales del siglo XIX y gran parte del XX creían prestar un servicio a los intérpretes adornando sus transcripciones con toda suerte de signos expresivos dinámicos y agógicos, *tempi* o aires de las obras (a veces, hasta datos metronómicos), que no están en las fuentes originales. Lo mejor es no utilizar estas ediciones con signos expresivos, que responden a una concepción *romántica* de la música, y ajena al estilo *renacentista y barroco* de fraseología y simplicidad características.

Si no hay más remedio que utilizar estas ediciones, se deben considerar vacías, y no hacer caso de los tales signos expresivos (de hecho pueden estar acertados, o ser totalmente equivocados), son sugerencias del transcriptor, y de cualquier modo no son del autor, y hoy probablemente están fuera de todo criterio correcto.

Lo mejor es utilizar partituras con *incipit*, o compás inicial en que se reconstruye la clave, el compás y las primeras notas de cada voz según la fuente original, datos que aportan al intérprete una noticia inestimable sobre la transcripción: altura, *tactus*, proporción rítmica, abreviación de las figuras, etc. Después, el director deberá tener criterios interpretativos sobre la época, la forma musical, etc. En caso de carecer de dichos criterios, el director no sabe qué hacer con una partitura así, vacía...

- También entendemos por transcripción la adaptación de una obra concebida para un medio sonoro determinado a otro medio sonoro distinto.

Fueron muy frecuentes ciertas transcripciones, por ejemplo: la reducción al piano de obras sinfónicas, por razones de estudio o ensayo; prácticamente todas las sinfonías clásicas y románticas se transcribieron para piano, o para piano a 4 manos, para poder ser conocidas en las casas, por ser muy difícil y costoso ir a los conciertos.

El siglo XIX fue muy propenso a transcribir para piano, con gran virtuosismo, obras originales para órgano o violín solo, como las transcripciones de F. Liszt o F. Bussoni.

Algunos instrumentos de invención más reciente (clarinete, saxofón...) carecen de literatura de ciertas épocas de la historia, por ejemplo del Barroco, por lo que precisan de transcripciones para enriquecer su repertorio.

Otros, como la guitarra, teniendo amplio repertorio en todas las épocas, gustan de las

transcripciones de obras escritas para piano por I. Albéniz, E. Granados, etc.

No entendemos la necesidad en general de esta práctica de la transcripción, pues la obra concebida para un instrumento siempre se desnaturaliza al pasarla a otro: el piano que quiere sonar a orquesta, la guitarra que quiere sonar a piano, o viceversa...

El hablar de transcripciones para coro de obras sinfónicas, o pianísticas, o de otros instrumentos, es algo totalmente inadmisibile, salvo por vía de *excepción muy excepcional*. El coro es el instrumento que posee el repertorio cuantitativamente más extenso en el tiempo, en el espacio y en calidad. No hay otro instrumento que pueda interpretar obras originales desde el nacimiento de la escritura musical en la alta Edad Media hasta hoy, obras que proceden de toda la geografía del mundo en la que se ha practicado nuestra música.

El que algunos coros ofrezcan en sus programas demasiadas transcripciones de obras instrumentales, no es más que signo de la frustración de su director (que quizá quiso serlo de orquesta), o de su ignorancia del repertorio coral. Y el espectáculo de oír a los cantores convertidos en trompetas, violines, clarinetes, bombos, etc., es siempre lamentable por primitivo y cateto. Algún grupo vocal profesional muy virtuoso se caracteriza por hacer programas de adaptaciones de obras sinfónicas, pero esto no pasa de ser algo curioso y anecdótico. ¿Admitiríamos un concierto de una orquesta interpretando transcripciones sinfónicas de motetes o madrigales?

- También entran en este apartado de las transcripciones las *armonizaciones* o versiones corales de canciones populares.

Éstas son plenamente aceptables, si están hechas por compositores sabios; y rechazables, a veces por su mala calidad, si están hechas por aficionados. Pero gracias a las versiones corales, muchas canciones populares, que estarían hoy muertas, perviven y se siguen dando a conocer al mundo, lo que es un valor inestimable añadido a la actividad coral.

Estas versiones corales pueden ser, a veces muy simples (un mero soporte armónico para el tema popular que cantan las sopranos o un solista), o convertirse en grandes formas corales (con preludios, interludios, postludios, paráfrasis, desarrollos, variaciones, etc.) hasta llegar a la Fantasía Coral con temas variados, a veces de gran extensión y dificultad interpretativa.

17.4. EL PROGRAMA DE UN CONCIERTO.

Antiguamente los conciertos eran muy largos, tanto lo sinfónicos, como los corales. Respondían a un tipo de sociedad con mucho tiempo libre, o con pocas alternativas para llenar una tarde-noche de un fin de semana. Eran conciertos en tres partes, y duraban de dos a tres horas.

Hoy lo más normal es el concierto en dos partes. Pensando en un coro, cada parte puede tener una duración máxima de alrededor de 30 minutos de música, que, con los aplausos, tiempos muertos entre obra y obra, comunicación de notas de entrada, etc., resultan dos tiempos de 40-45 minutos reales, más un intermedio de 10-15 minutos.

Los conciertos corales que tienen lugar en iglesias (caso muy frecuente, y para nosotros

el mejor local acústico para el coro)³, normalmente hoy se celebren sin intermedio, dado que el público no tiene una zona para salir durante el descanso, o, al no tener una entrada numerada, los oyentes pierden su sitio al salir, o se sienten tentados de volverse a casa... Estos programas, si tienen dos partes, se hacen sin solución de continuidad: el coro no se retira, aunque el director lo haga por muy breve tiempo. Y lo mejor es programar estos conciertos en una sola parte de alrededor de 45 minutos de música, que después llegan hasta los 60 minutos reales.

El programa de un concierto es un primer signo, positivo o negativo, de la calidad del coro y de la sabiduría y preparación de su director; signo anterior, evidentemente, a la escucha del concierto, en donde esa impresión previa normalmente se confirmará. Además, la noticia del contenido de un concierto suscita en el posible espectador-oyente el interés o desinterés por el mismo.

El programa de un concierto debe dar una información tan valiosa como limitada; al menos debe contener como elementos indispensables:

- Título general del programa, o de cada una de las partes (si hay una materia o tema que aglutine todo su contenido).
- Título completo de la obra (en su idioma original, o en su traducción, o en ambos), y número de Op., cuando exista.
- Forma musical y composición vocal-instrumental, datos que se suelen poner entre paréntesis.
- Autor musical (nombre y apellido, pues con frecuencia los autores de música coral son poco conocidos). (Este dato adscribe la obra a una Escuela musical determinada, o nos sitúa en un contexto geográfico)
- Fechas de nacimiento y muerte del autor (lo que nos sitúa en un contexto histórico-estilístico).
- Autor del texto, cuando se conozca.

Veamos como ejemplo la expresión de algunas obras concretas en un programa:

Ave, Virgo sanctissima (Motete, 5 v.m.: SSCTB)	Francisco Guerrero (1528-1599)
Salve, Regina (Motete, 12 v.m. en 3 coros: SSCT SCTB SCTB y B.c.).	Joan Cererols (1618-1680)
Abschied vom Walde (<i>Despedida del bosque</i>), Op. 59, nº 3 (Canción, 4 v.m.) (Poema: J.v. Eichendorff).	Felix Mendelssohn (1809-1847)
TRILOGÍA ANDALUZA (Ciclo de Canciones). (Poemas: F. García Lorca).	Manuel Oltra (n. 1922)
1. Canción de Jinete (4 v.m.)	
2. Es verdad (4 v.m. y C. sola)	
3. Arbolé, arbolé (4 v.m. y S. sola)	

La mayoría de los programas corales de nuestro entorno son exponente de la baja calidad coral y del poco criterio estilístico con el que trabajan sus directores. Son los programas tipo

³ No se olvide que el coro nace en el templo, y tiene en él su lugar más natural.

potpurri de obras, en los que se mezcla lo divino con lo humano, lo antiguo con lo moderno, lo culto con lo popular, etc., dando saltos de acá para allá, sin ninguna lógica. Naturalmente están diciendo con esos programas que todo les da igual y, por tanto, todo lo interpretan de la misma manera, sin ningún tipo de intento de diferenciación estilística; por eso cantan una obra religiosa después de una habanera, o un villancico renacentista después de un motete del siglo XX. Lo contrario sería imposible en espacios tan breves de tiempo: darle a cada obra su estilo y espíritu: ser religioso en una obra después de haber sido burlesco en la anterior, volverse renacentista en una obra después de haber sido romántico en otra, y así podríamos seguir...

Como ejemplo de esta actitud descomprometida copio literalmente el programa de un concierto coral, que tuvo lugar un domingo del mes de Junio de 1986, aunque omitiré por discreción el nombre del Coro, el de su director, así como la ciudad y el lugar en que se celebró:

- 1.- Coro de Esclavos. Verdi
- 2.- Kyries. De la Misa Aeterna Christi Munera. Palestrina
- 3.- Quedate (*sic*) Señor conmigo. Coral de J.S. Bach
- 4.- Ave Maria. T. Luis de Victoria.
- 5.- Ay, Luna (*sic*) que Reluces (*sic*). Anónimo S. XVI
- 6.- Si la Pena (*sic*). Canon de A. Shöraberg (*sic*)
- 7.- En la Fuente (*sic*) del Rosel. J. Vazquez. S. XVI
- 8.- Es verdad. Poesia (*sic*) de G. Lorca. Música M. Oltra
- 9.- Tres Hojitas (*sic*) Madre (*sic*). Arm. P. Aizpurna (*sic*)
- Etc. (así hasta quince obras).

Confeccionar un programa de concierto con el repertorio de obras que un Coro dispone en un momento dado es un importante acto de estudio y reflexión, al que un director debe dedicar bastante tiempo. En primer lugar, está la búsqueda de los datos antes citados (autores, fechas, etc.). Después hace falta dar a las obras que se escogen un orden, una organicidad, aplicar un criterio para agruparlas y ordenarlas.

El criterio que *justifique* un programa puede ser variado. Las obras se pueden ordenar:

- por orden cronológico de sus autores,
- por géneros musicales (por ej.: *Música religiosa*, *Música popular*, etc. En algunas iglesias se exige que toda la música que se interprete sea religiosa).
- por formas musicales (por ej.: *Villancicos*, *Motetes*, *Canciones*, etc.)
- por épocas históricas (por ej.: *Autores románticos*, *El siglo XVI en Inglaterra*, etc.)
- por el número de voces (por ej.: *obras a 3 voces iguales*, *obras a 4 voces mixtas*, etc.)
- por autores de los textos literarios (por ej.: *Música Coral sobre F. García Lorca*, *Música en la época de Don Quijote*, etc.)
- por materias o asuntos (por ej.: *Motetes de Penitencia*, *Los animales en la Música*, etc.)
- por un orden creciente de dificultad (de la obra más fácil a la más difícil).
- por la búsqueda de contrastes históricos (por ej.: *Ojos claros*, *serenos* musicalizado por F. Guerrero en el s. XVI y por V. Ruiz Aznar en el s. XX; o *Ave, Maria* de T.L. de Victoria con la de un autor del s. XX, por ej.: F. Mompou, etc.)

Todo esto nos lleva a desear la *especialización* del coro, no en su trabajo absoluto total, sino en la preparación de un programa determinado, en el que se trabajará un tema concreto, para

variar de tema en el próximo programa que se prepare. Al menos una lógica justificativa debe aplicarse a cada parte de un concierto, si no puede aplicarse a todo él; o distribuir las obras en pequeños grupos según algunos de esos criterios.

En la ordenación de las obras debe tenerse también en cuenta un aspecto pedagógico: el coro debe romper los primeros nervios, y hacerse con la acústica del local, con alguna o algunas obras que no sean difíciles o incómodas. A continuación se pueden poner las obras más difíciles; pero después de un esfuerzo importante por causa de ellas, deben venir otras obras en las que el coro de nuevo se relaje.

El primer programa del Coro *Manuel de Falla* del Conservatorio Superior de Sevilla (Mayo de 1986) fue muy ecléctico y variado: lo compusieron 18 obras de distinto género, forma, tiempo y geografía. Le dimos esta disposición en pequeños bloques temáticos:

I. POLIFONÍA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL:

1. <i>Peccantem me quotidie</i> (Motete, 4 v.m.).	Cristóbal de Morales
2. <i>Hoc est praeceptum meum</i> (Motete, 5 v.m.).	Cristóbal de Morales
3. <i>Iesu, dulcis memoria</i> (Himno, 4 v.m.).	Tomás-Luis de Victoria
4. <i>Ave, Maria</i> (Motete, 4 v.m.).	Tomás-Luis de Victoria
5. <i>O celestial medicina</i> (Villanesca, 4 v.m.).	Francisco Guerrero

II. VILLANCICOS DEL CANCIONERO MUSICAL DE LA COLOMBINA:

1. <i>Dime, triste corazón</i> (4 v.m.).	Francisco de la Torre
2. <i>La moça que las cabras cría</i> (4 v.m.).	Juan de Triana
3. <i>A los maytines era</i> (4 v.m.).	Anónimo
4. <i>Qué bonito niño chiquito</i> (4 v.m.).	Anónimo

(BREVE DESCANSO)

III. OBRAS RELIGIOSAS DIVERSAS:

1. <i>Jesus bleibet meine Freude</i> (Coral, 4 v.m.).	Johann Sebastian Bach
2. <i>Christus factus est</i> (Motete, 5 v.m.).	Vicente Goicoechea
3. <i>Alleluia</i> (4 v.m.).	Randall Thompson

TRES POEMAS DE ANTONIO MACHADO:

1. <i>Parábola</i> (4 v.m.)	Juan-Alfonso García
2. <i>Señor, me cansa la vida</i> (4 v.m. y S. sola)	
3. <i>Canciones del Alto Duero</i> (4 v.m.)	

POLIFONÍA POLICORAL:

1. <i>Himno a la Virgen</i> (2x4 v.m.).	Benjamin Britten
2. <i>Bien conocéis al amor</i> (Villancico, 2x4 v.m.).	Juan-Bautista Comes

Éste es un primer programa de un coro, en el que se quiere cantar un poco de todo, evitando cualquier atisbo de especialización. Se tocan todas las épocas históricas, los géneros religioso y profano (el popular también estuvo, como *bis*, con la Canción popular *Ojos traidores* a 4 v.m.), bastantes formas musicales, etc.

Posteriormente todos los muchos conciertos que hemos dado con este Coro han buscado de una manera u otra un tema concreto, una monografía coral. Creemos que un coro bien formado debe ir por este camino, y es así como el director y el coro se hacen intérpretes: se introducen en un estilo, época o asunto determinado, y se trabaja en él durante los meses que dura la preparación de este programa. Este tema monográfico del programa coral se convierte en referencia, centro de interés musical, literario, histórico..., por lo que los intérpretes (director y

cantores) leen, se informan, oyen versiones, etc. Al final se acaba revestido de una cultura grande sobre el campo en el que se trabaja: con frecuencia se es más sabio sobre él que muchos eruditos y, por supuesto, más que todos los críticos.

Como en otras partes de este tratado, anotamos a continuación algunos de los programas trabajados en su mayoría con el Coro *Manuel de Falla*, otros llevados en Cursos diversos de Dirección de Coro por la geografía de España; son ejemplos, entre tantos otros posibles temas monográficos, de programas de música coral:

- Formas musicales religiosas del Renacimiento.
- Formas musicales cortesanas del Renacimiento.
- Los *Magnificat* de Cristóbal de Morales.
- Los Responsorios del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria.
- Polifonía Policoral del Barroco Español o internacional (Varios programas).
- Polifonía de la Catedral de Sevilla en el S. XVIII.
- El *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria. (Esta integral, muy extensa, la dimos en tres Conciertos de Semana Santa, en tres años sucesivos).
- *Liebeslieder Walzer*, Op. 52 y *Neue Liebeslieder Walzer*, Op. 65 de Johannes Brahms.
- Programas monográficos dedicados a ciertos autores, en los respectivos años en los que se cumplía su cincuentenario o centenario: G.P. da Palestrina (1994), O. di Lasso (1994), F. Mendelssohn (1997), J. Brahms (1997), F. Guerrero (1999), J.S. Bach (2000), Valentín Ruiz Aznar (2002), T.L. de Victoria (2011).
- Música Coral en torno a Federico García Lorca (centenario de su nacimiento, 1998).
- *Millenium* (mil años de Música Coral, ss. XI-XXI) (2001).
- Polifonías sobre *Ave Maria* (desde el C. Gregoriano hasta el s. XXI).
- *Visperas Comunes de Santos Mártires* de Antonio Soler.
- Canto Gregoriano y Polifonía en el s. XX.
- Los cuatro elementos: Agua, Tierra, Fuego y Aire en la música coral.
- *Visperas*, Op. 37, de Sergei Rachmaninoff.
- *Espacio sonoro. Policoralidad*.
- Y otros varios sobre Música Coral Española del s. XX, o Música Coral Internacional del s. XX...
- Oratorios, Misas, y otras obras sinfónico-corales íntegras.

COLABORACIONES CORALES EN ACTOS TEMÁTICOS E HISTÓRICOS.

Algunos de los programas anteriores han estado motivados por las demandas de Entidades Culturales de diversa índole, que solicitaban nuestra presencia musical para conmemorar acontecimientos concretos, musicales o de otra índole. A propósito de este tipo de colaboraciones debemos decir que no siempre ha sido posible aceptar, pues no siempre el repertorio que podíamos disponer estaba adecuado a la celebración de que se trataba.

En este tipo de colaboraciones corales, el director del Coro, debe tener en cuenta la naturaleza y temática del acto, y ver si puede cumplir con ellas con un repertorio adecuado y la calidad interpretativa correspondiente. Si no es posible que todas las obras respondan al asunto solicitado, sí al menos algunas deberán hacerlo, y el resto de obras circundarán el tema de alguna manera, sin alejarse excesivamente de él. No creemos que proceda cantar un Motete o una Misa del Renacimiento (por muy hermosa que sea) en un concierto conmemorativo de la Generación Poética del 97; pero a lo mejor sí puede cantarse un Madrigal español del s. XVI, aunque de cualquier modo deberá haber obras corales sobre textos poéticos de esa generación. Si ello no

es posible, el director debería declinar la oferta, por muy interesante social o económicamente que sea.

Hemos sido testigos de programas corales con poca relación temática con el asunto que se conmemoraba, pero algo de esfuerzo se ha visto siempre por adecuarse; es perdonable en coros de no muchas posibilidades técnicas y con repertorio escaso. Pero llega al escándalo lo ocurrido en la ocasión histórica en que la Confederación Coral Española (COACE) organiza en Zaragoza un Simposio sobre “EL CANTO CORAL EN CASTELLANO” con motivo de la celebración de los 1000 años de la Lengua Castellana (2001): En dicho Simposio Hubo diversas ponencias dadas por eminentes lingüistas, musicólogos, historiadores de la Música... y se organizó un concierto coral, supongo con la intención de glosar dicho tema. Uno esperaba escuchar música coral compuesta desde los antiguos poemas de L. de Baena o J. del Encina, pasando por los del siglo de Oro, hasta llegar a los poetas del s. XX, J.R. Jiménez, A. Machado, G^a Lorca, etc. Pues bien, el concierto, que se le encomendó a un importante Coro, dirigido por un director de gran influencia, presentó el siguiente programa, que transcribimos literalmente:

<i>Beati quorum via.</i>	.	.	C.V. Stanford
<i>Lay a garland.</i>	.	.	R. de Pearsall
<i>Pater noster.</i>	.	.	J. Busto
<i>Abenlied.</i>	.	.	J. Rheinberger
<i>Cada noche.</i>	.	.	Arr. J. Domínguez

Como se ve, la conexión de este programa con el tema del Simposio (“el Canto Coral en castellano”) no se da ni por casualidad.

El programa musical de estos actos a veces es breve, pues forma parte de un acto académico, compuesto de charla o conferencia y pequeño concierto, u otra estructura que no es estrictamente la de un concierto.

CANTOS EN LA MISA:

Es frecuente la demanda de este servicio coral-litúrgico, que llamamos vulgarmente *cantar una Misa*, para solemnizar la Misa en las Fiestas Patronales de Iglesias, Colegios, Universidades, Hermandades, etc., el matrimonio o, por el contrario, el funeral de un miembro de la sociedad. Cantar una Misa significa poner obras musicales adecuadas en ciertos momentos de esta celebración. Sobre esto también hay malos usos o incongruencias litúrgico-musicales, que queremos ayudar a mejorar, si se nos permite por parte de los directores, o por parte de los mismos que solicitan la colaboración coral, que disfrutan escuchando obras inadecuadas para este tipo de celebración, o para un momento concreto.

Lo primero que hay que decir es que la Misa exige un repertorio, no sólo religioso (cosa obvia), sino de una dignidad y calidad probada, como corresponde a una acción muy bien estructurada en sus ritos y símbolos, celebrada en un local de valor arquitectónico y ornamental a veces muy artístico, y con una tradición musical de primer orden, que la Iglesia ha mantenido hasta tiempos recientes.⁴

⁴ Desde el Concilio Vaticano II la Iglesia ha hecho dejación de esta tradición de exigente calidad que impregnaba la música litúrgica o sagrada, para permitir toda suerte de *musiquillas* para sus actos de culto.

Lo primero que un Coro debe plantearse como programa para una Misa es exactamente eso: cantar una *Misa*, en latín o en la lengua de la comunidad, en sus partes más breves, insertadas en sus respectivos lugares litúrgicos. Estas partes breves son:

- Kyrie (o *Señor, ten piedad*): después de la *Confesión* o *Acto penitencial*.
- Sanctus-Benedictus (o *Santo es el Señor...*): después del *Prefacio*.
- Agnus Dei (o *Cordero de Dios...*): en el *Rito de la Paz*.

Estas partes de una Misa entran en cualquier celebración de la Misa, en cualquier domingo, fiesta, funeral, o tiempo litúrgico. (Si a la Misa precede alguna procesión u otro rito extraordinario, se omite el *Kyrie*).

En las Misas más solemnes o importantes se puede cantar también el *Gloria* (a continuación del *Kyrie*), más difícil para los coros y más ingrato para los ministros y asistentes por su longitud. De cualquier modo, el *Gloria* no se canta en los domingos de Adviento y Cuaresma, aunque sí en las fiestas que puedan celebrarse en esas épocas, como la de la Inmaculada (8 de Diciembre, Adviento) o S. José (19 de Marzo, Cuaresma). El canto del *Credo*, que tiene lugar sólo en los domingos y grandes fiestas, es aún más largo, y no suele hacerse.

Después se deben preparar una serie de obras polifónicas apropiadas para los siguientes momentos de la Misa:

- Un Canto de Entrada: de carácter festivo, puede ser de tema eucarístico, o alusivo a la Fiesta de que se trate (Sma. Virgen, o Santo que se celebre).
- Una obra corta donde la palabra Alleluia tenga una presencia notable (antes del Evangelio. Pero este canto del *Alleluia* no se hace en el tiempo de Cuaresma).
- Un Canto para el Ofertorio: debe ser de texto eucarístico o moral. Se debe desterrar la costumbre de cantar en este momento un *Ave, Maria*.
- Uno o varios Cantos para la Comunión, según la duración que se prevea: texto obligadamente eucarístico.
- Una Canto para la Poscomunión, o silencio posterior a la Comunión, cuando el celebrante y todos los asistentes se sientan: esta obra debe ser especialmente íntima de carácter, y de tema eucarístico o moral.
- un Canto final: de nuevo de carácter festivo, y tema más libre, generalmente mariano (a la Sma. Virgen), o alusivo a la fiesta que se celebre (Himno del Santo, etc.).

El programa de una Misa lo componen, como se ha visto, unas nueve o diez obras, siendo por tanto un auténtico programa de trabajo, compuesto por unas obras que tienen unas ciertas condiciones temáticas, e incluso expresivas, exigidas por los distintos momentos litúrgicos. La elección de estas obras también merece la reflexión del director, para salir de la rutina del repertorio que se suele escuchar.

Capítulo 18. LA ORGANIZACIÓN SOCIAL Y MUSICAL DEL CORO.

18.1. NECESIDAD DE ORGANIZACIÓN EN EL CORO.

En el capítulo 10.2 hemos hablado ampliamente del Coro como la agrupación de personas, reunidas por un compromiso libre, para cantar en común.

El Coro es, por tanto, un grupo humano, peculiar, en cuanto que sus miembros tienen una sensibilidad especial, de la que deriva el gusto común de *hacer música en común*, concretamente la música coral. Esta sensibilidad por el arte coral en concreto produce en los cantores de un Coro la necesidad de una sumisión casi absoluta al director, y esto por principio. Por su parte, el director se cree el centro fundamental de ese grupo, y se erige en jefe absoluto, no sólo en el campo artístico (programación, pedagogía de ensayos, aceptación o no de conciertos, etc.), sino en el social y organizativo (provisión de partituras, organización de conciertos o excursiones, administración de los recursos económicos, etc.)

Por otra parte, los cantores, que hacen música por gusto y vocación, son un poco anárquicos por naturaleza, no entendiendo la necesidad de tener una organización social gestionada por ellos mismos; o son un poco cómodos, creyendo que sólo el cantar es la aportación que a ellos les corresponde en esta actividad, delegando todos los demás trabajos en el director.

Sin embargo, el coro es una entidad colectiva que persigue la obtención de ciertos objetivos fundamentales, inherentes a su naturaleza y función. Y es evidente que para alcanzar esos objetivos debe disponer de los medios materiales y humanos necesarios.

El director de un coro debe ser el primer interesado en que los cantores mismos se organicen y distribuyan las múltiples funciones de la actividad social coral. Esta organización dará lugar al ejercicio de ciertos cargos de carácter administrativo y de gestión, en los que el director evitará estar presente, para dedicarse él al ejercicio de la dirección artística en la que, como veremos más adelante, también requerirá de la colaboración o asesoramiento de otros miembros del coro.

Este sistema de responsabilidades compartidas es la aplicación del espíritu democrático a una célula concreta de la sociedad, el coro; y el hecho de que algunos de sus mismos componentes ejerzan como representantes, administradores y gestores del grupo es señal de un saludable clima colectivo y refuerza el compromiso adquirido con el coro. De todo ello, uno de los principales beneficiados será el mismo director.

18.2. ORGANIZACIÓN SOCIAL DEL CORO.

La plasmación orgánica de todo lo dicho está en una JUNTA DIRECTIVA elegida democráticamente por toda la ASAMBLEA o conjunto de los miembros del Coro. Esta elección, según los Estatutos del Coro, puede afectar a sólo el PRESIDENTE, quien después designa libremente a los restantes miembros de su equipo, o bien cada uno de los miembros de la Junta Directiva puede ser elegido expresa y directamente por la Asamblea. Otros miembros habituales en una Junta Directiva son un VICEPRESIDENTE, un SECRETARIO, un TESORERO, un ARCHIVERO y algunos VOCALES.

Las funciones de cada uno de estos cargos o servicios se expondrán en líneas generales en el apartado siguiente, cuando hablemos de los Estatutos. Prescindiendo de ellos, puede ser conveniente considerar ahora los aspectos que cada función presenta en relación con la entidad concreta que consideramos, el Coro:

- La ASAMBLEA, debidamente reunida, y constituida por todos los miembros cantores, es el órgano supremo de decisión del Coro.
- El PRESIDENTE de la Junta Directiva, que también lo es del Coro, como su representante ante las personas o instituciones que requieran los servicios del Coro, necesita tener un perfecto entendimiento con el Director para solicitar, aceptar o rechazar un concierto o actuación concreta, por motivos musicales, de programación, u otras causas.
- El VICEPRESIDENTE, sustituto del Presidente en su ausencia, y que puede ejercer cualquier otro cometido que la Junta Directiva le encomiende, es un cargo que, en ocasiones, puede no constar en el organigrama de la Junta Directiva. En caso de que exista, el Vicepresidente suele encargarse de las relaciones públicas del Coro.
- El SECRETARIO tiene bastante trabajo: Lleva la burocracia del Coro. Su cometido habitual de hacer las citaciones para las Asambleas (por orden del Presidente), levantar actas de las mismas, así como de las reuniones de la Junta Directiva, llevar y archivar la correspondencia, llevar un fichero-registro de los datos personales de cada cantor, etc. También debe llevar el control de la asistencia en cada ensayo, concierto, viaje de trabajo, etc., a no ser que este cometido se le encargue a un VOCAL.
- El TESORERO administra los recursos económicos del Coro, recursos que pueden provenir de las gratificaciones o pagos por sus actuaciones musicales, por subvenciones concedidas por entidades privadas o públicas, y, en los lugares de mayor tradición coral, por las cuotas de los mismos cantores y otros miembros o simpatizantes de la entidad. Lleva la contabilidad y, por orden de la Junta Directiva, paga lo necesario para la actividad coral: partituras, carpetas, uniformes, tarimas de trabajo, alquiler del local, luz, limpieza, gastos de viajes corales. Una vez al año al menos dará cuentas del estado económico del Coro a la Asamblea.
- El ARCHIVERO, llamado también Bibliotecario, es un cargo de bastante trabajo en un

Coro que prepare dos, tres o más programas en una temporada, pues es el encargado del reparto, control y recogida posterior de las partituras de cada programa y concierto subsiguiente. Si además es el encargado de fotocopiar las partituras para cada cantor, en el caso de ser necesario¹, y tiene que llevar y actualizar constantemente el Archivo de Partituras Corales con aportaciones continuas, es evidente que tiene un trabajo importante y continuado, que hace aconsejable, si no necesaria, la duplicidad personal de tal cargo: dos Archiveros, con buena sintonía mutua, y en constante contacto con el director para prever la confección y organización de las partituras de los próximos programas.²

- Los VOCALES pueden tener un cometido permanente, por ej., como encargados de propaganda y prensa, relaciones públicas, organización del Archivo Social,³ organización de viajes o giras, limpieza del local de ensayo...; o dejar su existencia a la discreción o necesidad estimada por la Junta Directiva.

¹ No queremos entrar aquí en el problema legal de la reproducción de las partituras por fotocopia, práctica habitual de los coros, ya que, al no estar su actividad remunerada, no pueden hacer frente al alto costo de las ediciones originales; por no entrar en la mucha música manuscrita, o editada por ordenador que se maneja en el repertorio coral. Además en un concierto se programan obras de fuentes distintas, por lo que, si hubiera que utilizar ediciones originales, cada cantor debería portar un carro con una biblioteca de varios volúmenes distintos de los que se extrae cada obra concreta (por ej. en un Concierto de Navidad: el *Canc. Mus. de Uppsala*, las *Canciones y Villanesca Espirituales* de F. Guerrero, el Libro II de *Motetes* de T.L. de Victoria... para cantar un Villancico, una Villanesca y un Motete de Navidad de los referidos autores o fuentes, etc.)

² El Fichero del Archivo musical del Coro llevará constancia normalmente de las obras que se han trabajado en el Coro desde su inicio hasta el día de la fecha. Los ejemplares o copias necesarias de cada obra (tantas como cantores, más la del director) suelen archivar en carpetas numeradas. Esta numeración no responde más que al orden de entrada en el Archivo coral (la carpeta nº 1 será la primera obra que el Coro ensayó; y así se fueron añadiendo sucesivas carpetas numeradas). Para la búsqueda de una obra concreta será necesario confeccionar un fichero, que puede ser muy complejo, por la constancia de muchos campos para cada obra:

• Título.	Composición vocal.	Forma musical.
• Autor.	Fecha nacimiento y muerte.	Escuela.
• Extensión de cada voz.		
• Autor del texto	Idioma	Temática
• Duración/minutaje.		
• Fuente	Edición	Original/fotocopia
• Nº de la carpeta.	Estantería	

Creemos que un fichero de esta naturaleza es el necesario para un investigador que quiera trabajar en dicho archivo. También es propio del archivo personal y doméstico del director, y necesario para la confección de programas y localización de las obras.

Pero en nuestra experiencia, el fichero del Archivo de un Coro, para el trabajo normal del Archivero, requiere solamente tres campos y, por tanto, tres ordenaciones o listas:

- 1) Orden numérico de las carpetas (con el título y autor de cada obra).
- 2) Listado alfabético de autores (con los títulos de las obras y Nº de carpeta de cada obra).
- 3) Listado alfabético de obras (con el autor y Nº de carpeta de cada obra).

³ El Archivo Social del Coro es la organización de todo lo que son recuerdos de la actividad coral:

- Programas, carteles de conciertos.
- Fotos, recortes de prensa, vídeos, grabaciones de conciertos...
- Trofeos, placas, recuerdos diversos...

18.3. LA ORGANIZACIÓN MUSICAL DEL CORO.

En el coro de aficionados, o no profesional, el director, que muchas veces es el fundador del coro, es el que organiza y lleva a fin toda la labor artístico-musical: decide los conciertos, programa, organiza los ensayos, ensaya las voces por separado o en conjunto, da a los cantores formación vocal, y dirige los conciertos.

Esta función omnímoda en lo musical le da el carácter de superioridad, que a veces no merece por su sabiduría real. Sin embargo, la ausencia accidental del director por alguna razón (enfermedad, por ejemplo, o imposibilidad de asistencia a un ensayo), crea el inconveniente de la pérdida de uno o varios ensayos. El problema es más grave, si se tiene que suspender un concierto por esta razón.

Creemos que es conveniente compartir en alguna manera la responsabilidad de la programación y de la marcha artística del Coro con algunos miembros especialmente cualificados del Coro, con lo que las responsabilidades se reparten, para bien del colectivo y alivio del trabajo y responsabilidad del Director.

La COMISIÓN MUSICAL es el equipo técnico de que se rodea el director. Sus funciones son:

- Asesoramiento del director en la aceptación o no aceptación de conciertos o actuaciones, por motivos musicales de programación conveniente, oportunidad con el estilo del coro, etc.
- Asesoramiento en la confección de los distintos programas, en la aceptación de los mismos por parte de los cantores, etc.
- Asesoramiento sobre la marcha artística del coro, sus progresos o estancamiento, pedagogía de los ensayos, reacciones de los cantores a las propuestas o acciones del director, etc. Nótese que el director está fuera del coro y a él no llegan muchas opiniones y quejas que circulan entre los cantores, y que los miembros de la Comisión Musical sí conocen, pues están sentados como cantores junto a los demás.
- Los miembros de esta Comisión Musical tienen además unas funciones musicales personales, si el director tiene la habilidad de rodearse de cantores preparados para ejercerlas, cosa que es normal en coros de especial calidad.

Deben ser miembros de la Comisión Musical:

El AYUDANTE DE DIRECCIÓN.

Hemos hablado de esta figura en el capítulo 11 (11.7.a) de este Tratado. Debe ser un cantor del coro de muy buena preparación musical, mejor si tiene cursos o cursillos de Dirección de Coro, que conociendo el coro del que es miembro, el repertorio que se está trabajando, el estilo de las obras y el modo de trabajo del director, puede de manera excepcional suplir a éste en un ensayo, o en una cierta época, por una ausencia obligada; incluso puede sustituir al director en un concierto que no pueda cancelarse.

El director que puede encontrar entre sus cantores a uno con estas cualidades, debe considerarse dichoso, y debe valorarlo en toda su medida. Debe procurar también que todos los cantores, sus compañeros, valoren a este cantor-ayudante de dirección, sobre todo en los momentos en que tiene que ejercer su labor sustitutoria del director. Este papel sustitutorio del

director, por una ausencia obligada, no lo tiene otro director ajeno a la marcha del coro, que siempre tendrá una visión o una pedagogía distinta a la habitual, con lo que el deseo de salvar una emergencia podría ser estropeado por los problemas derivados de estas diferencias.

Los JEFES DE VOZ.

Son cuatro cantores, uno de cada voz o cuerda, con especial formación musical, designados por el director, cuya misión es llevar los ensayos de cada voz por separado, cuando así lo estime el director. Lo ideal es que cada jefe sea un buen cantor de su propia cuerda, pues se constituirá en modelo de canto para sus compañeros o compañeras. Pero si en alguna cuerda no existiera la persona idónea por calidad vocal y formación musical, puede ser otro cantor o cantora de otra cuerda.

“La funcionalidad de una jefatura de cuerda reside, sobre todo, en su eficacia. El responsable de cada grupo de voces debe ser un fiel transmisor de la idea interpretativa del director, y estar imbuido de ella. Esto obliga al director y a los jefes de cuerda a realizar un pormenorizado estudio conjunto de la partitura, analizando todos los aspectos técnicos de la misma, cuya importancia no se deba soslayar en el inicio del aprendizaje por voces. Con ellos se evitará tener que corregir cualquier posible defecto de interpretación en el ensayo general”.⁴

Los jefes de voz tienen también la difícil función de unificar los diversos timbres dentro de su voz y hacer un sonido homogéneo; deben solucionar los problemas musicales concretos que se planteen dentro de su voz en un ensayo conjunto (y que a veces no llegan al director); si estos problemas son importantes, debe comunicarlos al director. Deben ser, además, los que enseñen lectura y entonación musical (Solfeo) a los cantores de su voz (en el caso de que no sepan).

La misión de un jefe de voz es, pues, muy importante, y su ejercicio es, en muchos aspectos, una escuela práctica de Dirección de Coro.

Los REPRESENTANTES DEL CORO en la Comisión Musical.

Son dos cantores (una cantora y un cantor en los coros mixtos) elegidos democráticamente por la asamblea coral, que representan en la Comisión Musical la opinión de los cantores en las cuestiones que se traten.

La Comisión Musical formada por el Director, el Ayudante de Dirección, los cuatro Jefes de Voz y los dos Representantes del Coro es una realidad que apenas existe en el mundo coral. Pero los beneficios para la salud artística del Coro, que tiene este equipo técnico-artístico, son tales, según nuestra experiencia, que no podemos sino animar vivamente a los directores a ponerla en práctica.

18.4. LA PERSONALIDAD JURÍDICA DEL CORO. LOS ESTATUTOS.

El Coro como entidad va entrar necesariamente en relación social o contractual con otras

⁴ Miguel-Ángel Jaraba: *Teoría y Práctica del Canto Coral*. Edit. Alpuerto. Madrid - 1989, pág. 130.

entidades privadas, o incluso públicas, que le demandarán servicios musicales, y a las que solicitará gratificaciones, retribuciones, o ayudas diversas para su actividad.

El ente coral necesita constituirse en asociación, mediante un acto voluntario de sus miembros (Sesión constitutiva de la que se levanta un *ACTA DE CONSTITUCIÓN*).

Esta asociación se dota de un conjunto de normas, verdadero código que contiene las reglas de procedimiento y ejecución de los propósitos colectivos (los *ESTATUTOS*), donde constan las disposiciones generales que fundamentan y sostienen la estructura institucional de la asociación, en sus aspectos administrativos, jurídicos y económicos.

Por fin se necesita la aprobación y el registro de la asociación por parte de las autoridades públicas, para adquirir la *PERSONALIDAD JURÍDICA*, necesaria para tener la plenitud de derechos y la capacidad civil que le permitan contraer cierto tipo de obligaciones, y realizar los actos jurídicos necesarios para el cumplimiento de sus fines. Esta personalidad jurídica se obtiene en España por la aprobación de los Estatutos y la inclusión de la Asociación en el *Registro de Asociaciones Culturales sin ánimo de lucro* de las Consejerías de Gobernación, o de Cultura, de las Comunidades Autónomas.

La obtención de la *personalidad jurídica* otorga a las asociaciones una serie de posibilidades, como:

- Poder recibir subvenciones de los organismos oficiales de la Administración Pública (Ministerios, Consejerías, Ayuntamientos, etc.).
- Poder adquirir bienes por herencias, donaciones, legados o testamentos.
- Los miembros que componen la asociación no están obligados a satisfacer las deudas de la misma con su propio patrimonio.
- Poder adquirir bienes inmuebles, o solicitar y recibir créditos bancarios.
- En definitiva, constituye a la asociación en un sujeto de derecho.

El modo práctico de realizar la transformación del coro en asociación para la obtención de la personalidad jurídica es:

- a) Los componentes del coro, que desea constituirse en asociación, se reúnen en Asamblea (presidida por el director, o el miembro de mayor edad, actuando como secretario el de menor edad, siempre que sea mayor de edad), y designan una comisión con la misión específica de elaborar un anteproyecto de Estatutos, para someterlo a consideración de una próxima Asamblea. El secretario levanta un Acta de esta Asamblea.
- b) La comisión trabaja en la redacción del anteproyecto de Estatutos. El contenido fundamental de unos estatutos es el siguiente⁵:
 - Nombre, domicilio, y objetivo artístico o social.
 - Formación del patrimonio social.
 - Condiciones de admisión y exclusión de sus miembros.

⁵ Véase un modelo concreto de Estatutos Corales en el Apéndice de este capítulo.

- Derechos y obligaciones de los asociados.
 - Reglas de organización y funcionamiento de la Asociación.
 - Composición de los órganos directivos, facultades de cada uno y duración del mandato.
 - Convocatoria de Asambleas, oportunidad y *quorum* de las mismas.
 - Criterio adoptado para el destino de los bienes, en caso de disolución de la Asociación.
- c) Cuando está redactado el proyecto, la comisión cita a nueva Asamblea (con la misma constitución), para la discusión de los Estatutos definitivos. Esta Asamblea puede tener varias sesiones, hasta llegar a su aprobación. El secretario provisional anota todo para redactar el acta conveniente.
- d) ASAMBLEA CONSTITUYENTE, en la se hace constar la decisión de los miembros del Coro de constituirse en Asociación, con el nombre correspondiente, se aprueban los Estatutos y se designa una Junta Gestora para la tramitación del expediente de aprobación oficial y registro en el Registro de Asociaciones Culturales sin ánimo de lucro. El Acta de esta Asamblea es importantísima, pues es el Acta Fundacional, y debe tener un formato más o menos conforme al siguiente modelo:

ACTA FUNDACIONAL

En, siendo las horas del día de de 20...., comparecen las personas reseñadas al margen con su DNI, como socios promotores al objeto de constituir una Asociación.

Da comienzo la presente Asamblea Fundacional, cuyo orden del día es el siguiente:

1º.- Constituir la Asociación⁶, cuyos fines principales son los siguientes:

- La formación de un grupo de cantores, de carácter no profesional, consistente en un Coro de voces mixtas (o iguales, blancas, graves).
- Fomentar el perfeccionamiento musical, vocal e interpretativo de sus miembros.
- Promocionar la música coral en nuestro entorno.

2º.- Aprobación de los Estatutos Fundacionales.

3º.- Elección de una Junta Gestora, como órgano provisional de gobierno, que estará compuesta por las siguientes personas:

Presidente:

Secretario

Tesorero

Se da lectura a los Estatutos, que son aprobados por unanimidad por los socios promotores, los cuales deciden constituirse en Asociación, al amparo de lo previsto en el artículo 22 de la Constitución Española, de lo establecido en la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de marzo, reguladora del Derecho de Asociación, y demás disposiciones legales.

Desarrollado el orden del día, se levanta la sesión, a las horas del día arriba indicado.

(Firma de todos los socios promotores)

⁶ Nombre de la Asociación, coincidente con la que figura en el art. 1º de los Estatutos.

- e) Presentación de la Solicitud de Inscripción de la nueva Asociación en el Registro de Asociaciones, acompañada de la documentación necesaria. El modelo de solicitud es el siguiente:

MODELO DE SOLICITUD DE INSCRIPCIÓN DE NUEVA ASOCIACIÓN

D., con D.N.I.,
con domicilio para notificaciones en la c/. número, de
....., Provincia de C.P., y teléfono:, como
Presidente de la Comisión Gestora de la entidad denominada
.....

EXPONE:

Que habiéndose constituido, de acuerdo con la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de marzo, reguladora del Derecho de Asociación, la Asociación, de ámbito territorial..... el pasado día de de 20...., con domicilio social en c/. número....., localidad Provincia C.P., teléfono

SOLICITA: Se proceda a la inscripción de dicha Asociación en el Registro de Asociaciones de, al visado de los Estatutos que se adjuntan, y al depósito de la documentación que se acompaña.

En, a de de 20....

(Firma)

Fdo.:

DOCUMENTACIÓN QUE SE ACOMPAÑA:

- Acta Fundacional (2 originales).
- Estatutos de la Entidad (2 originales; 3 originales si es una Asociación juvenil).
- Fotocopia de los documentos acreditativos de la identidad de los promotores (D.N.I., Pasaporte o permiso de residencia).
- El consentimiento, por escrito, de la persona física o jurídica a que se refiere la denominación de la Asociación. Si hubiera fallecido, el consentimiento deberá ser dado por sus herederos.

18.5. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS.

La vida de un coro está constituida principalmente por el trabajo ordinario de ensayos para la preparación de los programas previstos, y el acontecimiento, ojalá siempre extraordinario, del concierto o actuación pública del tipo que sea. Pero la comunidad coral, con su coincidencia de intereses y objetivos comunes, no se agota con esta actividad; puede complementarse con otros actos, bien de carácter musical, bien de integración social, que enriquezcan a sus miembros. Los primeros perfeccionarán técnicamente a los cantores; los segundos ayudarán a un mejor conocimiento mutuo y convivencia para el trabajo coral.

18.5.1. Actividades de perfeccionamiento musical:

El Coro como Asociación, y para dar cumplimiento al objetivo de perfeccionar musicalmente a sus miembros, debe plantearse la organización de actividades de esta naturaleza, como alguna de las siguientes:

- Cursillos de lectura y entonación musical (Solfeo).
- Cursillos de canto, o técnica vocal individual o de conjunto coral.
- Cursillos de interpretación, según las épocas históricas.
- Cursillos de iniciación a la Dirección de Coro (para el Ayudante de Dirección, Jefes de voz, y otros cantores interesados).
- Audiciones musicales comentadas de obras corales.
- Asistencia a conciertos de otros coros, para gozar de la música viva, aprender y ejercer el sentido crítico.
- Asistencia a Festivales y Encuentros Corales, en los que se conocen a otros coros, y se comparten conciertos, experiencias, etc.
- Fomentar la asistencia a conciertos de música de cámara u orquestales, como complemento formativo y apreciación de otras formas de la expresión musical.
- Incentivar el interés por otras manifestaciones del Arte y de la Cultura, como complemento humanístico, entendiendo que el arte que el coro practica tiene conexiones con otras artes o actividades superiores y gratuitas del hombre: la Danza, el Teatro, las Bellas Artes, la Literatura, etc.

18.5.2. Actividades de integración social.

El Coro cumplirá mejor sus objetivos artísticos, si entre sus miembros hay una unidad espiritual constituida por lazos fraternales de amistad. No hay que olvidar que probablemente en la base de todos los cantores ya hay una simpatía mutua por participar de una misma vocación y sensibilidad, que les ha hecho buscar el grupo en el que puedan llevar a cabo dicha vocación, y donde han encontrado otros compañeros y compañeras que comparten sensibilidades semejantes..

Los vínculos originados por este compañerismo suelen ser perdurables, y la experiencia de parejas de cantores que deciden unir sus vidas y vivir en común es conocida y vivida en cada coro.

Como tantas veces hemos repetido en este Tratado, la esencia de la vida coral es el trabajo ordinario del ensayo. Pero es muy frecuente que en los ensayos no haya tiempo de que los cantores se conozcan, salvo de vista, o intensifiquen sus relaciones personales. Se llega a ellos con el tiempo justo, cuando no tarde y con el ensayo ya empezado; al terminar el ensayo suele ser demasiado tarde, se está cansado, y hay prisas por volver cada uno a su casa, sobre todo en la gran ciudad, donde las distancias son grandes.

Hay muchos valores en unos y otros cantores, que permanecen desconocidos para el resto, si no se da la oportunidad de conocerse y tratarse. De ahí la conveniencia de organizar

excursiones al campo, llevando cada uno su propia comida, que después se comparte con unos y otros, invitar a compañeros a fiestas de cumpleaños y aniversarios, etc.

Los viajes que el Coro realiza a propósito de dar un concierto en otras ciudades son una excelente ocasión de conocimiento mutuo y de floración de virtudes y valores desconocidos (a veces, también de defectos). En nuestra experiencia, los cantores que han trabajado con nosotros siempre han disfrutado de estos viajes, que tienen mucho de trabajo, por la ascesis que se precisa para cantar posteriormente, o al día siguiente al viaje; pero también ofrecen muchos ratos de relax y convivencia, en la que cada uno sabe sacar lo mejor de sí mismo para hacer agradable el viaje. Sabemos por otros coros que muchas veces estos viajes sirven para el desmadre de los cantores, que crean problemas al director o a los responsables del grupo, y dejan en mal lugar al Coro, a su ciudad, a la entidad a la que representan con el nombre que llevan... Como es natural un viaje de concierto, por muy corto que sea, requiere su organización, para que todo vaya bien, a la vez que la mentalización de los cantores por parte del director o el presidente, en la que se les pide su colaboración para lo mismo: que todo salga bien en lo musical, y que se intensifique el compañerismo y el servicio mutuos.

De la misma manera tenemos experiencia de que todo viaje coral debe tener un objeto: dar un concierto, cantar de alguna manera. Es esta finalidad lo que da sentido a un viaje del colectivo coral, pues de otro modo, en nuestra sociedad actual, cada cantor tiene autonomía y poder económico para organizarse sus viajes a su gusto, a donde quiera, acompañado de quien más le agrade. Los viajes corales por motivos de turismo, gastar el dinero que se ha ganado, sin que haya un concierto u otro tipo de actuación coral, se han demostrado menos buenos: se forman grupos privados de amigos que quieren organizarse el tiempo a su gusto, prescindiendo de los demás, marginando a algunos, queriendo desligarse del control de los responsables del viaje, llegando a crear problemas auténticos por su comportamiento desmadrado, y que hacen inútil y contradictorio el objetivo de hacer un viaje juntos.

APÉNDICE. UN MODELO DE ESTATUTOS.

Estatutos de la Asociación Coro *Manuel de Falla* del Conservatorio Superior de Sevilla

Capítulo I. DENOMINACIÓN, FINES, DOMICILIO SOCIAL Y ÁMBITO TERRITORIAL DE ACCIÓN.

Artículo 1.

Se constituye en Sevilla la entidad denominada “Coro *Manuel de Falla* del Conservatorio Superior de Sevilla”, al amparo de lo previsto en el artículo 22 de la Constitución Española, lo establecido en la Ley 1/2002, de 22 de marzo, de Asociaciones, Real Decreto 304/1985, de 6 de febrero, y demás disposiciones legales. El régimen de la Asociación se determinará por lo dispuesto en los presentes Estatutos.

Artículo 2.

La Asociación no tiene ánimo de lucro, y sus fines serán los siguientes:

- La formación de una agrupación de cantores, de carácter no profesional, consistente primordialmente en un Coro de voces mixtas.
- Fomentar el perfeccionamiento musical, vocal e interpretativo de sus miembros.

Para el cumplimiento de estos fines, la Asociación organizará las siguientes actividades:

- Organizar cursos de perfeccionamiento para los asociados, donde se debatan temas pedagógicos, didácticos, metodológicos, etc.
- Organizar para sus asociados actos colectivos: conciertos, viajes didácticos, etc.
- Promocionar la música en el entorno andaluz.

Artículo 3.

El Domicilio Social de la Asociación se establece en la sede del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, calle Baños nº 48 de Sevilla, siendo dicho centro igualmente el local de ensayos y reuniones.

Artículo 4.

El ámbito de actuación será la Comunidad Autónoma Andaluza, pudiendo desarrollar actuaciones o conciertos en todo el territorio nacional y en el extranjero.

Capítulo II. ÓRGANOS DIRECTIVOS Y FORMA DE ADMINISTRACIÓN.

Artículo 5.

El órgano supremo será la Asamblea de Socios, o Asamblea General, que podrá ser Ordinaria o Extraordinaria. Éstas estarán integradas por todos aquellos socios que se hallen en pleno uso de sus derechos sociales.

Artículo 6.

La Asamblea General Ordinaria se reunirá al menos una vez al año.

Artículo 7.

Serán competencias de la Asamblea General Ordinaria las siguientes:

- Aprobar, en su caso, la gestión de la Junta Directiva.
- Examinar y aprobar el estado de cuentas.
- Aprobar o rechazar las propuestas de la Junta Directiva en orden a las actividades de la Asociación.
- Fijar las cuotas de entrada, ordinarias y extraordinarias.

Artículo 8.

La Asamblea General Extraordinaria se reunirá tantas veces como sea necesario, previo acuerdo de la Junta Directiva, o por petición de un número de socios que ascienda al 30 %.

Artículo 9.

Serán competencias de la Asamblea General Extraordinaria:

- La modificación de los presentes Estatutos.
- La disolución de la Asociación.
- La elección del Presidente.
- La disposición y enajenación de bienes.
- La constitución de una Federación, o su integración en ella, si ya existiese.

El Presidente será elegido por voto universal y secreto de entre todos los miembros de la Asociación. El Presidente electo comunicará a la Asamblea los miembros de su Junta Directiva.

Artículo 10.

Las convocatorias de las Asambleas Generales serán comunicadas con un mínimo de siete días por cualquier medio que garantice el conocimiento de los miembros, y deberá hacer constar el orden del día, lugar, fecha y hora de la celebración. Si se acordara y procediese la segunda convocatoria, se hará en un plazo no inferior a una semana.

Artículo 11.

Sin perjuicio de las facultades de la Asamblea General, la Asociación estará regida por una Junta Directiva, que estará compuesta por:

- Presidente.
- Vicepresidente, que podrá quedar desierto a criterio del Presidente.
- Director del Coro.
- Secretario.
- Tesorero.
- Vocales (Serán elegidos por la Junta Directiva).

Todos los cargos deberán recaer en socios activos de la Asociación, no serán remunerados y tendrán una duración de tres años.

Artículo 12.

La Junta Directiva se reunirá al menos tres veces al año, cuando lo determine su Presidente, o lo solicite cualquiera de sus miembros. La convocatoria será comunicada con una semana de antelación y por cualquier medio que garantice el conocimiento de la misma por parte de los miembros.

Artículo 13.

Las funciones de la Junta Directiva serán las siguientes:

- Dirigir las actividades sociales y valorar y acoger las propuestas de los socios.
- Llevar la gestión administrativa y económica de la Asociación.
- Cumplir y hacer cumplir los presentes Estatutos y ejecutar los acuerdos de la Asamblea General.
- Elaborar y someter a la aprobación de la Asamblea General los presupuestos anuales y el estado de cuentas.
- Interpretar los Estatutos cuando ofrezcan duda en algún aspecto, y proponer su reforma a la Asamblea General de considerarse oportuno.

Artículo 14. EL PRESIDENTE.

Al Presidente le corresponde:

- La representación legal de la Asociación.
- Convocar, presidir y levantar las sesiones que celebre la Junta Directiva y la Asamblea General.
- Cumplir y hacer cumplir los acuerdos tomados por la Junta Directiva y la Asamblea General.
- Ordenar los pagos y gastos de la Asociación.
- Su voto será decisivo en caso de empate.

Existirá siempre la figura de PRESIDENTE DE HONOR, nombramiento que recaerá en la persona del Director del Conservatorio Superior de Sevilla.

Artículo 15. EL DIRECTOR DEL CORO.

El Director del Coro será nombrado por convenio de la Junta Directiva y la Dirección del Conservatorio Superior de Música de Sevilla con la persona que reúna las condiciones necesarias, si bien, y al sólo efecto de ratificar el nombramiento, habrá de someterse a la aprobación de la Asamblea General.

Tendrá las siguientes atribuciones y obligaciones:

- Es el responsable del trabajo musical del Coro, de su programación y pedagogía.
- Establecerá las medidas que estime oportunas para la mejor organización del Coro, e impondrá a los cantores los correctivos que crea de justicia, comunicándolo seguidamente a la Junta Directiva, y, una vez sancionados por ésta, se tendrán por definitivos.
- Asistirá puntualmente a los ensayos, advirtiéndolo su falta con la debida antelación.
- Ordenará el plan de ensayos y horario de los mismos, ya sean por cuerdas, ya de conjunto. Deberá hacerlo de forma que los componentes del Coro sepan con la debida antelación sus obligaciones artísticas.
- Nombrará la Comisión Musical, que estará formada por el Director y los Jefes de Cuerda.

Los Jefes de Cuerda tendrán como misión:

- La colaboración y asesoramiento del Director en cuantas cuestiones musicales se planteen.
- Dirigir el ensayo de su cuerda cuando sea necesario.
- Serán portavoces de su cuerda respectiva en la Comisión Musical.

Artículo 16. EL SECRETARIO.

Al Secretario le corresponde el funcionamiento administrativo de la Asociación, es decir:

- Custodiar los libros y documentos, excepto los de contabilidad, así como el archivo.
- Redactar y anotar en los libros correspondientes las actas de las reuniones de la Junta Directiva y de la Asamblea General.
- Expedir certificaciones con el visto bueno del Presidente.
- Redactar la Memoria Anual de la Asociación.
- Llevar al día el fichero con los nombres y datos de los socios afiliados, así como de las altas y bajas de los mismos.
- Ejecutar los acuerdos estatutarios adoptados, bajo la supervisión del Presidente.

Artículo 17. EL TESORERO.

El Tesorero tendrá bajo su responsabilidad el funcionamiento económico de la Asociación, y le corresponde:

- Recaudar los fondos de la entidad, custodiarlos e invertirlos como lo determine la Junta Directiva.
- Ejecutar los pagos con el visto bueno del Presidente.
- Dirigir la contabilidad.
- Llevar el Libro de Estado de Cuentas con las indicaciones de ingresos, gastos y saldo.

- Confeccionar el estado de cuentas anual.

Artículo 18. LOS VOCALES.

Los Vocales de la Junta Directiva tendrán misiones específicas encomendadas por acuerdo de ésta. Su número máximo será de dos, y en ocasiones puede no haber ninguno, si así lo determinase la Junta Directiva.

Artículo 19. OBLIGACIONES DOCUMENTALES Y CONTABLES.

La Asociación dispondrá de una relación actualizada de sus asociados, una contabilidad que permita obtener la imagen fiel del patrimonio, del resultado y de la situación financiera de la entidad, así como de las actividades realizadas, un inventario de sus bienes y un Libro de Actas de las reuniones de sus órganos de gobierno y representación. Llevará su contabilidad conforme a las normas que les resulten de aplicación.

Los socios activos podrán acceder a toda la documentación que se relaciona en el párrafo anterior, a través de los órganos de representación, en los términos previstos en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de Diciembre, de Protección de Datos de carácter personal.

Las cuentas de la Asociación se aprobarán anualmente por la Asamblea General.

**Capítulo III. PROCEDIMIENTO DE ADMISIÓN Y PÉRDIDA DE LA CUALIDAD DE SOCIO.
DERECHOS Y DEBERES DE LOS MISMOS.**

Artículo 20.

Podrán pertenecer a la Asociación aquellas personas mayores de edad y con capacidad de obrar que tengan interés en el desarrollo de los fines de la misma, y cuya solicitud de ingreso sea admitida por la Junta Directiva, reservándose ésta ese derecho.

Habrán dos tipos de socios: socios cantores y socios colaboradores.

La admisión de los socios cantores correrá a cargo del Director, quien efectuará las pruebas de aptitud pertinentes. Superadas dichas pruebas, se pasará a la situación de aspirante. El paso de aspirante a socio cantor será decisión de la Comisión Musical, cuando ésta lo crea conveniente.

A propuesta de la Junta Directiva, el Coro podrá distinguir con el título de SOCIO DE HONOR a aquella o aquellas personas que hayan prestado un especial apoyo a la entidad.

Artículo 21.

Se perderá la condición de socio por alguna de las causas siguientes:

- Por deseo del asociado, mediante escrito dirigido a la Junta Directiva o a la Asociación.
- Por falta de pago de las cuotas de cuatro mensualidades.
- Por ausencia ininterrumpida a ensayos y conciertos sin previa justificación.
- Por expulsión debida a motivos poco acordes con los fines de esta entidad, previa apertura de expediente por la Junta Directiva con el visto bueno de la Asamblea General.

Artículo 22.

Los socios ostentarán los derechos siguientes:

SOCIOS CANTORES:

- A participar en las actividades de la Asociación y en los órganos de gobierno y representación; a ejercer su derecho a voto, así como a asistir a la Asamblea General de acuerdo con los Estatutos.
- A ser informado acerca de la composición de los órganos de gobierno y representación de la Asociación, de su estado de cuentas y del desarrollo de su actividad.
- A ser oído con carácter previo a la adopción de medidas disciplinarias contra él, y a ser informado de los hechos que den lugar a tales medidas, debiendo ser motivo el acuerdo que, en su caso, imponga la sanción.
- A impugnar los acuerdos de los órganos de la Asociación que estime contrarios a la ley y a los Estatutos.
- A disfrutar del material que le entregue la Asociación, si bien, cuidarán de conservar el mismo en perfecto estado, y estarán obligados a devolverlo cuando así se le requiera.

Los SOCIOS COLABORADORES tendrán derecho a participar en las Asambleas, pero sólo con voz, y no podrán ostentar cargos en los órganos de gobierno de la Asociación.

Artículo 23.

Los socios tendrán las siguientes obligaciones:

- Compartir las finalidades de la Asociación y colaborar para la consecución de las mismas.
- Abonar las diferentes cuotas y otras aportaciones que con arreglo a los Estatutos puedan corresponder a cada socio.
- Cumplir el resto de obligaciones que resulten de las disposiciones estatutarias.

- Acatar y cumplir los acuerdos válidamente adoptados por los órganos de gobierno y representación de la Asociación.
- Asistir a todos los ensayos que el Director marque, debiendo comunicar al mismo su ausencia a cualquiera de ellos, pudiéndosele prohibir la actuación en un concierto cuando, a juicio de la Comisión Musical, no tenga la suficiente preparación.

Capítulo IV. PATRIMONIO FUNDACIONAL, RECURSOS ECONÓMICOS Y LÍMITE DEL PRESUPUESTO ANUAL.

Artículo 24.

La Asociación en el momento de su constitución carece de patrimonio.

Artículo 25.

Los recursos económicos estarán constituidos por:

- Las cuotas de entrada, ordinarias o extraordinarias de los socios.
- Las subvenciones, legados o herencias que se pudieran recibir de forma legal por parte de los asociados o terceras personas.
- Cualquier otro recurso lícito.

Los beneficios obtenidos por la Asociación, derivados del ejercicio de actividades económicas, incluidas las prestaciones de servicio, deberán destinarse exclusivamente al cumplimiento de sus fines, sin que quepa en ningún caso su reparto entre los asociados, ni entre sus cónyuges o personas que convivan con aquéllos con análoga relación de afectividad, ni entre sus parientes, ni su cesión gratuita a personas físicas o jurídicas con interés lucrativo.

Capítulo V. DISOLUCIÓN Y APLICACIÓN DEL CAPITAL SOCIAL EN SU CASO.

Artículo 26.

La Asociación podrá disolverse por las siguientes causas:

- Por voluntad de los socios, mediante acuerdo adoptado en Asamblea General Extraordinaria convocada al efecto y con mayoría de los 2/3 de los asociados.
- Por las causas determinadas en el artículo 39 del Código Civil.
- Por sentencia judicial.

Artículo 27.

En caso de disolución, se nombrará una Comisión Liquidadora, la cual efectuará la liquidación, enajenando los bienes sociales, pagando sus deudas, cobrando sus créditos y fijando el haber líquido resultante, si lo hubiere.

Corresponde a los liquidadores:

- Velar por la integridad del patrimonio de la Asociación.
- Concluir las operaciones pendientes y efectuar las nuevas, que sean necesarias para la liquidación.
- Cobrar los créditos de la Asociación.
- Liquidar el patrimonio, y pagar a los acreedores.
- Aplicar los bienes sobrantes de la Asociación a los fines previstos por los Estatutos.
- Solicitar la cancelación de los asientos en el Registro.

En caso de insolvencia de la Asociación, el órgano de representación o, si es el caso, los liquidadores habrán de promover inmediatamente el oportuno procedimiento concursal ante el juez competente.

Artículo 28.

El haber resultante, una vez efectuada la liquidación, se donará a la/s entidad/es benéfica/s o asociación/es no lucrativa/s que se hayan determinado en la Asamblea General Extraordinaria en la que se acordó la disolución.

El mobiliario, material y demás bienes serán depositados en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

DISPOSICIÓN ADICIONAL.

Con carácter subsidiario de los Estatutos y de los acuerdos válidamente adoptados por sus órganos de gobierno, en todo cuanto no está previsto en los presentes Estatutos se aplicará la vigente Ley 1/2002, de 22 de Marzo, de Asociaciones, y demás disposiciones complementarias.

En Sevilla, a 28 de Febrero de 2007⁷

⁷ Estos Estatutos se aprobaron el 7 de Abril de 1989. La fecha que consta aquí es la de su modificación para adaptarlos a la citada Ley 1/2002, de 22 de Marzo, de Asociaciones, lo que se aprobó en la Asamblea General Extraordinaria celebrada en el día de la fecha.

Capítulo 19. LA IRRADIACIÓN DEL CORO

19.1. INTRODUCCIÓN.

El coro es un instrumento musical, y como tal está destinado a hacer música. La música, como todo arte, está destinada a su exhibición y apreciación por parte de la sociedad, para su formación y disfrute, en un acto que se constituye en uno de los más nobles, superiores y gratuitos del ser humano. Cuando un individuo experimenta la emoción estética al contemplar, escuchar o asistir a una obra de arte, se levanta sobre sí mismo, sobre sus aspectos más animales, se olvida de sus debilidades y problemas más materiales, para constituirse en persona en la que domina lo racional, lo sensible, lo cordial..., en una palabra el espíritu. La búsqueda del gozo artístico es una actividad gratuita e inútil en términos de producción económica: no enriquece materialmente, no produce dinero ni poder, que son los grandes motores de la actividad humana. Pero el disfrute del arte aporta algo que no tiene precio: felicidad, satisfacción de la sensibilidad, sensación de plenitud y equilibrio humanos...

Por otro lado, en el caso de la música, ésta no puede hacerse arte si no es por medio del intérprete, quien, a su vez, se constituye en creador de la obra musical en alguna manera, y verdadero *artista*. El coro, como ya se ha dicho en los principios de este Tratado, es el instrumento necesario para crear o poner en acto sonoro el inmenso caudal de las obras corales, caudal exclusivo en el principio de la Historia de la Música, desbordante en otras etapas, que abarca la totalidad de las naciones de nuestra cultura occidental, y que probablemente contiene lo más sublime del arte de la Música.

Los cantores, sobre todo los de un coro no profesional, (y también el director) tienen necesidad psicológica de ofrecer a la sociedad el fruto de su trabajo libre y gratuito, y encuentran en el acto público de la interpretación musical la recompensa a su esfuerzo. Los cantores no profesionales, cualquiera que sea su nivel de preparación y calidad, ponen un gran interés en este acto interpretativo, y lo hacen con una responsabilidad difícilmente igualable por los profesionales de la música. Por eso, cuando a un coro no profesional de buena calidad se le unen el esfuerzo y la responsabilidad habitual en estos grupos, el resultado es siempre excelente.

El acto de interpretar la música puede tener distintas modalidades, puede hacerse con más o menos formalidad; de ello queremos hablar en este capítulo. Pero cualquiera que sea su formato, en este acto el coro se está irradiando, está dando a participar a la sociedad, de la que procede y a la que pertenece, el bien cultural y artístico que se cultiva en él. Y la sociedad eleva su nivel cultural y alimenta su sensibilidad por el conocimiento de nuevas obras musicales, interpretadas cada vez con mejor calidad.

Con su actividad pública, el coro cumple también con unas demandas sociológicas: la solicitud de intervenciones musicales-corales por parte de diversas entidades políticas, culturales o religiosas, que quieren organizar un acto cultural, o artístico, o estrictamente musical, para formar a sus miembros, solemnizar un acontecimiento público o privado, promover la afición musical, etc.

Las ocasiones más importantes de interpretación musical o irradiación del pueden ser las siguientes:

- Los conciertos.
- La participación en actos litúrgicos.
- La participación en concursos y festivales corales.
- La grabación para radio o televisión.
- La grabación discográfica.

Veamos algunas características de cada una de ellas.

19.2. EL CONCIERTO.

El concierto es probablemente la actividad pública más frecuente del coro. En el caso de algunos coros, quizá demasiado frecuente, dándose el caso de cantores de no demasiada formación musical que hablan de dar un concierto como quien hace cualquier cosa intrascendente.

Un concierto es el acto supremo de la actividad ordinaria de un coro, y como tal siempre tiene que ir rodeado de unas características de excepcionalidad e importancia sociomusical. Dar un concierto siempre es un acto de responsabilidad para con la música y el público que asista, por lo que hay que cuidar muchos detalles: unos son remotos, como la coherencia e interés del programa; otros, como la perfección musical, se han ido gestando durante el proceso del trabajo de ensayos; y otros, por fin, son formales, referidos al mismo acto público en sí.

Creemos, contra la opinión de otros directores, que un dar un concierto siempre es un *acontecimiento* para el coro, es la meta de su trabajo, el momento del disfrute supremo del arte de la interpretación, para el que se ha estado preparando por medio de largos y trabajosos ensayos.

Esto no debe quitarle importancia a la necesidad, comentada en otro capítulo, de que en cada sesión de trabajo haya lugar para el disfrute, e incluso para la emoción estética, en ciertos momentos especialmente felices del ensayo. Como director, así lo experimento frecuentemente: casi en todos los ensayos procuro la aparición de un momento mágico, por medio de un acorde especialmente bien afinado, una cadencia bien realizada, un *clímax* conseguido... Y lo comunico a mis colaboradores, los cantores, para que sintonicen o *simpaticen* conmigo. Sin embargo en el ensayo los cantores nunca pondrán toda su entrega y concentración, por una sencilla razón: la interpretación es provisional, en cualquier momento se puede producir un defecto, el director, con o sin razón, puede cortar la interpretación, con la consiguiente frustración correspondiente a la entrega por parte de los cantores. Si la entrega fuera total, la frustración también lo sería,

originaría una crisis grave de moral personal y colectiva y, de cualquier forma tal suceso no debería volver a pasar.

Pero el concierto es el momento de la música viva, definitiva, la que pasa y no puede repetirse; como solemos decir: *en el concierto no hay una segunda oportunidad*. Por eso exige del director y de los cantores todo el esfuerzo posible, toda la concentración, toda la emoción.

Además el concierto es un acto público, al que se convoca a familiares, amigos, aficionados a la música, miembros de una determinada sociedad, y como tal está revestido de un cierto protocolo, conveniente al respeto que nos merece dicho público asistente.

Por estas dos importantísimas razones, el concierto nunca será algo normal, salvo para los grupos profesionales o cuasi profesionales, que hacen de él su modo de vida y subsistencia, lo que es absolutamente legítimo, pero las personas que los componen a lo mejor se privan del placer de vivir la emoción estética de hacer la música. Para el coro, los cantores y su director, el concierto siempre será el acontecimiento extraordinario en el que, asegurada la materialidad de la música, se pretende hacer arte, y envolver en él al público, que también participa del mismo.

Veamos algunas cosas particulares sobre el concierto. Nos detendremos un poco en ellas, porque en muchos aspectos, lo que digamos referido al acto del concierto, es válido para las demás manifestaciones de la irradiación pública del coro

19.2.A. EL PROGRAMA.

Sobre el programa de un concierto, en cuanto a su contenido y coherencia musical, ya se ha hablado en el capítulo 17.3.

Es necesario dar el programa del concierto al encargado de la organización del mismo, para su impresión y difusión. Y es preciso que este programa esté en manos del público en el acto del concierto, para que cualquier oyente sepa la obra o las obras que se interpretan, sus partes, sus autores, su época, la forma musical de cada obra, etc. Esto, que es absolutamente normal en cualquier concierto musical, está ausente a veces en conciertos corales, que devienen en actos culturales de un primitivismo total: se convierten estos conciertos en una masa amorfa de música sin ton ni son para los que la escuchan, quienes, a su vez, parecen no exigir otra cosa que efectos sonoros cuanto más sorprendidos mejor.¹

19.2.B. EL LOCAL.

El local en el que el coro va a dar el concierto es un factor de lo más determinante en el buen o mal éxito del mismo. Su sonoridad se va a constituir en aliada de los cantores, que se van

¹ La ausencia de un programa que guía el concierto no ocurre sólo en ambientes muy populares. Recientemente he dado un concierto para un importante Congreso Internacional organizado por una Universidad, en la que todo estaba minuciosa y lujosamente preparado, incluido un *caterin* posterior; pero no había programa de mano del concierto y de su contenido para los congresistas. Para evitar que el concierto fuera esa *masa de música sin ton ni son*, fui diciendo el título, autor, etc. de cada obra antes de su interpretación.

a sentir a gusto cantando, porque se escuchan mutuamente bien, porque la sonoridad de su acústica refleja bien la voz; o, por el contrario, los cantores se van a encontrar desangelados, desarmados, porque el sonido parece morirse nada más salir de sus bocas.

Entre las cosas más importantes a planificar para la concentración previa al concierto, estará hacer una prueba de colocación y de sonido en el sitio donde se va a cantar.

La acústica de un local depende:

- De la construcción, la forma, los materiales empleados. Las leyes físicas que rigen este campo son muy complejas.
- De los materiales internos y la ornamentación: tapices, cortinas, asientos.
- De la presencia o ausencia de público. Según este principio, el coro nunca llegará a saber cómo sonará la sala, pues en la prueba previa al concierto ésta estará normalmente vacía.

La acústica de un local se dice *sonora* cuando hay mucha resonancia o eco; se dice *seca* o *dura* en caso contrario.

El arte de la palabra, como la recitación o el teatro, requiere una acústica muy clara y seca. Para ella se construyeron los *teatros*.

La música instrumental prefiere una acústica ligeramente sonora. A esa necesidad responden los modernos *auditorios*.

La música coral, sobre todo *a cappella*, tiene un lugar propio, en el que nació, y en el que suena con absoluta propiedad: el *templo*, la *iglesia* con su acústica ampliamente sonora. Una iglesia es siempre el local más idóneo para un concierto coral, por muchas razones, de orden artístico, ambiental, comodidad del público, o de instalaciones; pero sobre todo es el mejor local posible por su sonoridad.

La acústica al *aire libre* es muy seca, y debe evitarse, a no ser que se trate de una plaza cerrada por edificios, haya un edificio mayor tras el coro, o una *concha* sonora, sea de noche, y esté asegurado el silencio ambiental. La ausencia casi total de la reflexión del sonido confiere a la audición una pureza muchas veces mayor que en un lugar cerrado. Sin embargo, se debe saber que la intensidad del sonido disminuye más al aire libre que en una sala, por falta de resonancia. Si el espacio abierto es muy grande, y los oyentes muchos, se necesitará amplificación. En este caso, los micrófonos deben ser de alta sensibilidad, y deben estar colocados a una distancia tal del coro, que recojan el conjunto sonoro, y no a los cantores más cercanos a ellos.

Conocida la acústica del local, el director deberá tomar ciertas decisiones técnicas, y comunicarlas al coro:

- Si se canta en salas con acústica más bien seca, por ejemplo, en un teatro con pesadas cortinas, suelos de madera o enmoquetados, butacas mullidas...: Los *tempi* deberán ser algo más rápidos de lo habitual, las líneas musicales deben ser más sostenidas, los tiempos de las respiraciones deberán acortarse, pues se notan mucho, los cantores necesitan colocar muy bien la voz para no calar o bajarse de tono, así como tratar de escucharse mutuamente lo mejor posible para procurar la mejor conjunción y empaste. Si el director espera un local así, sería mejor programar un repertorio con acompañamiento instrumental, de piano, por ejemplo, que ayuda a la cohesión y a mantener el tono. También interesa colocar al coro lo más adelante posible del escenario, para evitar estar bajo el alto *peine* del teatro.

- Si se canta en un lugar con cierta resonancia, como una iglesia, por el contrario, habrá que ralentizar un poco los *tempi*, los pasajes rápidos y melismas deben ser más articulados, la dicción del texto tiene que ser más precisa y articulada para que se entienda. En general los cantores se encontrarán muy cómodos, porque se escuchan mutuamente, las respiraciones se cubren muy bien con el eco, la conjunción del sonido es fácil, se bajan menos... Sin embargo habrá que tener cuidado con los instrumentos, en el caso de que el coro se acompañe. El piano, por ejemplo, se escucha muy confuso en este tipo de acústica. Conviene que el coro no se ponga bajo la cúpula central del crucero, pues la gran altura de ésta se *traga* el sonido.

19.2.C. EL ESCENARIO.

Es el lugar en el que sitúa el coro para interpretar el concierto.

En este aspecto hay que considerar que hay locales especializados para espectáculos visuales y sonoros, como los teatros y, mucho más, los modernos auditorios, que están perfectamente preparados en infraestructura técnica para ofrecer solución a todas las demandas que un concierto, del tipo que sea, necesite. Estos locales pueden ofrecer módulos de tarimas convenientes para colocar cómoda y visiblemente al coro, *podium* y atril para el director, suelen tener un piano de concierto en caso de que se necesitara, y un sistema variado de luces para iluminar de la manera más conveniente, eficaz y a la vez artística al coro, director e instrumentos. Estos locales ofrecen una visión muy buena del colectivo que interpreta, a la vez que envuelven al público en una brumosa penumbra. Este factor y la separación bastante importante entre el escenario y el patio de butacas establece un aislamiento correspondiente entre los intérpretes y el público, que favorece la concentración de aquéllos en su trabajo.

En las iglesias, sin embargo, y como contraste con las bondades sonoras antes comentadas, el escenario no existe. Bueno, en toda iglesia hay un escenario natural: el llamado *presbiterio*, lugar elevado en la cabecera, en el que se sitúan una serie de elementos y mobiliario, como el altar, al ambón o facistol, sillas y sillones para los ministros, pila bautismal a veces, grandes candelabros, floreros o macetas... Por todo esto, el presbiterio no es útil para ubicar al coro, pues, aunque pueda retirarse con más o menos trabajo y disgusto del responsable de la Iglesia el diverso mobiliario, el altar, que suele ser fijo, siempre ocupa su centro, por lo que el coro no se ubica bien en él. La escalinata del presbiterio, con frecuencia tiene un sentido inverso al de la colocación del coro.

En vista de todo ello, normalmente nosotros colocamos al coro en la posición semicircular explicada en el capítulo 16, directamente abajo, en el mismo nivel de los bancos, con lo que la visibilidad con respecto al público se disminuye. También es subsiguiente a esta colocación la mala visibilidad mutua entre los cantores y el director, sobre todo los cantores de la segunda fila, que tienen que buscar huecos entre los de la primera para ver al director. Es difícil que en una iglesia haya una pequeña tarima para el director, y desde luego no habrá atril conveniente. La luz también es problemática, pues normalmente está dirigida hacia el altar, quedando el coro con una iluminación insuficiente; y esto no es algo baladí, sobre todo en el caso del coro técnico que necesita la partitura, porque no memoriza. Nuestros conciertos se han vuelto a veces muy difíciles por este problema.

Por otro lado, al estar el coro colocado en la misma base de la nave de la iglesia, a veces está tan cerca de los bancos del público, que el director está prácticamente metido en el pasillo central, con el público a los lados, y los cantores de los extremos igualmente cercanos al primer banco. El aislamiento no se da, impidiendo a veces la concentración necesaria de los cantores. Además suponemos que la escucha por parte de esos oyentes tan cercanos a algunos cantores será bastante parcial. Desde luego, un concierto así suele ser muy *familiar*.

19.2.D. EL PÚBLICO.

El público es el componente humano obligado, imprescindible y necesario del acto de exhibición musical que estamos analizando, el concierto.

El público que asiste a un concierto coral es un público heterogéneo, como el de cualquier otro concierto, pero quizá en mayor grado, por la presencia de personas que apenas tienen interés o formación musical.

Analizando un poco este público, tenemos:

- Un buen número de oyentes asisten al concierto por razón de su parentesco con los cantores, o por amistad personal con ellos. Suelen ser un número considerable, dado el número de los cantores. Éste es un público fiel, amigo, que juzga con benevolencia la actividad coral, de la que participa como sujeto pasivo, o paciente (que sufre las consecuencias del compromiso continuo y permanente del cantor con el trabajo coral). Precisamente este sector del público poco a poco puede acabar teniendo una buena formación musical y coral, por la asidua presencia a los conciertos, y su opinión puede ser de lo más interesante en relación con la marcha y el progreso técnico y en calidad del .
- Un pequeño sector del público asiste por estar interesado concretamente en la música coral; a veces su formación técnica o musical es escasa, y más bien están esperando los aspectos más anecdóticos del concierto: el exhibicionismo técnico-vocal, un cierto repertorio normalmente tradicional (a veces, por el contrario, buscan lo novedoso, la vanguardia), un estilo interpretativo..., incluso el aspecto formalista de los uniformes o el protocolo habitual del concierto. Este público mostrará su agrado y será favorable al concierto si encuentra en el coro aquello que buscaba; en caso contrario, juzgará negativamente la actuación, diciendo sencillamente que no le ha gustado.
- Un sector muy pequeño, si es que acude, estará constituido por los que deberán hacer una crítica para los medios de comunicación (prensa, radio, televisión). Normalmente ésta será muy somera, ya que en general consideran que la música coral es muy poco importante, en comparación con la instrumental, y mucho más con la sinfónica.
- Los profesionales de la música asisten relativamente poco a los conciertos corales (quizá tampoco asistan mucho a otros conciertos), pues a pesar de su formación musical, están desinformados o poco familiarizados con el hecho de la manifestación coral y más bien

la infraestiman o la desestiman absolutamente.²

- Por fin, puede que asistan a un concierto coral algunos *enemigos*, entendiendo por tales quienes dicen que no les gusta la música, o *no les gusta esa música*. Nosotros solemos sugerir que se invite a los tales enemigos, porque tenemos ya experiencia sobrada de que suelen decir: - *Me ha gustado mucho; avísame la próxima vez*.

En la relación coro - público, la finalidad del concierto es intentar mover, conmover, gustar al público amigo, y al poco formado; y convencer al público formado, crítico o adverso, de que la música coral es una parte del arte musical, al menos tan importante como otras. Tenemos la experiencia de que cuando la música, cualquiera que sea, se interpreta bien, gusta a todos los públicos, porque a todos les afecta en su sensibilidad.

En su intento de agradar, gustar, o incluso convencer al público, el y el director no harán concesiones a la galería, traicionando el espíritu o el estilo de las obras para hacerlas más cercanas, a no ser en obras intrascendentes, o de regalo, etc. para demostrar que después de interpretar un programa con un repertorio exigente y un estilo adecuado, el es capaz también de ser popular, o de interpretar como lo hacen otros...

A veces el concierto coral tiene lugar en ambientes populares, poco acostumbrados a eventos de este tipo: no saben, o saben poco sobre el comportamiento normal en un concierto, sobre todo en lo que concierne al silencio, imprescindible para que pueda producirse el arte del sonido. Incluso en ambientes cultos, el silencio y la quietud conveniente del público tardan en llegar a ser reales, o no se consiguen en absoluto. En estos casos se hace preciso un comentario por parte del director, y él mismo deberá pedir silencio con palabras amables, explicando los motivos. Incluso llegará a exigirlo, no comenzando la interpretación hasta que se produzca, o interrumpiendo la interpretación, si ésta es perturbada por el ruido o el desasosiego ambiental. En cualquier caso no superpondrá la música al ruido, pues esto, además de antimusical, es deformativo, convirtiendo el concierto en un acto contradictorio en su naturaleza.

De cualquier forma, el Coro y el director deben hacer caso omiso cuanto antes del público presente, una vez tomado el primer contacto visual con él, y abstraerse de él, para cuanto antes aplacar los nervios que produce su contemplación, y concentrarse en la interpretación y en sus problemas. En este sentido el director lo tiene más fácil, pues está de espaldas al público, mientras los cantores están todo el concierto dando la cara y aguantando el tipo. Entre los consejos que debe dar el director antes de un concierto, es imprescindible avisar sobre este aspecto.

Es necesario que el director, persona en la que recae la máxima responsabilidad del concierto, sepa encontrar por medio de sus ejercicios de concentración y autodominio, relajación, respiración, etc., la máxima serenidad y calma, para poderla comunicar a los cantores. De los varios factores (local, sonoridad, protocolo...) que influyen en la excepcionalidad del acto que

² Es sabido el hecho escandaloso de que la asignatura Coro en los Conservatorios Elementales, Profesionales e incluso Superiores no está impartida por profesores titulados en esta especialidad, sino por profesores de cualquier especialidad a los que les sobran horas para cubrir sus horarios, con el consiguiente desprestigio de una asignatura, que es riquísima de contenido, y formativa en grado sumo por poner al estudiante de música en contacto con el canto, modelo de fraseo y dicción musical, con la historia desde su origen, con la diferencia de estilos, con la música de conjunto...

llamamos concierto, es el público el que afecta directamente al sistema nervioso de los intérpretes, provocando el *miedo escénico*.

19.2.E. COMENTARIO PÚBLICO DEL PROGRAMA.

En ocasiones hemos visto que al principio, o en algún lugar del concierto, el director se dirige al público para ofrecer algún comentario sobre el contenido total o de algún elemento parcial del concierto. Para nosotros es habitual hacerlo al comenzar el concierto: sentimos la necesidad de conectar con el público que está tras de nosotros, al que no vemos, y cuyas reacciones no podemos examinar. En general recibimos ecos positivos de tal comentario, en el sentido de que ayudan a apreciar mejor la música que van a escuchar.

Si este comentario inicial total, o parcial en algún momento del concierto, está bien preparado, es breve y explicado pedagógicamente, sin pretensiones de gran tecnicismo, creemos que debería hacerse con más frecuencia, para formar más al público asistente, muchas veces familia y amigos del , en la historia, en los autores, en el estilo de lo que se va escuchar. También puede ser útil para romper la frialdad del protocolo del concierto, consiguiendo un mejor acercamiento entre el público y el intérprete.

Sería oportuno dirigirse al público para comentar el contenido del programa:

- En los conciertos programados para la entidad patrocinadora del (que pueden ser trimestrales, o anuales, según se ha explicado en otro capítulo). El director debe mostrar, a través de su comentario al programa, los avances del para su apreciación por parte de la comunidad (Conservatorio, Universidad, Facultad, Colegio, Iglesia, Institución, Asociación...) patrocinadora.
- En los conciertos populares o escolares obligadamente, por pedagogía elemental.

No es normal hacer ningún tipo de comentario en los conciertos de mucho protocolo, como los ofrecidos en auditorios o salas sinfónicas; tampoco en ciertos conciertos ocasionales, en los que el protagonista del concierto, por absurdo que parezca, no es la música, como ocurre en ciertos actos de la alta sociedad.

19.2.F. EL ENSAYO GENERAL.

El último ensayo anterior al concierto tendrá la característica de ser un ensayo en el que todo se hará como en el concierto: se llama el *ensayo general*, y servirá para hacerse cargo de cómo se hará en el concierto.

Este ensayo se hará íntegramente de pie (hay que ensayar también la resistencia física); se tendrán todas las obras ordenadas en la carpeta que se vaya a utilizar en el concierto; las obras se interpretarán en el mismo orden del programa; no se repetirá nada, a no ser absolutamente grave e imprescindible (el director sólo dirá correcciones o directrices verbales a tener en cuenta en el concierto).

Al final de este ensayo, el director o el presidente dará las últimas instrucciones a los

cantores, los convocará para el día del concierto, a la hora determinada, en el lugar del concierto, para la concentración previa, y se les debe aconsejar que, en lo posible, duerman bien la noche anterior, y estén lo más descansados posible el día del concierto.

19.2.G. LA CONCENTRACIÓN PREVIA AL CONCIERTO.

Con este apartado entramos directamente en el acto del concierto.

El colectivo coral, como cualquier intérprete personal, requiere de un espacio de tranquilidad, ambientación y preparación técnica (calentamiento, afinación) previo al concierto. En el caso de un colectivo, como el coral, lo llamamos concentración. Ésta será más o menos larga e intensa, según la importancia del concierto, la dificultad del programa, y el tiempo de que se pueda disponer, bien por parte de los mismos cantores, como del lugar en que se va a celebrar el concierto. La duración mínima de la concentración será de una hora antes del concierto; pero si es posible, será mejor prever entre hora y media o dos horas.

Por eso es necesario programar los conciertos de nuestros coros no profesionales en fin de semana, para que los cantores puedan disponer del tiempo necesario para todo el conjunto: el preconcierto y el concierto.

¿Cómo puede darse un concierto, en el que los cantores llegan a la hora de empezar, cansados del trabajo o del desplazamiento, sin conocer el local, la sonoridad, la manera de salir y entrar, la colocación, etc.?

La necesidad de tal concentración es evidente, mucho más teniendo en cuenta que el instrumento es un colectivo, que debe aunarse anímicamente para la ocasión, y que hay que conocer una serie de detalles sobre el terreno, que vamos a exponer a continuación.

- El director o el presidente deben prever con los responsables del local una sala con sillas, si es posible, en la que los cantores puedan reunirse para la preparación, cambiarse de trajes, dejar sus ropas, hacer una parte de la preparación...
- El tiempo dicho de hora y media o dos horas es ampliamente suficiente para no tener prisas en las varias cosas que hay que hacer en esta concentración. Lo más importante es estar todos juntos, una vez en la vida sin sensación de prisa, para hacer todos lo mismo.
- El primer acto de esta concentración será ir a la sala del concierto, o iglesia, con las carpetas del repertorio, a conocerla, y hacerse cargo del escenario o presbiterio respectivo; el director, con el presidente y la comisión musical comentará si hay algún elemento que mover o preparar para que el coro pueda disponerse en la colocación del concierto.
- El director explica a los cantores cómo quiere la disposición del coro, solistas, e instrumentos, e invita a todos a colocarse de esa manera. El director los organiza con vistas a la buena visibilidad mutua. Se debe pedir a los encargados del local que den las luces que habrá en el concierto, para comprobar la buena visión.
- Una vez establecida la colocación inicial del coro, el director da las normas de entrada al

escenario, según el acceso esté a la derecha o a la izquierda, desde el frente o desde el fondo, para que al entrar cada cual sepa a dónde tiene que ir, y se obtenga la colocación establecida.

- Si el coro cambia de colocación en algún momento del concierto, ésta debe ensayarse *in situ*, para hacerla con agilidad y discreción.
- Hacer pruebas sonoras del local para conocer su sonoridad y acostumbrarse a ella. Lo mejor es hacerlas sobre obras concretas o fragmentos de obras del programa, adoptando la colocación conveniente para cada una. Nótese que es un ensayo de sonoridad, no de perfeccionamiento de una obra o fragmento, que a estas alturas puede ser contraproducente. Por la misma razón esta prueba se limitará a unos pocos ejemplos, nunca el programa entero.
- Desde la posición de la obra final, el director da las directrices para la retirada de los cantores tras el concierto según los accesos.
- Se vuelve a la sala de reunión inicial, en la que los cantores que lo necesiten se ponen el traje coral, ordenan sus carpetas, trabajan solos, etc., dejando un tiempo de tranquilidad para este menester.
- Quince o veinte minutos antes del concierto comienzan los ejercicios de preparación técnica o calentamiento vocal previos al concierto, todos ellos envueltos en calma y silencio hasta la hora de salir: ejercicios de relajación, respiración, resonancias, vocalizaciones, articulaciones, agilidades, intentando *calentar* poco a poco y progresivamente, nunca cansar o saturar.
- A continuación reinará el silencio y el recogimiento, mientras se organiza la ida hacia el escenario, y se ordenan los cantores para la salida. El concierto, en alguna manera, ya ha comenzado para el .

19.2.H EL PROTOCOLO DEL CONCIERTO.

El concierto es un acto público en el que se muestra un determinado arte, y una habilidad para conseguirlo; como tal es un espectáculo. El público es convocado a este acto, y hace un esfuerzo en su tiempo para acudir a él y, a veces, un desembolso económico, que hay que agradecerle; el público merece un respeto (por lo que en algunos ambientes recibe el apelativo de *el respetable*). Por otra parte un concierto es un acto culto, y bien la costumbre, bien el respeto que el público merece, lo han adornado de un cierto protocolo, ritual, o puesta en escena algo teatral, que si no estorba al fin del concierto, interpretar bien la música, se debe seguir.

Creemos, por poner un ejemplo, que no sería estético el que un colectivo entrara en el escenario atropelladamente; pero tampoco esa manera de entrar sería favorable al clima y concentración interpretativos posteriores.

No hace falta decir a estas alturas, que para nosotros lo primordial es la música y su buena

interpretación, y que los detalles formales son secundarios. Habrá que corregir a ciertos directores que ponen un énfasis desmedido en el aspecto teatral, con uniformes de excepcional hechura, incluida la indispensable *pajarita* de los hombres, salidas impecables, etc., y sin embargo son poco cuidados con la música...

Con todas las salvedades que se quieran poner, describiremos algunas normas del protocolo teatral que rodea al concierto:

- Los uniformes pueden ser tanto más convenientes, cuanto más grande es el colectivo musical. Un grupo pequeño o de cámara podría presentarse de manera personalmente variada, o *ad libitum* (por emplear un término musical) de cada persona. Pero un grupo grande parece ser que requiere una cierta uniformidad, al menos en grandes líneas; no parece estético para el público que *ve*, el que unos o unas aparezcan en vaqueros, otras con falda muy corta o más larga, unos en *calzonas*, otros con corbata, otros con camiseta... Unas, con tacón, otras con botas, unos con zapatos, otros con deportivos, otros con alpargatas... El acordar un uniforme concreto es una decisión a veces muy difícil, sobre todo para las cantoras, y costoso para los coros. En los coros que han trabajado con nosotros pedimos el color negro general, vistiendo las cantoras libremente dentro de una elegancia y sencillez naturales, y los hombres de traje de chaqueta negro o muy oscuro, con camisa blanca y corbata gris. Los zapatos deben ser cómodos para estar de pie durante un largo rato.
- Las carpetas deberán ser iguales para todos y se utilizarán si son varias las obras del programa. En el caso de ser una obra sola de gran forma, se canta con sola la obra, sin carpeta.
- La salida al escenario suele ser procesional, previamente ordenados los cantores. En primer lugar la primera fila, (normalmente cantoras?), y posteriormente la segunda o siguientes filas de cantores. Las carpetas se llevarían en la mano que da al público. Pero a veces hemos decidido que los cantores salgan sin orden, al modo de los profesores de la Orquesta, sin precipitación, y cada uno busque el lugar que le corresponde, según el ensayo de colocación hecho en la concentración previa. Si esto se hace con dignidad y seriedad no creemos que esta salida así sea contraproducente ni antiestética.
- Los cantores, una vez colocados, permanecen en silencio. Esto es una prolongación del ambiente conseguido en el preconcierto, y una preparación inmediata al acto interpretativo. Las manos están bajadas (incluida la de la carpeta). En el caso de que hubiera sillas, los cantores se sientan.
- Cuando el Coro está totalmente situado en el escenario, el director espera un momento, toma una respiración de ánimo, y camina con seguridad hacia el centro del escenario. Si el Coro está sentado, se pone en pie. El director saluda con cara amable y una leve inclinación al Coro. Se vuelve al público, que normalmente aplaude, y lo saluda con una inclinación mayor de la cabeza. En algunos ambientes, a una señal del director, todos los cantores saludan con la cabeza.

- Si el director quiere comentar el programa, éste es el momento de hacerlo. Se vuelve al Coro, que permanecerá con las manos y carpetas abajo. Se concentra personalmente en un breve instante, y hará una leve señal para que los cantores abran sus carpetas y se dispongan a comenzar.
- Lo que viene a continuación ya es sabido: da las notas de entrada (si procede), inicia el gesto de atención suprema, previo al ataque, y... el concierto habrá comenzado.

19.2.I. LA CADENCIA FINAL.

Para terminar, hacemos nuestras las palabras con las que Brian R. Busch concluye su tratado:³

“... La conclusión de una obra es algo más que el final. Después de que el director ha marcado la cadencia final y el no produce ya sonido alguno, la música aún está en el aire. Aún está reverberando en las paredes y está siendo absorbida por el público. Esta ‘presencia’ de la música parece viajar a través de la fibra del público, incluso a través de las paredes de la sala.

“El final de una obra musical es por tanto algo más que el cese del sonido. En ese momento la esencia de la obra como un todo puede hacerse manifiesta ante el público, intérpretes y director...

“La conclusión de la obra no debe ser repentina. Cuando la obra vaya a terminar, el gesto cadencial debe mostrar el carácter musical que va a quedar en el público. La cadencia final permite que la obra realice su última y más poderosa declaración. Tras la cadencia tus manos deben quedarse quietas o moverse muy lentamente. No deben hacer nada que distraiga a los oyentes, nada de gestos repentinos o grandes, ni movimientos extraños. Cuando tus manos, visibles al público, paren o se muevan sólo ligeramente tras la cadencia, deja que el sonido complete su viaje y mantenga en suspenso al público. Más que romper un aplauso, el público tiende a esperar más. Sólo cuando sientas que el viaje sonoro ha concluido debes mover tus manos hacia tus lados ‘en el carácter de la música’.

“... La cadencia final tiene también implicaciones para el . Después de realizarla se quedarán inmóviles. No volverán las páginas, ni cerrarán la carpeta, ni se volverán hacia sus compañeros. El debe también percibir el final inaudible de la música. El hecho de que hayan cerrado la boca no cierra su interpretación. El debe permanecer ‘en el carácter de la música’ el tiempo conveniente tras la cadencia final. El director habitualmente hará una seña al cambiando su expresión, el gesto físico o su actitud corporal cuando llegue el final. El entonces se relaja o cambia su talante para interpretar la obra siguiente.

“El proceso de escuchar tras la cadencia final debe enseñarse. El que rompe su disciplina pierde ese momento evanescente en que una obra nos habla finalmente. El debe ser tan disciplinado como el director y continuar participando en la música tras la cadencia final”.

Esta bonita sensación se dará únicamente en un programa con pocas e importantes obras; mejor aún, con una única obra que abarque una parte íntegra, o todo el programa. No puede producirse en un programa de obras heterogéneas, pequeñas, con aplausos frecuentes. Pero cuando se termina una obra de gran forma, por ejemplo, una Misa, un Oratorio, el motete *Jesu, meine Freude* de J.S. Bach, las *Vísperas* de S. Rachmaninoff, *El Cristo de Velázquez* de J.A. García, etc., obras en las que no hay aplausos intermedios, el público, el y el director están

³ Brian R. Busch: *El Director de Coro*, p. 264s.

inmersos en una mística estética e interpretativa, que merece la pena saborear en el silencio que el director debe procurar tras la gran cadencia final.

19.3. LA PARTICIPACIÓN EN ACTOS LITÚRGICOS.

La participación del en los actos litúrgicos u oficiales de la Iglesia es con mucho anterior al hecho sociológico del concierto. Es más, el nació en la Iglesia para cumplir esta función; aquí está su origen y su razón de ser: alabar a Dios con el arte añadido de la oración cantada. Los primitivos recitados salmódicos dieron paso al canto gregoriano; el canto gregoriano a la polifonía, como un deseo además de mover los corazones de los hombres hacia Dios.

Desde el Renacimiento está establecida la costumbre de utilizar la polifonía (*canto de órgano*) para solemnizar los actos litúrgicos de los domingos y fiestas, en los que había afluencia de los fieles: la *Misa* por la mañana, y las *Visperas* por la tarde. Los días feriales o normales, en los que cada cual estaba en su trabajo, estos dos actos se hacían sin asistencia de fieles, y el soporte musical estaba constituido por sólo el *canto llano*, o gregoriano.

La demanda de música por parte de la Iglesia para cumplir esta función solemnizadora y catequética ha sido constante desde la Edad Media. Éste es el origen del ingente corpus musical que constituye la música religiosa litúrgica.⁴

Por otra parte, y aunque no sea éste el lugar para hablar de ello, la calidad de este corpus es probablemente la más alta, dada su finalidad religiosa: el artista compositor quiere dar a Dios lo mejor que sabe. Además, en épocas pasadas, ésta era la única música que se *escuchaba*. Queremos decir que en la Iglesia, mientras se interpretaba la música, había silencio: se hacía oración cantada por la capilla musical, y escuchada devotamente por la comunidad. No podía decirse lo mismo de la música civil o profana, interpretada en la corte, mientras se charlaba afablemente, se hacían pactos políticos o económicos, o se celebraba un banquete.

Dejando para su lugar los aspectos históricos, nos centramos en las intervenciones corales litúrgicas más normales. El Coro hoy es llamado a poner música para solemnizar unos ciertos actos litúrgicos concretos:⁵

- Misas solemnes de ciertas Fiestas importantes o Patronales.
- Misas de Esponsales o Bodas.

⁴ El hecho musical de la Iglesia Católica o Romana, es idéntico en las iglesias separadas (Ortodoxa, Luterana, Anglicana). El elemento variable es el idioma de la música: En todas las Iglesias separadas la lengua litúrgica es la propia de la comunidad (griego, ruso, copto, etc. en el caso de las Iglesias Ortodoxas, o alemán e inglés respectivamente en el de las Iglesias Luterana y Anglicana). Estas lenguas litúrgicas, no obstante, no son tan comprensibles por las comunidades actuales, pues quedaron cristalizadas en la época de las respectivas separaciones de la Iglesia de Roma en siglos pasados. La lengua oficial litúrgica de la Iglesia Católica ha sido el latín medieval hasta la reforma del Concilio Vaticano II (1966).

⁵ No nos referimos aquí, como es natural, a los coros parroquiales, cuya función habitual es su presencia en las misas dominicales de la Parroquia.

- Misas de Difuntos o Funerales.

Los condicionamientos de la intervención de un en una celebración litúrgica deberán parecerse en todo lo posible a los de un concierto explicados más arriba. Pero hay ciertas circunstancias, algunas muy notables, que además de diferenciarlas de las del concierto, hacen adoptar posturas muy distintas a veces del director y de los cantores como intérpretes. Algunas son:

El programa de obras debe ser coherente con el acto que se celebra, y adecuado a cada momento concreto de la Misa. De ello y de su contenido se ha hablado en el final del capítulo 17 de nuestro Tratado. Se debe instaurar la costumbre, habitual en algunas celebraciones oficiales, de editar y repartir el programa de las obras que se interpretarán, de manera semejante al de un concierto.

El Coro procurará conocer la sonoridad y el sitio en el que se va a ubicar, aunque normalmente la salida no es procesional, sobre todo si el Coro no está a la vista del público asistente. Si es así, tampoco será necesario vestir el traje coral.

Entre los factores distintivos de estas participaciones musicales respecto al concierto, quiero referirme al que me parece más importante: La ausencia de la tensión propia del concierto, por las siguientes razones:

- El Coro no está a la vista del público;
- aunque lo esté, el sabe que no es el protagonista del acto; de hecho, en algunas ocasiones el público está totalmente ajeno al hecho musical, que es lo de menos, sobre todo en las bodas.
- la separación de las obras musicales por otros elementos o actos de la Liturgia (entre obra y obra hay lecturas, oraciones, etc.), evitan el cansancio, pero también dificultan la concentración necesaria para introducirse de lleno en la interpretación.

Son muchas las consideraciones que se pueden hacer sobre estas actuaciones, en las que el Coro se siente especialmente un *asalariado* o un mercenario del arte. Pero queremos invitar, tanto a los coros como a sus directores, a ser honrados y profesionales, precisamente cuando están recibiendo un *caché* o gratificación por esos servicios musicales. El Coro siempre debe ser el intérprete fiel de la música, y sentirse el artista transmisor de una posible emoción.

En razón de la profesionalidad con la que se interviene en estos actos, el director y los cantores, prescindiendo de su personal opción religiosa, mostrarán en su comportamiento el respeto que merecen el lugar sagrado, la liturgia de la Iglesia, y el público creyente allí reunido.

Aunque hay menos costumbre, todo lo dicho sobre la participación coral en actos litúrgicos deberá aplicarse, con las debidas mutaciones de repertorio, a la actuación del en actos de carácter social o político.

19.4. LOS CONCURSOS Y FESTIVALES CORALES.

Son grandes manifestaciones del arte coral a nivel local, regional, nacional o internacional. Nacieron al final del siglo XIX como estímulo al trabajo del gran movimiento coral aficionado que caracteriza esta época, y han sido fuente de progreso técnico y conocimiento de repertorio nuevo para los coros y sus directores.

En estos acontecimientos colectivos se constata la comunidad de sentimientos, aspiraciones, ilusiones y problemas entre los coros y sus componentes. El arte coral que practica un coro recibe nuevo entusiasmo por el conocimiento y el contagio de los demás coros que participan en el evento.

Los concursos y festivales llevan consigo un gran trabajo de preparación de las obras corales que se presentan en ellos. Por fortuna, estas obras no suelen ser muchas, pues el tiempo de actuación suele estar limitado, como mucho a media hora. El estímulo por quedar bien ante el público en comparación con los otros participantes está asegurado. Además los cantores (y el director) deben ser conscientes de que, al menos en estas ocasiones, van a ser escuchados y criticados por unos oyentes especializados en la música coral, como son los cantores de los otros coros participantes.

Hay una gran diferencia entre un concurso y un festival coral. Las opiniones sobre ellos están divididas, como los gustos. Nosotros, después de habernos presentado a unos pocos concursos, a muchos más festivales y encuentros, y haber formado parte de numerosos jurados de los primeros, preferimos con mucho los segundos, por las siguientes razones:

- Los CONCURSOS:
 - El trabajo de preparación de las obras absorbe totalmente la actividad previa del Coro, llegando incluso a preferirse la memorización, lo que no suele ser necesario en otras actuaciones corales. Hoy incluso se está poniendo de moda, y se considera casi obligado para puntuar, algo de movimiento escénico.
 - A veces se buscan cantores *de refuerzo* para acudir a un concurso, con objeto de remediar problemas del Coro, lo que irrita a los cantores habituales.
 - El carácter de competitividad aísla al Coro de los demás participantes, a los que se les considera enemigos a vencer.
 - Podríamos hablar largamente de la imposibilidad de enjuiciar la música, arte efímero, que pasa. Naturalmente que hay criterios objetivos, como la sonoridad del conjunto, la afinación, la dificultad mayor o menor de una obra... Esto lo ve el más ignorante, y sólo basta para eso interpretar una obra obligada. El problema se plantea cuando todos los coros tienen un buen nivel. ¿Es mejor una obra difícil que una sencilla? ¿Es mejor un coro grande, con efectos que entusiasman, que uno pequeño que canta con delicadeza? ¿Es mejor el coro que canta de memoria, que el que canta con partitura? ¿Y si, además, el que canta de memoria se mueve escénicamente? Y, ¿qué decir de la diferencia de estilos, en la que a veces los miembros del jurado no están de acuerdo? ¿Y de la *política* interna de premiar a uno u otro coro por razones a veces muy peregrinas, como su lugar de procedencia...?

- Por todo esto el Coro suele seleccionar para un concurso el repertorio más *aparente* de cara a la galería, no el de mayor calidad.
- Cuando la suerte está de parte del Coro, y el jurado le otorga el premio, la euforia está asegurada, Pero cuando no es así, el arduo trabajo de preparación y la severa ascesis previa al concurso producen el efecto pendular contrario: una frustración tan importante, que a veces puede provocar una crisis coral. Por no decir que *el fallo ha sido injusto...* pues cada coro se considera suficientemente bueno; de lo contrario no se hubiera presentado.

- Los FESTIVALES o ENCUENTROS CORALES:

- El estímulo para el trabajo de preparación previo, y de interpretación en el acto, está igualmente asegurado, por la necesaria comparación que el público establecerá entre los diversos coros participantes.
- Cada coro ofrece lo mejor de su repertorio. La única limitación es el tiempo máximo de que dispone.
- El contacto amistoso y el intercambio de experiencias entre los coros participantes es natural y fluido.
- Es normal finalizar el Festival coral con una obra en común, que, si está bien buscada, y la dirige un director experto, puede ser una experiencia de trabajo enriquecedora, además del símbolo de la universalidad coral.
- A propósito de la obra de canto común de un festival coral: opinamos que deben abandonarse las interpretaciones, digamos *monumentales*, por no llamarlas monstruosas, de obras célebres (como el *Ave, Maria* de T.L. de Victoria, o el *Aleluia* de G.F. Händel) o banales (como ciertas canciones populares); y sugerimos, aprovechando la presencia de varios coros reunidos, la posibilidad de programar obras policorales (al menos a dos coros), cuya interpretación es poco frecuente por razones obvias. Naturalmente hay que contar con que cada coro prepare responsablemente la parte que se le encomiende, y se prevea un ensayo conjunto conveniente conducido por un buen director.⁶

19.5. LA GRABACIÓN PARA RADIO O TELEVISIÓN. EL DISCO.

Después de todo lo explicado, referente a las actuaciones del en vivo, no queda más que presentar algunas ideas breves sobre la peculiaridad que tiene una grabación para radio o TV, o una grabación discográfica.

⁶ Siempre recordaré un Festival en el que, por sugerencia mía, se programó como obra de interpretación común el canon a tres coros *V'amo di core* de W.A. Mozart. El director apenas pudo llevar el control de la obra; pero lo peor es que no supo cómo terminarla, originándose un curioso galimatías musical con el acorde final del primer coro mantenido, mientras los otros coros seguían sus evoluciones.

Las **GRABACIONES PARA RADIO O TELEVISIÓN** pueden ser *en directo*, como la retransmisión de un concierto, con presencia del público. En muchos aspectos, la psicología del Coro ante este hecho es semejante a la del concierto mismo, dado que no hay posibilidad de rectificar la interpretación, y la presencia del público da vida a la actuación. Pero crea una gran tensión en los intérpretes por la presencia de *unos oídos que no olvidan*, como son los micrófonos y las cámaras, en su caso. Previo al concierto, se tendrán las pruebas de sonido y de luz oportunas con los técnicos, y se estudiará la colocación más conveniente del Coro, solistas e instrumentos por una parte, y de los micrófonos por la otra.

La grabación *en diferido*, o de estudio, tiene la ventaja de poder repetir la interpretación de la obra musical alguna vez (nunca demasiadas veces), si no ha quedado a gusto del director artístico o del director técnico. Si es sólo para la radio, se evita el envaramiento de los trajes corales, con sus zapatos y demás exigencias posturales.

Los inconvenientes vienen por la frialdad psicológica y la impersonalidad ambiental del estudio de grabación. Decir que estos factores deberán ser sustituidos mentalmente por un público hipotético que acoja y estimule, y por un ambiente arquitectónico más amable, es fácil, pero no es realista. La realidad es que el colectivo coral pronto se desmotiva ante ellos. Sólo queda llamar a la responsabilidad y a la concentración necesaria, a pesar de las repeticiones a veces agotadoras. Interpretar varias veces la misma obra como si fuera la versión última y definitiva es muy difícil. También hay que contar con la *frialdad acústica* del estudio de grabación (normalmente preparado para la voz hablada, o, como mucho, para la interpretación instrumental), que no ayuda al bienestar acústico de los intérpretes corales, y que deberá corregirse con una posterior elaboración técnica en la mesa de grabación, *dando cúpula* o añadiendo una resonancia artificial. Las pruebas de sonido y tomas de ensayo pueden llegar a ser igualmente agotadoras.

La **GRABACIÓN DISCOGRÁFICA** es hoy algo común en el mundo coral. Raro es el coro que no tiene uno o más discos (normalmente hoy en soporte CD o *disco compacto*) en los que figura el nombre del coro con letras muy grandes y una foto del mismo en la portada. En su interior, la biografía con todas las hazañas siempre grandes del coro. Son discos típicos de exhibición, carta de presentación de un coro, hechos normalmente a iniciativa del mismo, que paga el coste de producción a una casa grabadora. El repertorio de estos discos suele ser heterogéneo, de escaso interés en cuanto a su contenido por la variedad de géneros, épocas, autores; responden al tipo de programas ya criticado en el capítulo 17.4, en los que por mezclarse todo, no se puede esperar una corrección conveniente de estilo.

Un disco es interesante, a nuestro modo de ver, por la obra, no por el intérprete. Es la concepción normal del disco (sea pagado por el mismo coro, o petición de una casa grabadora comercial): la plasmación de una obra grande, o de un conjunto de obras de un autor, época, estilo, asunto determinado. Es la obra la que se erige en protagonista, la que ocupa las letras grandes de la portada, la que se comenta en su interior, no tanto los intérpretes (que también figurarán). Es la novedad, originalidad, interés intrínseco de la obra u obras, de su autor, lo que hace a este disco apetecible para los melómanos. La calidad interpretativa es más segura en el coro que se atreve a una producción monográfica, cuyo trabajo de preparación, siempre largo, le ha servido para profundizar en la historia y el estilo de la música que ha grabado.

Sin embargo, grabar un disco no es una cosa baladí. Es algo mucho más que tener dinero para su producción. La grabación de un disco supone llegar a una interpretación en alguna manera definitiva y perfecta de la(s) obra(s) grabada(s), capaz de ser escuchada con agrado, sin el *calor* de la interpretación viva, sin la ayuda emotiva que puede dar el ver al intérprete; y capaz de resistir su escucha muchas veces, sin que canse, incluso en audición de estudio con la partitura en la mano, sin que decaiga el interés.

Esto sólo está al alcance de coros muy buenos, con mucho trabajo de preparación previa, con una concienciación a prueba de agotadoras sesiones de grabación en el estudio (mejor en un local acústica y ambientalmente más favorable)⁷, con un exigente director técnico quien, en colaboración con el director musical del coro planifique el trabajo, prepare el estudio o el lugar de la grabación, la disposición de los micrófonos, escuche las pruebas preliminares y después las muchas tomas de cada obra o sección, hasta la elección de la mejor, que será la que pase al disco.

Cuando todo ha ido bien, o lo mejor posible, el director y el coro estarán orgullosos por la satisfacción de poseer un documento sonoro permanente, vehículo para el disfrute estético de tantas personas, conocidas y desconocidas, que por la escucha de esa música interpretada, hecha y grabada por ellos, serán un poco más felices.

⁷ La media estimada para un resultado satisfactorio es de hora de trabajo de grabación por minuto de música en el disco. Hay que tener en cuenta que en la música coral no valen las técnicas de corte en un sitio, empalme posterior, y otras técnicas de laboratorio, por el problema del tono y la afinación. Hay que conseguir la grabación satisfactoria de la obra o sección de la obra íntegra.

3º Parte:

LAS FORMAS MUSICALES CORALES

4º Parte:

LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA CORAL



O doctor bonus amicus De i Andre-

as amicus De i Andre-

as Doctor bonus ij amicus Dei Andre as duci-

tur ad crucem aspiciens a lon-

ge aspiciens a longe vidit crucem & dixit Salve Crux Salve

Sal ue Crux Salve Crux suscipe discipulum e ius qui pe-

pendit in te magister meus Xps magister meus Xps

magister meus Xps magister meus Xps.

Doctor Bonus (a 4 v.)

3º Parte:

LAS FORMAS MUSICALES CORALES

CANTUS

in Annuntiatione Beate Mariæ

Ave Ma- ria gra- tia ple- na Do- mi- nus te-
cum be- ne- di- cta tu in mu- li- e- ribus in mu-
li- e- ribus et be- ne- dictus, et be- ne- dictus.

ALTUS

Ave Ma- ri- a gra- tia ple- na Do- mi- nus tecum
be- ne- dicta tu in mu- li- e- ribus, in mu- li- e- ribus, et be- ne- dictus,
et be- ne-

TENOR

Ave Ma- ri- a gra- tia ple- na Do- mi- nus te-
cum be- ne- di- cta tu in mu- li- e- ribus, in mu- li-
e- ribus, et be- ne- dictus, et be- ne- dictus fu-
it.

BASSUS

Ave Ma- ri- a gra- tia ple- na Do- mi- nus te-
cum be- ne- di- cta tu in mu- li- e- ribus, et be- ne- dictus,

Ave María (a 8 v.)

Capítulo 20. EL CANTO GREGORIANO

20.1. INTRODUCCIÓN.

En la tercera parte de nuestro Tratado de Dirección de Coro queremos acercarnos al repertorio que se ha compuesto para el Coro.

Siendo este repertorio inmenso, inabarcable, que comienza en el principio de la historia de nuestra Música (centenares de miles de obras)¹, las formas musicales o estructuras en las que la obra coral se vuelca o compone son pocas, si las comparamos con las de la música instrumental, muy posterior en su nacimiento.

Muy en general esta forma es única, y deriva de la naturaleza *cantable* de la música Coral, música que *canta* un texto, religioso o profano: La *Canción religiosa* o *Motete*, de la que derivarán otras formas religiosas, hasta el Oratorio; y la *Canción profana*, con una vertiente popular estrófica (que en España se concretará en el *Villancico*), y otra culta o *Madrigal*, de las que igualmente se derivan otras, a veces tan lejanas como la Ópera o la Fuga.

Los tratados de Formas Musicales dedican muy poco espacio a la descripción de las formas de la música coral, mientras son prolijos en la explicación de las formas instrumentales, que ciertamente han llegado a ser muy complejas, como la *Fuga* o la *Sonata*.

Es por eso que queremos hacer un acercamiento a las formas musicales de la música coral, convencidos de que la forma de una obra concreta, además de ofrecer un molde a la inspiración del compositor, aporta valiosos criterios para su correcta interpretación.

Por otro lado, la interpretación de una obra coral, como la de cualquier obra musical instrumental, debe mostrar los elementos estructurales, partes o secciones de su arquitectura formal. La obra musical no es una sucesión de sonidos inconexos, sino articulados en ideas musicales, frases, secciones, partes, etc., a la manera de un discurso literario. La plasmación de la forma musical en la interpretación es la vida de la música. El *articular*, *frasear*, *cadenciar*, separar elementos, a la vez que conservar nexos de unión, etc. son algunos de los secretos del buen hacer musical. Los intérpretes que sólo *leen* o hacen sonar los sonidos escritos, se quedan en la materialidad de la música, y el resultado es una música muerta, desprovista de vida.

Comenzamos el estudio de las formas musicales con el CANTO GREGORIANO, verdadero arte coral como canto colectivo que es, que está en el inicio de nuestra cultura musical occidental, que ha influido poderosamente en la música posterior, y que, por estar asociado a la

1. Mi biblioteca personal de partituras corales (por citar un caso privado, sin las posibilidades de una Biblioteca Pública o la de un Centro Oficial especializado) supera las 10.000 obras, y, como es natural, abunda más en obras cercanas a mi entorno geográfico.

interpretación de algunas de las formas polifónicas religiosas más complejas, es preciso su conocimiento al Director de Coro. De hecho, algunas buenas interpretaciones de obras polifónicas, dejan de serlo por la ausencia ignorada o la mala interpretación del obligado Canto Gregoriano.

20.2. NATURALEZA DEL CANTO GREGORIANO.

El Canto Gregoriano ha sido la música “oficial” de la Iglesia Romana, o de Occidente, desde la alta Edad Media hasta los años recientes del Concilio Vaticano II². Está sustancialmente unido al latín, también lengua “oficial” de la Iglesia, y a la liturgia del Rito Romano, o conjunto de actos oficiales y prolijamente reglados del culto de la Iglesia Católica, como son la Misa, los Sacramentos y la Oración canónica.

El nombre de “gregoriano” deriva del Papa S. Gregorio Magno (590-604). Este Papa, entre otras cosas importantes, organizó los diversos ritos de la Iglesia dándoles una cierta unidad; también la música, creando la *Schola Cantorum*, o academia musical en la que se formaban los músicos-cantores, que aprendían las melodías litúrgicas de memoria para después partir a las diversas iglesias de Europa y enseñarlas. Pero la música que se practicara y aprendiera en la *Schola Cantorum* está muy lejana y separada de la música de la que aquí hablamos: la tradición que atribuye el Canto Gregoriano a S. Gregorio Magno nace con nuestro canto en el siglo IX.

El Canto Gregoriano debería llamarse “romano-galicano”, pues fue asumido, junto con la Liturgia Romana, por el Imperio Carolingio como factor de unidad político-religiosa, imponiéndolo en los territorios de su influencia, sobre otras tradiciones litúrgico-musicales autóctonas, como ocurrió con la propia liturgia y canto galicano, el ambrosiano de Milán, y el mozárabe de la España visigótica. Estas liturgias con sus músicas propias se fueron relegando a pequeñas poblaciones, y olvidando³.

En ciertos ambientes musicales no muy cultos esta música es apodada *canto llano*, nombre históricamente más reciente que recibió el canto gregoriano incorporado a la polifonía como *cantus firmus*, con alargamiento desmesurado de los valores de sus sonidos, convirtiéndolo en *cantus planus*, o canto pesado, traducido propiamente al castellano como *canto llano*.

La importancia del Canto Gregoriano es de primer orden, pues nos ofrece la música europea más antigua que podemos interpretar: nacida allá por los principios del siglo IX y escrita en variadas notaciones neumáticas *in campo aperto*, interesantísimas bajo el aspecto rítmico,

2. La Constitución sobre la Sagrada Liturgia del Concilio Vaticano II, promulgada el 4 de Diciembre de 1963, daba libertad para que cada Iglesia local celebrara la Liturgia en su lengua propia. Aunque el Concilio proclamó al Canto Gregoriano como oficial de la Iglesia, los nuevos textos traducidos del latín necesitaron nuevas músicas (cosa que se hizo con mejor o peor acierto), que desplazaron definitivamente al Canto Gregoriano.

3. Conservamos muchos y excelentes manuscritos de Canto Mozárabe con una grafía neumática *in campo aperto* o adiaستمática. Cuando a finales del s. XV el Cardenal Cisneros quiso reconstruir el rito mozárabe, la transcripción musical a la escritura diastemática de la época no fue posible porque se habían olvidado las piezas por completo, salvo algunas pocas que permanecieron como populares.

pero poco útiles para la precisión melódica, su tradición interpretativa nunca se perdió, y cuando nació la diastematía, con su posibilidad de fijar los intervalos melódicos, las obras se escribieron con toda normalidad en el nuevo sistema.

El Canto Gregoriano es un *corpus* ingente de obras: éstas se cuentan por miles, pues cada domingo, cada fiesta tiene su Misa y su Oficio de las Horas canónicas, con múltiples obras para cada una de ellas, propias para ese día concreto, y que no volverán a cantarse hasta el mismo día el próximo año.

Además esta música se ha conservado perfectamente a través de la historia, pues se ha guardado celosamente por la misma Iglesia; tanto que a veces se ha considerado música inspirada por el Espíritu Santo directamente a S. Gregorio.

Lo más importante es que desde su nacimiento ha sido una música viva, que, aunque ha tenido épocas alternas de esplendor y de decadencia, no ha dejado de interpretarse nunca, con unos criterios de autenticidad más o menos acertados según las épocas.

Por todo esto creemos que el Canto Gregoriano, en su conjunto, debería tener el rango de “Patrimonio cultural de la Humanidad”, de manera semejante a ciertos conjuntos monumentales arquitectónicos.

20.3. FUENTES CLÁSICAS DEL REPERTORIO GREGORIANO.

El ingente *corpus* de obras que constituyen el Canto Gregoriano se ha recopilado en unos ciertos libros que podemos llamar “clásicos”. Estos libros agrupan las piezas según las acciones litúrgicas a las que están destinadas. Los libros que la Iglesia considera *oficiales* son:

- El *Graduale Romanum*: Contiene todas las obras o cantos para la Misa de cada día. Toma su nombre del *Graduale* (Gradual), canto de respuesta a la primera lectura bíblica, obra que caracteriza el estilo más difícil del repertorio gregoriano. Éste es el libro más útil para los cantores de las actuales *Scholae Gregorianae* o Coros Gregorianos. También lo es para los estudiosos del Canto Gregoriano por la edición de los monjes del Monasterio de Solesmes en triple notación (cuadrada o convencional, y neumática de los códices de Laon y Saint-Gall de los ss. IX-XI)⁴.
- El *Antiphonale Monasticum*⁵: Contiene todas las obras o cantos para la Liturgia de las Horas canónicas diurnas (Laudes, Horas Menores, Vísperas y Completas) de cada día. El nombre le viene de la *Antiphona* (Antífona), pequeña obra que enmarca a un Salmo en su principio y en su final, y es la pieza más abundante de este libro. Éste sería el libro más útil para el director de Coro, pues aquí se hallan los Salmos y los Himnos, que serán necesarios para la interpretación de las correspondientes formas polifónicas.

4. *Graduale Triplex seu Graduale Romanum...* (Solesmes, 1979).

5. *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis...* (París, Tournai, Roma, 1934).

- El *Responsoriale Monasticum*⁶: contiene las obras o cantos para los Maitines u Hora canónica nocturna de cada día. Su nombre deriva del *Responsorium* (Responsorio), canto de respuesta a una lección o lectura, y de gran complejidad musical e interpretativa.
- El *Liber Usualis* es hoy obsoleto y está descatalogado, porque responde a la ordenación de domingos y fiestas anterior a la reforma del Concilio Vaticano II. No es un libro oficial, sino un compendio de los cantos de la Misa y de la Liturgia de las Horas de todos los domingos y fiestas más importantes del año litúrgico. Es con mucho el mejor libro para el Director de Coro, pues los Salmos, Himnos y otras obras polifónicas que requieran el auxilio del Canto Gregoriano están compuestos en la Edad Media, en el Renacimiento, en el Barroco, etc. y corresponden a la ordenación ritual de la antigua liturgia, en la que se desenvuelve el *Liber Usualis*⁷.

Como libros parciales, y a falta del *Liber Usualis*, pueden ser útiles al director de Coro los siguientes:

- El *Liber Hymnarius*⁸, que contiene los Himnos de todos los domingos y fiestas del año, además de los Invitorios y algunos Responsorios de Maitines.
- El *Psalterium Monasticum*⁹, que contiene todos los Salmos y otros cánticos bíblicos con estructura de salmo (como el *Magnificat*, *Benedictus*, etc.), organizados con sus antífonas correspondientes para la Liturgia semanal de las Horas canónicas diurnas. Además tiene un amplio estudio de los tonos salmódicos.

20.4. CARACTERÍSTICAS DEL CANTO GREGORIANO.

El Canto Gregoriano es, como ya hemos dicho, una música muy antigua, la más antigua que hoy podemos interpretar. Es muy distinta al resto de la música que solemos practicar, y que constituye el gran patrimonio de nuestro arte.

Pero el Canto Gregoriano no es un espécimen raro, o extraño, dentro de la Historia general de la Música, como si constituyera un *gueto* aislado de todo contexto histórico. En absoluto: el Canto Gregoriano es una música formada en la alta Edad Media, con elementos en parte anteriores, y en su mayor parte nuevos, o expresamente compuestos por autores muy sabios, pero todos anónimos; y todas sus características son comunes a la música de su época, excepto alguna, que le es exclusiva.

Describimos las características más importantes del Canto Gregoriano:

6. No me consta la edición moderna actualizada del *Responsoriale Monasticum*.

7. *Liber Usualis Missae et Officii...* (París, Tournai, Roma, New York, 1964).

8. *Liber Hymnarius cum Invitoriis...* (Solesmes, 1983).

9. *Psalterium cum canticis Novi et Veteris Testamenti...* (Solesmes, 1971).

- Es una música *vocal*. Su interpretación es exclusivamente vocal: nunca ha necesitado acompañamiento ni doblaje instrumental. En algunas épocas de menor rigor histórico se ha acompañado del Órgano, existiendo tratados y libros de acompañamiento de órgano al Canto Gregoriano. No podría ser de otro modo: toda la música de la Edad Media es vocal. La música instrumental tardará mucho en aparecer.
- Es una música *monódica*, a una sola voz; es simplemente melódica y no necesita más. Esto no es una deficiencia, sino algo connatural a la época. Toda la música que se hace en esta época es monódica, no se concibe de otra manera. La polifonía nacerá algunos siglos más tarde, y precisamente tomando como base el Canto Gregoriano. El acompañamiento del órgano al Canto Gregoriano, en las épocas en que se hacía, desnaturaliza esta música haciéndola polifónica, e hiriéndola gravemente en su modalidad y ritmo, de los que hablaremos a continuación.
- Es música *coral*, o propia para ser interpretada por grupos o colectivos, aunque para algunas obras se necesite una alta especialización. Las piezas u obras para solista son excepcionales, (versos de *Gradual*, de *Alleluia*, o de *Ofertorio*), y también hay una larga tradición de ser cantadas por una Schola técnicamente preparada. Esta característica no es compartida por toda la música medieval, que naturalmente tiene muchas vertientes solísticas, como las canciones de trovadores, por ejemplo.
- Es una música de *ritmo libre*, en oposición a la mensuración, o ritmo medido que precisó la práctica posterior de la polifonía. Y mucho más opuesta al ritmo métrico uniforme que impone el compás a partir del siglo XVIII. Prácticamente toda la música monódica contemporánea es de ritmo libre. Esta libertad rítmica, que analizaremos en su momento, no es lo mismo que la *arritmia*: si el Canto Gregoriano fuese arrítmico, no podría interpretarse en conjunto.
- Es una música *modal*, basada en unas escalas de amplia variedad melódica, muy apta para la monodía, pero que pasarán a la polifonía medieval. El carácter modal no sólo no es privativo del Canto Gregoriano, sino que pervivirá durante todo el Renacimiento y prácticamente todo el primer Barroco. Se opone a la *tonalidad*, que se impondrá de hecho a partir del siglo XVIII.
- Es una música *religiosa*, compuesta para alabar a Dios y elevar los sentimientos de los hombres en ambiente de oración calmada y escucha silenciosa, en contraposición a otra mucha música contemporánea de carácter cortesano, civil o profano.
- Es una música *litúrgica*, o dotada de unas exigencias superiores, que la convierten en *oficial* para solemnizar los actos *oficiales* de la Iglesia antes expresados: la Misa, los Sacramentos y la Oración canónica. La Iglesia sanciona esta música como apta para estos ritos, vela por ella, la conserva; y rechaza otras músicas, incluso religiosas, como impropias de ellos.
- El texto es el *latín eclesiástico* o *medieval*, lengua común todavía en la Europa derivada

del Imperio Romano. Es la lengua oficial de la Iglesia, de sus documentos y de su liturgia, que pervivirá hasta la reforma del Concilio Vaticano II. En el pueblo se van formando unas lenguas derivadas o *romances*, que apenas tienen personalidad lingüística para soportar música culta o de autor.

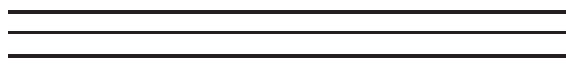
20.5. GRAFÍA DEL CANTO GREGORIANO.

Como ya se ha esbozado, el repertorio más importante del Canto Gregoriano quedó escrito bajo grafías diversas *in campo aperto*, o sin líneas paralelas (escritura adiaستمática), que aportan muchos datos de índole rítmica, interpretativa, e incluso melódica, pero que no puede precisar la altura de los sonidos y los intervalos que forman. Destacan por su claridad y precisión en este aspecto los códices de los siglos IX al XI conservados en los monasterios franceses de Saint-Gall y Laon, que han constituido la base de la nueva ciencia semiológica con la que hoy se aborda el Canto Gregoriano y su interpretación. El estudioso y el intérprete moderno de esta música deben conocer esta ciencia.

Al Director de Coro, que sólo trata el C. Gregoriano de una manera auxiliar, no se le puede pedir tanto. Además el repertorio gregoriano que el director utilizará lo encontrará siempre escrito en la escritura diastemática característica, que encontramos en los grandes libros de facistol de nuestras catedrales y monasterios, y en las ediciones ordinarias de los libros del repertorio gregoriano descritos en el apartado 3º.

La grafía del Canto Gregoriano utiliza los siguientes elementos:

20.5.1. El TETRAGRAMA. Es una pauta de cuatro líneas, que encierran tres espacios.



Las líneas se numeran de la primera a la cuarta de abajo arriba; igualmente los espacios, del primero al tercero de abajo arriba.

El tetragrama constituye una cierta etapa de la historia de la diastematía, que, a grandes rasgos, comienza por el empleo de una línea única, a la que se asigna el sonido **F** (fa), a la que posteriormente se añade otra superior, a la que se asigna el sonido **C** (do), introduciéndose después otra línea intermedia con el sonido **A** (la). La pauta fue creciendo en el número de líneas, cuatro, cinco, seis, hasta llegar en alguna ocasión al *endecagrama* o conjunto de once líneas¹⁰.

En muchos libros de facistol vemos el C. Gregoriano escrito sobre *pentagrama*, parece que por influencia de la escritura polifónica; sin embargo los libros litúrgicos usan el tetragrama, porque es suficiente: en él cabe el ámbito melódico normal de una melodía gregoriana. Si alguna obra excede el ámbito del tetragrama, se puede añadir una LÍNEA ADICIONAL superior o inferior

10. El endecagrama no es más que el doble pentagrama (el superior con la clave de Sol en 2ª línea, y el inferior con la clave de Fa en 4ª línea) usado en la escritura pianística, más una línea central entre ambos pentagramas con la clave de Do.

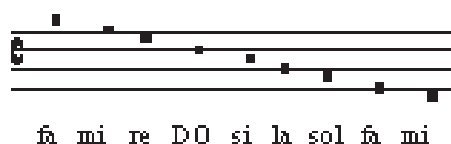
a éste, pero sólo una. Si requiriera más, se prefiere cambiar la clave.

20.5.2. Las CLAVES. El C. Gregoriano utiliza sólo dos claves, la de Do (**C**) y la de Fa (**F**), que son reminiscencias de la antigua notación alfabética. Su posición en el principio del tetragrama decide la colocación de las notas en él.

La clave de Do puede escribirse en 4ª línea, caso frecuentísimo:

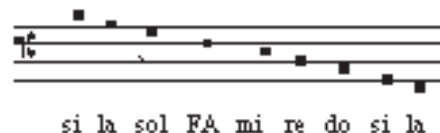


Con menos frecuencia encontramos la clave de Do en 3ª línea:



La clave de Do en 2ª línea se usa con poca frecuencia.

La clave de Fa se usa sólo en 3ª línea:



Existe una única obra escrita en clave de Fa en 2ª línea, el Ofertorio *Veritas mea* (G.T. p.483).

La clave de Do en 2ª es la que tiene el ámbito melódico más agudo; las de Do en 4ª y 3ª son de ámbito medio, y la de FA en 3ª es la de ámbito melódico más grave.

El motivo de la utilización de una u otra clave es el deseo de los copistas de colocar todas las notas de una composición dentro del tetragrama, sin necesidad de escribir líneas adicionales. Es de gran utilidad para el director la consideración *relativa* de la altura de esta notación: la pieza deberá subirse o bajarse de tono teniendo en cuenta los sonidos extremos y las características del Coro. En general, la nota escrita en la 3ª línea del tetragrama, cualquiera que sea la clave, se puede identificar con el LA del diapasón.

Las piezas de ámbito melódico muy extenso pueden *cambiar de clave*, pero este cambio se hace sólo entre partes distintas de la misma obra, como ocurre frecuentemente en los Graduales del modo V, p.e., *Christus factus est* (G.T. p. 148).

20.5.3. NOTACIÓN. La notación del C. Gregoriano es *neumática*: utiliza unas figuras llamadas *neumas*, que derivan de los antiguos neumas-acentos de la notación *in campo aperto*.

Es una notación *cuadrada*, porque todas sus figuras son poligonales. La notación de la polifonía del Renacimiento también es cuadrada, aunque mensural; nuestra notación actual es redonda.

Es una notación *negra*, porque todas sus figuras están rellenas de tinta. La notación de la polifonía del Renacimiento es blanca; la actual puede tener figuras blancas y negras, con mayor abundancia de éstas.

Los nombres de las notas, con vistas a su sonorización solfeada, son los tradicionales desde el célebre *himno de Vísperas de de la fiesta de S. Juan Bautista* de Guido d'Arezzo (L.H. p. 382):

Ut queant laxis | resonare fibris
mira gestorum | famuli tuorum,
solve polluti | labii reatum,
Sancte Ioannes.

El nombre de la nota *ut* se cambió por *do*, para evitar el golpe de glotis al que invita un comienzo sobre vocal. El nombre de la nota *si* se formó con las iniciales del nombre *Sancte Ioannes*.

Hemos dicho que las figuras musicales con las que se escribe el C. Gregoriano son los *neumas*. Esta palabra viene del griego πνευμα (pneuma), que significa aliento, soplo, aire, espíritu. Podemos definir el neuma con Herminio González Barrionuevo, como “el conjunto de notas que se cantan sobre una sílaba, y por derivación los signos que las representan”.¹¹

Los neumas pueden constar de una, varias o muchas notas; la sílaba precisa su extensión.

Desde un punto de vista pedagógico, dividiremos este breve estudio de la notación neumática en tres apartados:

- Notas simples.
- Neumas, o agrupaciones gráficas de notas simples.
- Melismas, o agrupaciones de neumas.

20.5.3.A. Notas simples, o neumas monosónicos:

El *punctum quadratum* (■): es la nota ordinaria del C. Gregoriano. Es la única que puede ir sola, como neuma monosónico, como sonido único sobre una sílaba. Se transcribe a la notación moderna como *corchea* (♪)¹².

La *virga* (▮): nunca va sola sobre una sílaba, sino en asociación con otras figuras y en posición aguda culminante. Se transcribe igualmente como *corchea*.

El *punctum inclinatum* (*): nunca va solo, sino asociado con otros *puntos inclinados*

11. Herminio González Barrionuevo: *Ritmo e interpretación del Canto Gregoriano*. Madrid, 1998.

12. Proponemos la transcripción a la notación moderna, también llamada notación *figurada*, de todos los neumas y demás signos de la grafía gregoriana porque puede ser útil al director de Coro, para poder preparar ediciones más inteligibles para los cantores, o para poder poner signos rítmicos, de los que se hablará más adelante.

formando una serie descendente. La transcripción es igualmente como *corchea*.

El valor de estas notas simples es también el de una corchea en *tempo moderato* o normal. Éste es el llamado *tempus primum* gregoriano, o sea, el tiempo simple, indivisible, de valor uniforme, que puede ser aumentado, pero no disminuido.

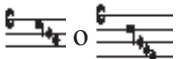
20.5.3.B. Neumas de dos notas, o disónicos:

El *pes* o *podatus*  es el neuma ascendente, compuesto de un *punctum* y una *virga*: la nota primera es la inferior. Su transcripción es: .

La *clivis*  es el neuma descendente, compuesto de una *virga* y un *punctum*. Su transcripción es: .

20.5.3.C. Neumas de tres notas, o trisónicos:

El *scándicus*  es el neuma ascendente. Su transcripción es: .

El *clímacus*  o  es el neuma descendente, que puede tener dos o más *puntos inclinados*. Su transcripción es: .

El *tórculus*  es el neuma circular ascendente-descendente. Su transcripción es: .

El *porrectus*  es el neuma circular descendente-ascendente. Es característico su alargamiento, del que se leen sus nota extremas. La transcripción de este neuma es: .

20.5.3.D. Neumas compuestos: pueden ser cualesquiera de los anteriores, a los que antecede o sucede un *punctum quadratum* a distinta altura, pasando a ser neumas de cuatro notas. Pueden darse los siguientes casos:

Neuma *flexus*: Es el neuma con sentido (final) ascendente, seguido de un *punctum* descendente:

Scándicus flexus:  . Transcripción: .

Porrectus flexus:  . Transcripción: .

Neuma **resupinus**: Es el neuma con sentido (final) descendente, seguido de un *punctum* ascendente:

Clímacus resupinus:  . Transcripción:  .

Tórculus resupinus:  . Transcripción:  .

Neuma **praepunctum**: Es cualquier neuma trisónico precedido de un *punctum* a distinta altura de la nota inicial:

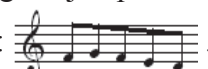
Tórculus praepunctum:  . Transcripción:  .

Porrectus praepunctum:  . Transcripción:  .

Clímacus praepunctum:  . Transcripción:  .

Scándicus praepunctum:  . Transcripción:  .

Neuma **subpunctis**: Es cualquier neuma seguido de dos o más *puncta inclinata*. Estos neumas son muy claros, por lo que proponemos sólo algún ejemplo:

Tórculus subbipunctis:  . Transcripción:  .

Pes subtripunctis:  . Transcripción:  .

20.5.3.E. Neumas de conducción. Son tres neumas particulares que comportan un alargamiento en una de sus notas:

El **sálicus**  , y el **Pes episemático** seguido de **virga**  se distinguen gráficamente por el *episema* vertical o *ictus rítmico* colocado en la segunda nota. La transcripción respectiva es:  . Interpretativamente esa nota con ictus rítmico recibe un alargamiento dinámico, tiene un carácter de búsqueda de la última nota del neuma, siempre superior. Es un ejemplo del *tempus primum* alargado.

El **quilisma**  es una *punctum* gráficamente dentado, que ocupa la posición media entre dos notas, formando un neuma trisónico ascendente. Su transcripción es:  . La nota quilismática conduce el sonido inferior al superior ocasionando un alargamiento en este caso sobre la nota precedente. Es otro ejemplo de alargamiento del *tempus primum*.

20.5.3.F. Neumas que comportan unísono: Son notas que valen dos o tres tiempos simples, según tengan dos o tres notas al unísono. Se interpretan con una levísima

individualización de cada nota simple por medio de una levisima repetición de la vocal sobre la que se canta el neuma. Estos neumas, que abundan en las piezas gregorianas, son los siguientes:

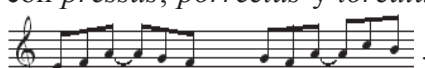
La *bivirga*  y la *trivirga* , que se transcriben  respectivamente.

La *apóstropha* es un neuma monosónico, gráficamente idéntico al *punctum quadratum*, que no tiene existencia aislada, sino en asociación consigo o con otros neumas. Formando un neuma en asociación consigo misma, tenemos:

La *dístropha* o *bipunctum*  y la *trístropha* o *tripunctum*  Son neumas resultantes de la unión de dos o tres *apóstrophae*. Su transcripción es idéntica a la de la *bivirga* y *trivirga*: .

El *oriscus* es una *apóstropha* al final de un neuma al unísono con su última nota. Algunos ejemplos de neumas con *oriscus*:  (*clivis* con *oriscus*, *clímacus* con *oriscus*, *tórculus* con *oriscus*, *porrectus* con *oriscus*). Sus respectivas transcripciones son: .

El *pressus* es una *apóstropha* que precede a un neuma al unísono con su primera nota. Algunos ejemplos de neumas con *pressus*:  (*scándicus pressus*, *clímacus pressus*, *tórculus pressus*, *porrectus pressus*). Sus respectivas transcripciones son: .

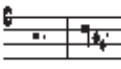
También recibe el nombre de *pressus* la unión de las notas final e inicial al unísono de dos neumas sucesivos, como en los ejemplos siguientes:  (*scándicus* y *clímacus* con *pressus*; *porrectus* y *tórculus* con *pressus*). Se transcriben ligando las notas al unísono: .

20.5.3.G. Neumas licuescentes: Pueden ser cualesquiera de los disónicos o trisónicos, cuya última nota es gráficamente de tamaño menor. Esta última nota es la nota *licuescente* y, como su grafía menor sugiere, tiene un sonido algo disminuido en razón de alguna complejidad fonética en su texto, como un diptongo, o dos o tres consonantes juntas, etc.

Algunos ejemplos de *licuescencia*:  (*pes liquescens*, *clivis liquescens*, *tórculus liquescens*, *scándicus liquescens*). En la transcripción las notas finales también serán más pequeñas gráficamente: .

20.5.3.H. Los melismas no tienen nomenclatura especial; están constituidos por la sucesión de los neumas que los forman.

20.5.4. OTROS SIGNOS GRÁFICOS:

El **punctum mora vocis**, o *puntillo* a la derecha de un *punctum quadratum* o *inclinatum* , duplica el valor de dicha nota. Se puede transcribir por una corchea con puntillo, o por una negra: .

El **episema vertical** o *ictus* rítmico , señala la nota sobre la que recae el apoyo rítmico. Su transcripción es idéntica: .

El **episema horizontal** puede ir sobre una sola nota, o sobre todo un neuma: . Si va sobre una sola nota, ésta recibe un alargamiento que, teóricamente, no debe llegar a la duplicación, siendo éste un caso de *tempus primum* o tiempo simple alargado (ejemplo 1º).

Si el episema va sobre un neuma de dos notas (ejemplo 2º), se alarga sólo la primera, salvo que el neuma sea final de inciso o *palabra melódica*, en cuyo caso se alargan ambas notas.

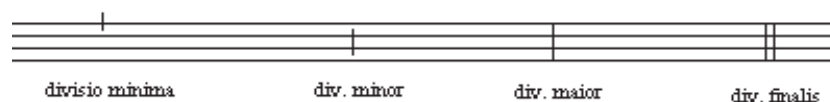
Si el episema va sobre un neuma de tres notas (ejemplo 3º), el alargamiento es muy poco pronunciado, salvo que el episema sea cadencial (como ocurre muchas veces con el *tórculus*); en este caso la interpretación es semejante a un leve *ritardando*. Su transcripción es idéntica a la notación cuadrada: .

El **custos** o *guión* es un signo, parecido a una nota partida, que se pone al final de cada tetragrama para anunciar la nota por la que comienza el siguiente. También se emplea antes de un cambio de clave, para indicar cuál es la nota que sigue a la nueva clave.

20.5.5. SEÑALES DIVISORIAS DEL FRASEO.

El análisis fraseológico del C. Gregoriano es muy sencillo, gracias a las líneas divisorias o barras verticales escritas sobre el tetragrama. Estas barras tienen una misión semejante a los signos de puntuación (coma, punto y coma, punto y seguido, punto y aparte...) del discurso literario: articular y relacionar los distintos componentes fraseológicos de las melodías gregorianas.

Los signos y sus nombres son los siguientes:



La *divisio minima*, o barra mínima, corta la cuarta línea del tetragrama, y señala el fin del *inciso*, mínima división fraseológica. No comporta respiración.

La *divisio minor*, o barra media, corta las líneas centrales del tetragrama, y separa los miembros de frase o semifrases. Tampoco comporta respiración.

La *divisio maior*, o barra máxima, corta totalmente el tetragrama, limita la frase musical. Es la señal más importante, por separar las frases musicales y lleva respiración obligada, con su

correspondiente pausa.

La *divisio finalis*, o barra doble indica el final de la pieza. En las grandes formas (Graduales, Aleluyas, Responsorios) indica el final de las distintas secciones. En las obras antifonales (*Kyrie, Gloria, Credo*, Himnos) señala la alternancia entre los dos coros.

En la transcripción al pentagrama estas barras se escriben de la misma manera (la barra media corta las tres líneas centrales).

El *asterisco* (*) es un signo que aparece, no en la notación, sino en el texto con significados diversos:

- Al comienzo de las piezas, determina el lugar donde termina la *intonatio*, o *inchoatio*, en el caso de que un solista inicie la obra, y comienza a cantar todo el coro o schola.
- En los versos de los Salmos, el asterisco indica la separación entre los dos *hemistiquios*, o secciones de cada verso. Implica respiración con su correspondiente pausa.
- En el *Kyrie* final de algunas Misas del *Kirial*, el asterisco simple indica el cambio de Coro, mientras que el doble (**) indica la unión de los dos coros para terminar.

20.6. ELEMENTOS DE TEORÍA MUSICAL.

La teoría musical del Canto Gregoriano es muy sencilla, en comparación con la de la música posterior. Vamos a considerar sólo dos elementos: las alteraciones y los intervalos.

20.6.1. Las ALTERACIONES. Sólo existe una alteración posible en el C. Gregoriano: el *bemol*, que sólo se puede aplicar a la nota *SI*. El signo es la **b** () (*be molle*, o *si* blando, muelle).

El efecto del bemol perdura hasta que se den alguna de estas condiciones:

- La aparición del signo contrario, el *becuadro* **h** () (*be quadratum*, o *si* cuadrado, duro).
- La aparición de una barra mínima nueva.
- La aparición de una nueva palabra.

Dicho de otro modo: el *bemol* tiene vigencia dentro del mismo inciso y de la misma palabra. El *becuadro* se utiliza en estos casos para volver al sonido natural.

20.6.2. Los INTERVALOS usados en el C. Gregoriano son siempre *melódicos*, puesto que nuestra música es monódica.

Pueden ser tanto *ascendentes*, como *descendentes*.

Pueden ser *conjuntos*, o *disjuntos*.

Son siempre *consonantes* (*mayores, menores, o justos*). No existe la posibilidad de intervalo *disonante* (4ª aumentada, ó 5ª disminuida).

El C. gregoriano usa, por tanto, cualesquiera de los intervalos posibles en la escala modal de la pieza, excepto el de 7ª. La frecuencia va decreciendo desde los intervalos pequeños hasta los de amplia distancia. Así son posibles:

- Intervalos de 2ª menor (m.) y mayor (M.): frecuentísimos.
- Intervalos de 3ª m. y M.: muy frecuentes.
- Intervalos de 4ª justa: frecuentes.
- Intervalos de 5ª justa: menos frecuentes.

- Intervalos de 6ª m. y M.: raros.

20.7. ESTILOS MELÓDICOS.

Según el carácter simple o adornado de su melodía, las piezas gregorianas se pueden clasificar en tres estilos. Esta clasificación, no obstante es más teórica que práctica, pues los varios estilos pueden y suelen coexistir en la misma composición; pero hay muchas obras en las que predomina uno u otro de los estilos. Estos estilos son:

- ESTILO SILÁBICO. Es aquél en el que a cada sílaba corresponde una nota (*punctum quadratum*). Es el estilo más fácil y popular. Las formas musicales caracterizadas por su estilo silábico suelen ser los recitados salmódicos, muchos Glorias y Cremos, muchas Secuencias, algunos Himnos y muchas Antífonas del Oficio.
Ej.: Secuencia *Victimae paschali laudes* (G.T. pág. 198).
- ESTILO NEUMÁTICO O SEMIADORNADO. Es aquél en el que todas o muchas de sus sílabas llevan un neuma plurisónico (de dos o más notas). Es un estilo propio para ser cantado por el Coro general. Es frecuente en los cantos procesionales de la Misa (Introitos, Ofertorios y Comuniones), en los *Sanctus* y *Agnus Dei*, muchos Glorias. En el Oficio, lo encontramos en las Antífonas del *Benedictus* y del *Magnificat*, en los Responsorios y en muchos Himnos.
Ej.: Introito *Resurrexi* (G.T. pág. 196).
- ESTILO MELISMÁTICO O ADORNADO. Es aquél en el que alguna o algunas sílabas van acompañadas de un melisma o grupo de abundantes neumas. Es un estilo propio de solistas o pequeño grupo muy especializado (la *Schola*). Lo encontramos habitualmente en los Aleluyas de las Misas¹³, y en los versos de algunos Graduales.
Ej.: Aleluya *Pascha nostrum* (G.T. pág. 197).

20.8. EL RITMO DEL CANTO GREGORIANO.

El ritmo es algo mucho más fácil de percibir que de definir. Al escuchar una obra musical, el ritmo es algo que se nos impone, casi de manera primitiva o inconsciente, y pronto pasa a ser reflejado en algún elemento móvil de nuestro cuerpo: muchas veces nuestro pie, o nuestra cabeza se mueven, por o con el ritmo de la obra, de una manera maquinal y sin darnos cuenta. Incluso muchos ruidos extramusicales los percibimos rítmicamente, o buscamos su ordenación rítmica, como la marcha de un tren sobre la vía, el repique de unas campanas, o el trabajo de una máquina.

13. La larga vocalización de estas obras se llama *iúbilus*.

20.8.1. Una buena DEFINICIÓN DEL RITMO tiene que ser muy general, para poderse aplicar a toda música. Vamos a definirlo como *la síntesis de la relación u oposición entre un elemento sonoro dinámico, o en arranque (arsis), y otro extático, o en reposo (thesis)*.¹

Arritmia será la imposibilidad de esta síntesis.

La relación entre arranque y reposo (*arsis-thesis*), en la que consiste el ritmo, se da en varios niveles, cada uno de los cuales presupone el anterior y supone un avance en la sabiduría interpretativa:

- Entre elementos pequeños (como las sílabas de una palabra, o los elementos de una palabra melódica). En este nivel se sitúa el marcaje rítmico de la dirección: es el primero, pero es imprescindible para aunar a un colectivo de cantores.
- Entre elementos mayores (como las palabras, que forman una oración gramatical, o los incisos musicales, que forman miembros, los miembros, que forman frases musicales). En este segundo nivel se sitúa el arte del *fraseo*, que caracteriza una interpretación mejor cantada, más artística.
- El tercer nivel afecta a la obra como unidad y totalidad: el descubrimiento de su equilibrio formal y expresivo y su traslación interpretativa: la búsqueda del *gran ritmo vital* de la obra, como un gran *arsis* (nacimiento - ascenso - culminación) y una gran *thesis* (culminación - declive - muerte). Este nivel de comprensión del *gran ritmo* de la obra es el más difícil, y solamente está al alcance de los mejores intérpretes.

20.8.2. Dejando de lado para estudios más profundos los diversos sistemas rítmicos que se han querido aplicar al C. Gregoriano durante la historia, afirmamos rotundamente que el Canto Gregoriano es rítmico, tiene ritmo. Este ritmo es *libre*, no mensural, no sometido a igualdad de pulsación, ni a compás alguno de partes iguales o desiguales; pero el C. Gregoriano tiene ritmo, incluso en el primer nivel: el de los pequeños elementos temporales, que constituyen la base de un marcaje direccional, de una dirección. En caso contrario, si el C. Gregoriano no fuera rítmico, en primer lugar no sería música, y aunque lo fuera, sólo podría ser interpretado por un solista, nunca por un colectivo, pues no se podría dirigir.

EL RITMO DEL C. GREGORIANO ES LIBRE, no constante, ni obstinado. La base está en la indivisibilidad del *tempus primum* o tiempo simple, y en la posibilidad de agrupar los tiempos simples en tiempos compuestos, a veces binarios, a veces ternarios, de manera absolutamente aleatoria, pero armoniosa. Este ritmo libre nace de la naturaleza misma de la música y de la acentuación de la palabra latina.

20.8.3. El APOYO RÍTMICO, cuyo signo es el *ictus* rítmico o *episema* vertical (), es la síntesis mínima del ritmo: agrupa los tiempos simples en unidades binarias o ternarias, llamadas *tiempos compuestos*.

El tiempo compuesto es, por tanto, binario o ternario. Como consecuencia, no puede haber *ictus* rítmico en dos notas simples inmediatas; ni diferencia de cuatro tiempos entre dos *ictus*: el cuaternario siempre será subdivisible en dos tiempos compuestos binarios.

El *ictus* rítmico se pone sobre o bajo la nota, sobre la que recae el apoyo rítmico, base de la pulsación gestual del director, y condición para la unidad interpretativa y dirección del C.

Gregoriano. Señala el movimiento rítmico de la composición gregoriana. Es un apoyo en el que confluyen la *thesis* o descanso del tiempo compuesto anterior, y el *arsis* o arranque del nuevo tiempo compuesto, con excepción del apoyo o *ictus* inicial de la composición, que es solamente ársico (no hay nada anterior que descansa); por razón inversa, el *ictus* final es solamente tético (no hay nada posterior que arranque).

El *ictus* rítmico es un apoyo (pedimos excusas por la reiteración), pero no es intensivo por naturaleza: no es un golpe de fuerza. Tendrá o no fuerza dependiendo de la naturaleza ársica o tética dominante en él. Tampoco es cuantitativo: no añade valor a la nota; si ésta se alarga será por la naturaleza neumática¹⁴, o por llevar episema horizontal.

Gracias a la continuidad o fluir constante de estos apoyos, el C. Gregoriano se puede dirigir, y así coordinar el movimiento musical de un grupo de cantores. El fluido aleatorio de tiempos binarios y ternarios, propio del ritmo libre, es bello y capaz para ser dirigido. La arritmia, o imposibilidad de síntesis rítmica, no puede ser dirigida.

Pero la libertad rítmica del C. Gregoriano es mucho más que la aleatoriedad en la secuencia de tiempos compuestos binarios y ternarios. De ninguna manera se trata de yuxtaponer compases de 2/8 y 3/8 con la concepción métrica y ajustada de la música posterior: esto ni siquiera vale para la música mensural del Renacimiento. La dirección del C. Gregoriano, al igual que su interpretación, es todo un arte que hay que aprender y practicar. Los que no entienden esta dirección, o planean nebulosamente sobre un magma musical informe, que no dirigen de hecho, sino cada cantor va como puede; o dirigen pulsando nota por nota con unos gestos de primitivismo infantil, y con unos resultados de música puntillista, impropios de una música absolutamente culta y expresiva.

20.8.4. NORMAS PARA LA COLOCACIÓN DEL *ICTUS* RÍTMICO. Las normas para colocar el *ictus* rítmico, o ritmar una obra gregoriana, provienen, ya se ha dicho, unas de la misma naturaleza de la música, y otras de la del texto. Se exponen en orden de importancia, por lo que en caso de coincidencia o colisión entre algunas de ellas habrá que optar siempre por la que precede.

A) Por razón de la melodía, llevan *ictus* rítmico:

1. Todas las **notas largas**, o sea las que valen dos o tres tiempos simples (cualquier nota con *punctum mora vocis*, *distropha*, *tristropha*, *bivirga*, *trivirga*, *pressus*, *oriscus*). La duración doble o triple de estas notas supone un peso rítmico tal que obliga a llevar el apoyo rítmico por naturaleza. Como es natural, esta regla no tiene excepción.

2. Las **notas alargadas** del *sálicus* (siempre puesto en las ediciones), del *pes* episemático seguido de *virga* (también señalado en las ediciones), del *quilisma* (nota anterior), y las notas con *episema* horizontal. También incluimos en esta norma los *ictus* rítmicos colocados por los editores de los libros musicales litúrgicos en los neumas plurisónicos, aunque no estén de acuerdo con la norma siguiente. La razón es idéntica a la de la norma primera: la aumentación cuantitativa de estos tiempos simples pide por naturaleza el

14. Recuérdese que ciertos neumas, como el *sálicus*, el *pes* episemático seguido de *virga*, o el *quilisma*, alargan alguna de sus notas.

apoyo rítmico sobre ellos, y en la práctica se interpretan como tiempos dobles.¹⁵

3. La primera nota de cada neuma plurisónico, o el *punctum* inicial en el caso de los neumas *praepunctis* (puesto que en este punto previo comienza el neuma). El neuma no sólo es una unidad melódica, sino también una célula rítmica.

Con estas tres reglas se pueden poner los *ictus* rítmicos de prácticamente todas las piezas de estilo neumático y melismático. Parta el resto de los ictus que puedan faltar en estas piezas, y para ritmar las piezas o secciones de estilo silábico, sobre todo los Salmos, seguimos con las siguientes normas:

B) Por razón del texto, llevan *ictus* rítmico:

4. Las sílabas tónicas de las palabras. En ausencia de criterios melódicos, la carga intensiva de la sílaba tónica pide el apoyo rítmico.

5. La sílaba final de las palabras **esdrújulas**, o el **monosílabo final** de las palabras **sobreesdrujulizadas**¹⁶.

6. Los monosílabos con carga gramatical o ideológica, como los sustantivos (por ej.: *lux*, *cor*, *spes*, etc), pronombres (por ej.: *me*, *qui*, *vos*, etc.), verbos (como *est*, *it*, *sum*, etc.), interjecciones (como *vah*, *vae*). No piden, sin embargo, el apoyo rítmico los adverbios, preposiciones y conjunciones monosilábicos, que prosódicamente son neutros (*in*, *per*, *cum*, *et*, etc.).

7. Las sílabas antetónicas, o anteriores al acento, se ritman de dos en dos hacia atrás, a partir del *ictus* de la sílaba tónica, o del *ictus* puesto en cualquier otra sílaba por razón de la melodía.

Con estas normas se puede completar el análisis rítmico o la puesta de *ictus* rítmicos de las piezas gregorianas. Si hiciera falta, se pueden añadir unos últimos criterios rítmicos:

8. Cuando quedan cuatro tiempos simples entre dos *ictus* rítmicos seguros, se pone un *ictus* en el tiempo tercero, dividiéndolos de dos en dos. Se llama a este caso **imposición de ritmo**, porque el *ictus* no puede ir más que en ese lugar.

9. Si quedan cinco tiempos simples entre dos *ictus* seguros, el *ictus* podrá ir en el tiempo 3º ó 4º, formando dos tiempos compuestos (binario+ternario, o al contrario). Se preferirá

15. Para el análisis teórico estas notas siguen siendo tiempos simples alargados, y en la práctica interpretativa no deberían llegar a ser tiempos dobles, estableciéndose una sutil diferencia cuantitativa entre el tiempo simple, el tiempo alargado y el tiempo doble.

16. Llamamos palabra sobreesdrujulizada a la locución formada por una palabra esdrújula y un monosílabo subsiguiente, que tienen sentido gramatical conjunto, como ocurre con las formas pasivas de algunos verbos, por ej.: *pósitus est*, *revériti sunt*; o con pronombres que complementan un verbo, por ej.: *éripe me*, *diligunt nos*, etc.

poner el ictus en notas de importancia modal (tónica o dominante), o respetar la división que sugiera la grafía.

10. Los *ictus* rítmicos puestos en la edición musical los aceptamos, si están puestos en neumas (ver norma 2ª). Los puestos en trozos silábicos podemos no tenerlos en cuenta, si contradicen alguna de las normas expuestas sobre el texto (4ª-7ª).

11. Los *ictus* al unísono con la nota anterior reciben una pequeña repercusión glótica.

20.8.5. LOS SILENCIOS DE RESPIRACIÓN.

La notación gregoriana no tiene figura alguna para representar el silencio, pero éste existe: es necesario para la separación fraseológica y la respiración. La melodía gregoriana no puede ser interrumpida en cualquier sitio para respirar: esto iría contra la estética más elemental. El corte en las barras mínimas y medias (separación de incisos y miembros musicales) llevaría a una interrupción constante de la línea melódica.

Creemos que la *frase musical* es el elemento mínimo que tiene autonomía musical para ser separado de otra frase; la frase no debe ser interrumpida por ningún corte respiratorio en la interpretación colectiva. Decimos que el cantor respira, pero el Coro no respira, salvo en los finales de frases

Según el criterio anterior, el silencio, o los silencios de respiración y separación fraseológica son necesarios al principio de la pieza (respiración para empezar) y en las barras máximas y dobles (finales de frase, o de partes, o de cambio de Coro). A falta de signos en la notación cuadrada gregoriana, utilizamos el silencio de corchea convencional ($\text{ }^1\text{ }^1$) para un tiempo simple, y de doble corchea ($\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1$), o de negra ($\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1$) para el tiempo compuesto binario en silencio.

A. Al principio de la obra deberemos suponer:

- Un tiempo compuesto binario en silencio ($\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1$ ó $\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1$), si la primera nota lleva *ictus* rítmico. Sobre este silencio recae el *arsis* inicial para comenzar la obra. No es preciso anotar este silencio de tiempo compuesto inicial; se da por supuesto.
- Un tiempo simple en silencio con *ictus* ($\text{ }^1\text{ }^1$), si la primera nota no lleva *ictus* rítmico. Este silencio con la nota forma el primer tiempo compuesto, produciéndose una *entrada a contratiempo*. Este silencio con *ictus* sí debe anotarse en la obra, pues sobre él recae el *arsis* de entrada a contratiempo.

B. Entre frase y frase tendremos uno de los dos casos siguientes:

- Un tiempo compuesto binario en silencio con *ictus* ($\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1$ ó $\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1\text{ }^1$), si la primera nota de la frase siguiente lleva *ictus* rítmico. Este silencio se debe escribir, bien antes de la barra máxima o doble (como final de la frase que termina), bien después (como principio de la frase nueva). De cualquier modo este silencio es el *arsis* de la nueva frase.
- Un tiempo simple en silencio con *ictus* ($\text{ }^1\text{ }^1$), si la primera nota de la frase nueva no lleva *ictus* rítmico. Este silencio se debe escribir después de la barra, como complemento del comienzo anacrúsico de la nueva frase. Sobre este silencio recae el *arsis* de entrada.

20.9. LA DIRECCIÓN DEL CANTO GREGORIANO.

Una obra gregoriana correctamente ritmada, con todos los *ictus* rítmicos anotados, es la base indispensable para su correcta dirección.

La dirección del Canto Gregoriano debe ser aprendida junto a un maestro, pero podemos decir algo fundamental: El director debe pulsar sobre la barra imaginaria de la dirección los apoyos rítmicos, los tiempos compuestos, teniendo en cuenta que su pulsación será muy flexible, pues la aleatoriedad con la que se presentan los tiempos binarios o ternarios hace que sus pulsaciones sean menos o más largas. Estas pulsaciones son reales, pero blandas, onduladas, para obtener el estilo característico de fluidez del C. Gregoriano, ajeno a toda dureza rítmica.

No podemos descender aquí al detalle de la dirección gregoriana, con sus *arsis* y *thesis*. Se trata de un arte complejo, que supone una tradición interpretativa previa, y que debemos dejar para una formación específica.

Tratamos aquí el Canto Gregoriano como una ciencia auxiliar del Director de Coro, a la que tiene que acudir para la interpretación de versos salmódicos o estrofas de Himnos. Ambos géneros son realmente sencillos, pero el director deberá procurar que el Gregoriano no desmerezca interpretativamente frente a la polifonía.

Pero comentaremos algunos casos particulares, que ayuden a la buena interpretación del C. Gregoriano:

- La pulsación del apoyo rítmico será por regla general leve, suave (*thesis*). Para que la pulsación sea fuerte (*arsis*) son precisas dos condiciones: que se dé sobre sílaba tónica o antetónica (si es que hay sílaba bajo la música), y que la melodía tenga carácter ascendente.
- Hay que advertir la posibilidad del tiempo compuesto ternario alargado (por el alargamiento de la nota inicial): en este caso, la práctica mejor es convertirlo en un tiempo cuaternario, subdividiendo este tiempo pulsando de nuevo la segunda nota.
- Las notas finales de frase o de obra son siempre breves (un tiempo binario, aunque más lento por estar en cadencia). Queremos decir que nunca son notas largamente tenidas, a la manera de un calderón.
- El C. Gregoriano es una música artística, y por tanto expresiva. El fraseo es su ley suprema: búsqueda de una cumbre, o punto culminante en cada frase, y descanso cadencial. Este criterio pasará a la polifonía del Renacimiento.

20.10. LA MODALIDAD.

Llamamos *modalidad* a la manera particular de ser de una escala, por la diversa colocación de los semitonos con relación a un sonido fundamental, que llamamos nota tónica, o simplemente *tónica*.

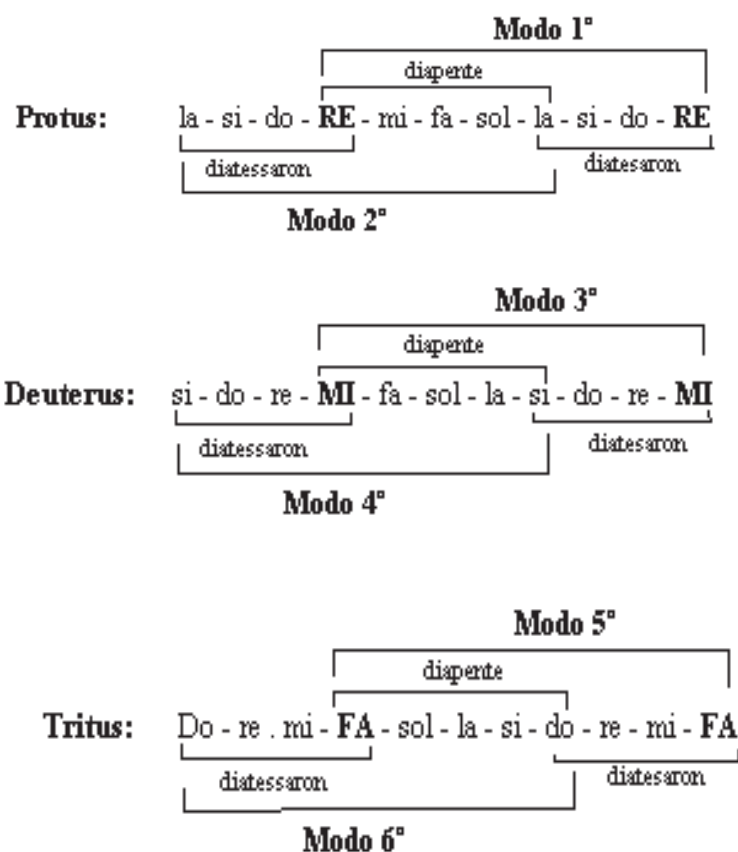
Tonalidad es, sin embargo, la altura de una determinada escala con respecto a una altura patrón.

También la modalidad gregoriana es una ciencia compleja, en cuanto a sus antecedentes griegos y orientales. Exponemos el sistema más tradicional, que viene desde la Edad Media, y que basta para una iniciación y una correcta utilización del C. Gregoriano entroncado con la polifonía.

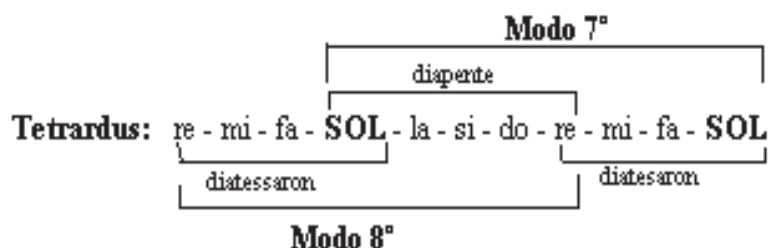
Las escalas gregorianas son cuatro: nacen de una tónica, a la que siguen los grados o sonidos consecutivos (siempre naturales, no alterados), y originan los modos primigenios o fundamentales, que tienen estos nombres de los primeros adjetivos numerales griegos¹⁷:

- 1º) **Protus**, que significa simplemente *el primero*. Su tónica natural es **Re**.
- 2º) **Déuterus**, que significa *el segundo*. Su tónica natural es **Mi**.
- 3º) **Tritus**, que significa *el tercero*. Su tónica natural es **Fa**.
- 4º) **Tetrardus**, que significa *el cuarto*. Su tónica natural es **Sol**.

Cada escala consta de una quinta central (*diapente*), más una cuarta superior y una cuarta inferior (*diatéssaron*), originando dos modos derivados:



17. Los nombres de las escalas griegas no se han usado nunca para designar a las escalas gregorianas.



Según se ve en estos cuadros, los cuatro modos primigenios o fundamentales, al desdoblarse, originan los ocho modos derivados (modo 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º), que constituyen la terminología habitualmente usada para analizar modalmente el C. Gregoriano.

Cada modo fundamental se divide en dos: uno de ámbito agudo, llamado *auténtico*, y otro de ámbito grave, llamado *plagal*. Ambos tienen la misma tónica.. Los modos *auténticos* desarrollan sus melodías entre las notas tónicas grave - aguda. Los modos *plagales* lo hacen entre las notas dominantes grave - aguda del modo auténtico

La tabla completa de los ocho modos gregorianos, con su tónicas y dominantes, es la siguiente

<i>Protus auténtico</i>	=	Modo 1º. Tónica: Re . Dominante: La .
<i>Protus plagal</i>	=	Modo 2º. Tónica: Re . Dominante: Fa .
<i>Déuterus auténtico</i>	=	Modo 3º. Tónica: Mi . Dominante: Do .
<i>Déuterus plagal</i>	=	Modo 4º. Tónica: Mi . Dominante: La .
<i>Tritus auténtico</i>	=	Modo 5º. Tónica: Fa . Dominante: Do .
<i>Tritus plagal</i>	=	Modo 6º. Tónica: Fa . Dominante: La .
<i>Tetrardus auténtico</i>	=	Modo 7º. Tónica: Sol . Dominante: Re .
<i>Tetrardus plagal</i>	=	Modo 8º, Tónica: Sol . Dominante: Do .

Las **notas tónicas** son el fundamento de la composición gregoriana.

La melodía siempre termina sobre la nota tónica. Una frase musical, una obra estará en el modo que corresponda a la última nota. De ahí el axioma latino *In fine iudicabis* (= al final juzgas). Es un principio sin excepción.

El final, además, siempre recae sobre la tónica grave.

Gracias a la movilidad de la nota o sonido **Si**, podemos encontrar modos transportados, por ej.: *protus* en *Sol* (con *Si b*), *protus* en *La*, *déuterus* en *La* (con *Si b*), *tritus* en *Do*, etc.

Las **notas dominantes** ejercen un marcado poder de atracción melódica, se puede decir que la melodía planea sobre ellas.

En los modos auténticos, la dominante es el quinto grado, excepto en el modo 3º, en el que, por el carácter móvil del *Si*, pasó a la nota *Do*.

La dominante de los modos plagales se sitúa una tercera inferior con respecto a la de los auténticos. Sin embargo, en el modo 8º la dominante es *Do*, por la misma razón de la movilidad del *Si*.

Notas sensibles y subtónicas. Sólo el *tritus* tiene nota *sensible* (el séptimo grado *Mi* está a un semitono de distancia de la tónica *Fa*). Con frecuencia se evita el giro sensible-tónica en cadencia.

En el resto de los modos el séptimo grado está a distancia de un tono de la tónica, por lo que aquel grado no tiene el carácter de sensibilización; sólo ejerce de subtónica (*Do-Re*, *Re-Mi*, o *Fa-Sol*).

Modos mayores y menores. La distancia entre los grados primero y tercero determina la naturaleza menor o mayor de los modos:

Los modos *protus* y *déuterus* son menores, pues entre sus grados primero y tercero hay una distancia de 3ª menor (*Re-Fa*, o *Mi-Sol*, respectivamente),

Los modos *tritus* y *tetrardus* son mayores, porque entre sus grados primero y tercero hay un intervalo de 3ª Mayor (*Fa-La*, o *Sol-Si*, respectivamente).

El semitono específico o característico. El semitono contenido en el *diapente*, o conjunto de los cinco grados centrales de cada modo, recibe el nombre de *semitono específico o característico*. Su ubicación es el que determina el modo, a la vez que distingue a los dos modos menores o mayores entre sí, según el siguiente cuadro:

- *Protus*: el semitono está entre los grados 2º y 3º.
- *Déuterus*: el semitono está entre los grados 1º y 2º.
- *Tritus*: el semitono está entre los grados 4º y 5º.
- *Tetrardus*: el semitono está entre los grados 3º y 4º.

Por razón de esta ordenación de los tonos y del semitono cada escala tiene una sonoridad especial, y una obra gregoriana puede ser catalogada modalmente por su escucha, sin ver la partitura.

Indefinición modal. Es la ambigüedad modal producida por la ausencia de una de las notas del semitono específico o característico. Esto es posible sólo entre los modos menores, o sólo entre los mayores. Ejemplos:

La ausencia del sonido *Mi* en el *Protus*, o la ausencia del *Fa* en el *déuterus*, crea indefinición modal entre ambos: *Re-Fa-Sol-La (protus)* = *Mi-Sol-La-Si (déuterus)*. Como ejemplo, véanse las frases *Et in terra pax...*, *Quoniam tu solus sanctus*, *Tu solus Dominus*, *Tu solus altissimus...*, *Cum Sancto Spiritu...* del **Gloria de la Missa XIV** (G.T. pág. 757s.).

De cualquier forma, la indefinición entre estos dos modos es frecuente, incluso con la presencia de los dos sonidos del semitono característico. En estos casos es preciso llegar a la cadencia para aclararse modalmente.

La movilidad del *Si* en el modo *tritus*, o la posibilidad de que éste sea *bemol*, crea ambigüedad entre éste y el *tetrardus*, si no aparece el séptimo grado, que es el que define uno u otro (semitono en el *tritus*, tono en el *tetrardus*). Es curioso el caso de indefinición modal en la totalidad del Introito *Requiem aeternam* (G.T. pág. 669. La edición le asigna el modo VI, *tritus* plagal).

El modo global de una obra gregoriana, ya lo hemos dicho, está determinado por la nota final, según el axioma *in fine iudicabis*, ya comentado. La determinación del modo como

auténtico o *plagal*, puede ser algo más difícil: lo determina la nota dominante y el ámbito más agudo o más grave en el que se desarrolla la melodía. Las ediciones litúrgicas expresan el modo al principio de cada pieza; el *Graduale Romanum* o *Triplex* lo hace con un número romano después de la abreviatura que indica la forma.

Las grandes formas (Gradual, Responsorio, *Kyrie*, etc.) ocupan a veces todo el ámbito grave y agudo del modo fundamental, por lo que están en los dos modos derivados (auténtico y plagal). En este caso, las ediciones musicales le asignan el modo auténtico. Ejemplos:

- Gradual ***Christus factus est*** (G.T. pág. 148): *tritus* plagal en la primera sección; auténtico en la segunda. (Está asignada por la edición al modo V).

- ***Kyrie cum iubilo*** (Missa IX) (G.T. pág. 741): *protus* plagal en las seis primeras invocaciones; auténtico en las finales. (Está asignada por la edición al modo I).

Las **modulaciones** son posibles, y de hecho existen, sobre todo en las piezas de mayor extensión. Si todas las frases estuvieran en el mismo modo, la obra caería en la monotonía.

Cada frase tiene su modo, que queda decidido por su nota final; este modo puede ser el mismo de la pieza completa, o más bien distinto, por razones de variedad. Es posible, incluso, que el modo inicial de una obra no sea el mismo del final.

También hay modulaciones pasajeras en miembros de frase, que no logran obtener una cadencia.

La **altura de las piezas** es algo relativo, como consecuencia del sistema modal: el compositor compone la obra en un modo, no en una altura. Para que el compositor pueda determinar la altura de una obra habrá que esperar muchos siglos hasta el sistema tonal.

Establecer la altura de una pieza es una preocupación del director, de igual manera que lo es en la interpretación de la polifonía del Renacimiento y del primer Barroco, hasta que el sistema tonal se impone en los finales del siglo XVII.

En general podemos decir que toda pieza gregoriana está bien centrada en el tetragrama, por lo que el criterio general sería hacer coincidir con el *La* del diapasón la nota que se coloque en la tercera línea del tetragrama, cualquiera que sea esta nota.

Pero la altura de una pieza depende también de la calidad y formación vocal del Coro que la interprete. Si ésta es buena, podría elevarse algo más la altura, identificando el *La* con la nota colocada sobre el tercer espacio.

Mis maestros hacían coincidir con el *La* las dominantes de todos los modos, de esta manera:

$$La^3 = LA, FA, DO, LA, DO, LA, RE, DO$$

que son las notas dominantes y cuerdas de recitación de cada modo. Pero el problema está cuando una obra está en un modo transportado: en ese caso hay que aplicar el sonido *La* a la dominante también transportada.

Creemos que el criterio más acertado y musical es el primero, completado con la consideración del ámbito melódico total de la obra, y de la mayor o menor frecuencia de los sonidos más agudos o más graves.

20.11. LAS FORMAS MUSICALES GREGORIANAS.

En un tema de simple acercamiento al Canto Gregoriano, nos hemos detenido un poco más en sus aspectos rítmico y modal; pero no podemos hacer lo mismo en otros aspectos: excedería los límites de un capítulo de nuestro tratado. Por eso las formas musicales del C. Gregoriano sólo las enumeramos, exponiendo, que no explicando, escuetamente alguna característica.

20.11.A. FORMAS DEL OFICIO DIVINO:

- **Antiphona** (= antífona): Pequeña pieza, de estilo silábico/neumático, que enmarca un Salmo. El modo de la antífona determina el tono salmódico.
- **Psalmus** (= salmo): Forma recitativa, musicalmente repetitiva, cuyo tono está condicionado por el modo de la antífona que lo encabeza. Por esto, la interpretación de un salmo polifónico siempre debería incluir una antífona, modalmente conveniente, que lo enmarque.
- **Hymnus** (= himno): Composición estrófica, silábica/neumática, de carácter algo popular. La música es la misma para todas las estrofas.
- **Responsorium** (= responsorio): Obra neumática/melismática, que *responde* a una lectura previa. Es una de las formas de más difícil interpretación. Su estructura:
Cuerpo - *respuesta* - verso - *respuesta* - verso - *respuesta*...

20.11.B. FORMAS DE LA MISA:

- Cantos del Común de la Misa (sus textos son iguales en toda Misa):
- **Kyrie** (= Señor, ten piedad): Canto penitencial, neumático/melismático. Forma antifonal, o interpretada entre dos coros, que se alternan las frases, uniéndose siempre al final. Estructura ternaria (*Kyrie-Christe-Kyrie*), en la que cada invocación se canta tres veces, con la misma, o con distinta música, según la obra. Suele tener un nombre, que viene del *tropo* que se introducía en el melisma para su aprendizaje.
- **Gloria** (= Gloria a Dios en el cielo...): Pieza festiva, silábica/neumática, de texto largo, en forma antifonal.
- **Sanctus** (= Santo es el Señor...): Pieza festiva, breve, neumática. Estructura responsorial: Cuerpo (*Sanctus*) - *respuesta* (*Hosanna*) - verso (*Benedictus*) - *respuesta* (*Hosanna*).
- **Agnus Dei** (= Cordero de Dios...): Canto penitencial, neumático, de estructura tripartita., con final musical idéntico en las tres invocaciones.

El conjunto de estas cuatro piezas (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei*) forman una *Missa*, que recibe el nombre del tropo del *Kyrie* (por ej.: *Missa cum iúbilo*), o bien el número de orden con que aparece en el *Kyrial* (*Missa IX*).

- **Credo** (= Creo en un solo Dios...): Confesión de la fe. Pieza de texto largo, silábica, en forma antifonal.
- Cantos del Propio de la Misa (sus textos son distintos para cada domingo o fiesta):

- **Introitus** (= entrada): Antífona para la procesión de entrada del celebrante y los ministros; estilo neumático; alterna con un salmo.
- **Graduale** (= gradual): Canto de respuesta a la primera lectura; estilo neumático/melismático. De gran dificultad interpretativa. Estructura responsorial:
cuerpo del gradual - verso - cuerpo
- **Alleluia** (= Aleluya): Canto jubiloso que precede a la lectura del Evangelio; estilo neumático/melismático, de gran dificultad interpretativa. Estructura responsorial:
Aleluya (2 veces) - verso - Aleluya.
- **Tractus** (= tracto): Canto algo severo, que sustituye al Aleluya en el tiempo de Cuaresma; estilo neumático; estructura antifonal.
- **Sequentia** (= secuencia): Canto estrófico en estilo silábico y carácter popular, que sigue al Aleluya en ciertas fiestas muy importantes. Muy frecuente en épocas antiguas, actualmente sólo quedan cinco (Pascua, Pentecostés, Corpus Christi, Ntra. Sra. de los Dolores y Difuntos). Estructura antifonal, con música igual para cada dos estrofas.
- **Offertorium** (= ofertorio): Canto para la procesión de ofrendas, hoy en desuso; de estilo neumático y forma responsorial (en el *Graduale Romanum* sólo queda el cuerpo de estos responsorios, como si fuera una antífona).
- **Communio** (= comunión): antífona para la procesión de los comulgantes; estilo neumático. Debe alternar con un salmo.

20.12. INFLUENCIA DEL CANTO GREGORIANO EN LA POLIFONÍA.

El Canto Gregoriano está en la base de toda nuestra música occidental. Pero ha ejercido una influencia absolutamente determinante en la polifonía de la Edad Media, del Renacimiento y primer Barroco; incluso en obras del Romanticismo y de nuestros días son frecuentes las conexiones con un cierto *espíritu gregoriano*, y con obras concretas del repertorio gregoriano. El Canto Gregoriano en sí mismo es una obra colectiva del arte de la música, hecha en un momento determinado de la historia, momento que duró varios siglos; pero el Canto Gregoriano tiene una sombra muy alargada, que se proyecta de distintas maneras sobre la música posterior.

Intentaremos dar unas pinceladas de manera muy esquemática sobre la influencia del C. Gregoriano, abriendo tímidamente un camino que creemos muy poco transitado aún.

20.12.1. EN EL NACIMIENTO DE LA POLIFONÍA.

La polifonía nace del C. Gregoriano, o sobre el C. Gregoriano, como nueva línea melódica que se superpone paralelamente (*organum*), o que procede por movimiento contrario (*discantus*).¹⁸ El *gymellum* y el *fauxbourdon* también tienen en su base una pieza o fragmento gregoriano.

El *motete*, forma suprema del período del *Ars Nova*, es una construcción sonora sobre un *tenor* o fragmento de una obra gregoriana. El Canto Gregoriano que toma parte en estas formas va perdiendo gradualmente su naturaleza ágil y rítmicamente libre, para convertirse en mensural y pesado, plano, por sus valores largos, muy largos (*cantus planus*).

18. Véase el capítulo 26.

En el esplendor del RENACIMIENTO, la polifonía es un arte perfecto, consolidado, de una belleza formal y estructural irrepetible. El C. Gregoriano parece estar muy lejos; pero su influencia está muy presente en:

20.12.2. LA MODALIDAD.

Los modos gregorianos pasan a la polifonía de la Edad Media y del Renacimiento de manera literal, con los mismos nombres de las escalas gregorianas, según la teoría de los ocho modos.¹⁹ Lo que sí hay es mayor posibilidad de modos transportados en las obras polifónicas. La modalidad perdurará hasta casi el final del s. XVII, en que se impone el sistema tonal.

20.12.3. EL RITMO MELÓDICO DE CADA VOZ POLIFÓNICA, aunque es mensural, está muy cercano al ritmo libre del C. Gregoriano, supuesto que el cantor no se encuentra líneas divisorias, que impongan un metro rítmico uniforme, que jerarquicen partes fuertes o débiles, que impongan síncopas, etc. El Coro, cuyas voces consigan cantar individualmente con estas características, hará una interpretación auténtica de la polifonía renacentista.

20.12.4. EL FRASEO.

El análisis fraseológico de un motete polifónico, o de sus formas derivadas, no es tan evidente como el del C. Gregoriano. Pero, una vez establecido este análisis, la interpretación de la polifonía debe ser semejante a la del C. Gregoriano: reconocer la supremacía interpretativa de la frase, como entidad autónoma, con vida musical propia y distinta de la anterior y de la siguiente. El buen fraseo de una obra polifónica, tanto más necesario cuanto mayor sea su extensión, se constituirá también en elemento de autenticidad interpretativa, frente a la mera sonorización muerta de notas musicales sucesivas.

20.12.5. LA FUNCIONALIDAD.

La polifonía sagrada de cualquier época tiene la misma funcionalidad que el C. Gregoriano: servir en la Liturgia de la Iglesia, para solemnizarla, sublimarla y colaborar a la elevación religiosa, la oración, de los asistentes al acto litúrgico.

Desde el Renacimiento la polifonía se tiene como más solemne que el C. Gregoriano, por lo que éste se emplea en los días ordinarios, y la polifonía se reserva para los domingos y grandes fiestas, en los que la comunidad cristiana acude a la iglesia Catedral o Colegiata para *oír* la Misa por la mañana, o *cantar* las Vísperas por la tarde.

De la misma manera que el C. Gregoriano, la polifonía sagrada nunca se pensó por sus autores para ser exhibida como arte en conciertos, sino como homenaje a Dios, a quien el artista ofrece lo mejor de su arte, y vehículo de elevación de los sentimientos de los hombres.

20.12.6 ESTRUCTURACIÓN FORMAL GENERAL DE CIERTAS FORMAS POLIFÓNICAS.

Las *Misas* polifónicas musicalizan las partes del *Común de la Misa*, que ya el C. Gregoriano venía haciendo desde varios siglos atrás: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*. La novedad está en la división del *Sanctus* en dos obras distintas: la 1ª *Sanctus... Hosanna in*

19. Los autores del Renacimiento les llaman tonos. Para nuestro análisis será suficiente la clasificación de una obra como *protus*, *déuterus*, *tritus* o *tetardus*, ya que su división en *auténtico* o *plagal* es menos clara en la polifonía, que en sus varias voces agota todo el ámbito agudo y grave de la escala modal.

excelsis; y la 2ª *Benedictus... Hosanna in excelsis*. La razón es introducir entre ambas la consagración del pan y del vino, quedando el *Benedictus* como canto de adoración del misterio.

El *Kyrie* de una misa polifónica, además de su estructura tripartita, es una obra musicalmente muy adornada, diríamos que melismática.

El *Gloria* y el *Credo* son obras mucho menos adornadas y más recitativas, en razón de sus largos textos.

El *Sanctus*, el *Benedictus*, y el *Agnus Dei* son obras de texto breve y más adornadas. El *Agnus Dei* tiene una forma tripartita semejante a la del C. Gregoriano.

Los versos de los *Salmos* polifónicos tienen dos frases, correspondientes a los dos hemistiquios del recitado gregoriano.

Las estrofas de los *Himnos* polifónicos tienen tantas frases musicales como versos, los que, a su vez, dividieron la estrofa gregoriana en miembros/frases musicales.

20.12.7 EL CANTUS FIRMUS EN LAS OBRAS POLIFÓNICAS.

Es otra de las influencias del C. Gregoriano sobre la polifonía más evidentes. Se trata de una influencia temática: una melodía o un fragmento de una melodía gregoriana se convierte en tema melódico de una obra polifónica, mediante la técnica del *cantus firmus*.

El *cantus firmus* consiste en la mensuración de esa melodía o fragmento, que pasa a tener valores largos (*brevis*, *semibrevis*, *minima* = ♩, ♪, ♫). Este *cantus firmus* es portado por una de las voces del tejido polifónico, y a veces por dos voces que proceden en canon. Cuando el *cantus firmus* no está siempre en la misma voz, sino que pasa de una voz a otra, se llama *cantus firmus vagans*. El resto de las voces, melódicamente más adornadas, proceden por contrapunto. Los temas de este contrapunto pueden nacer de la misma melodía gregoriana que se ha transformado en *cantus firmus*, o ser temas propios.

La técnica del *cantus firmus* es prácticamente obligada en los Himnos y Salmos polifónicos del Renacimiento, y opcional en las Misas y en los Motetes.

Véanse tres ejemplos de distintas maneras de transformar una melodía gregoriana en *cantus firmus*:

1º. Himno *Vexilla Regis prodeunt* (*more hispano*) de Tomás Luis de Victoria:



Transformación en *cantus firmus* en la voz de *tenor* de la estrofa 2ª a 4 v.m.:

2. Quo vul - ne - ra - tus in - su - per Ma -
cro - ne di - ro lán - ce - ae Ut nos la - va - ret cri - mi -
ne, Ma - na - vit un - da sán - gui - ne.

2º. Himno *Pange, lingua* (*more hispano*) del mismo T.L. de Victoria:

Pange, lingua, gloari - osi córporis mysté -
ri - um, sanguinisque preti - osi, quem in mundi préti -
um fructus ventris generosi Rex effudit gén -
ti - um.

Transformación en *cantus firmus vagans* en la estrofa 6º a 4 v.m. (el tema pasa sucesivamente por las voces de B, C, S, T, C, B, C):

Bajo
6. Ge - ni - to - ri ge - ni - to - que
Contralto
Laus et in - bi - lá - ti - o, Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne
Soprano
dí - ti - o: Pro - ce - den - ti ab u - tro que Com - par
Tenor
sit lau - dá - ti - o, com - par sit lau - dá - ti - o.
Contralto
com - par sit lau - dá - ti - o.
Bajo

3º. *Magnificat V toni* de Cristóbal de Morales.

El recitado salmódico del tono V (aplicado a la doxología, verso 11) es como sigue:



Verso 12 a 6 v.m. (S I, S II, C I, C II, T, B): el *cantus firmus* va en las voces S II y C I en canon a la 4ª (*in diatéssaron*). Este canon sobre *cantus firmus* queda así:

Soprano II

Contralto I

12. Si- cut e - rat in prin- cí - pi - o,

et nunc et sem - per, et in sae - cu - la

in prin- cí - pi - o, et nunc et sem - per, et in

sae - cu - lo - rum. A - men. sae - cu - lo - rum. A -

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

men. sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum. A men.

sae - cu - lo - rum. A - men.

Después de considerar estos tres casos de transformación de una melodía gregoriana en *cantus firmus* polifónico, terminemos este apartado con estas dos consideraciones:

1ª. En el Renacimiento también existe la posibilidad de transformar en *cantus firmus* otras melodías no gregorianas. Esto ocurre en Misas que parodian canciones célebres de la época, como las frecuentes Misas sobre *Mille regretz*, o *L'homme armé*, o sobre el diseño *ut, re, mi, fa, sol, la*, etc.

2ª. La técnica del *cantus firmus* perdurará en los salmos polifónicos en los siglos siguientes, (Barroco, Clasicismo), hasta el siglo XIX.

20.12.8. FORMAS POLIFÓNICAS CON INTERVENCIÓN DEL C. GREGORIANO.

El Canto Gregoriano es necesario para la interpretación de algunas de las grandes formas polifónicas. En las fuentes originales normalmente no hay constancia de la inserción de los fragmentos gregorianos que debían interpretarse, porque se daba por supuesto que el maestro de capilla sabía lo que faltaba a la polifonía que se le entregaba, en el manuscrito o en la edición, y dónde podía encontrar aquello que faltaba.

En las ediciones transcritas que utilizamos, a veces el transcriptor es un entendido en este campo, y ha incluido las intervenciones del C. Gregoriano en la edición. Puede que estas intervenciones estén bien resueltas; pero a veces el transcriptor no es más que un aficionado, y nos encontramos con malas resoluciones, por lo que el director siempre deberá ejercer su propia ciencia y criterio.²⁰ En otras muchas ediciones, muy literales, se transcribe tal cual es el original, y no se hace alusión a esta necesidad.

En concreto, se necesitan completar con Canto Gregoriano:

- Los versos alternos (pares o impares) de los Salmos polifónicos en el Renacimiento. Desde el Barroco es costumbre musicalizarlos polifónicamente íntegros, pero podemos encontrar en épocas posteriores al Renacimiento Salmos incompletos, que requieren este complemento, como el *Miserere* de Mozart, o el mismo tradicional en Sevilla de H. Eslava.
- La búsqueda de los versos salmódicos necesarios, y del tono salmódico que se debe aplicar, se puede hacer en el *Antiphonale Romanum*, en el *Psalterium*, o en el *Liber Usualis*.
- Las estrofas alternas (pares o impares, a veces varias estrofas seguidas) de los Himnos polifónicos desde el Renacimiento. Los himnos gregorianos pueden buscarse en el *Antiphonale*, en el moderno *Liber Hymnarius*, o en el *Liber Usualis*.²¹
- Ocasionalmente el C. Gregoriano puede ser necesario en el motete *Salve, Regina*: por su largo texto a veces se musicalizan polifónicamente sólo ciertas frases. En algunas lamentaciones polifónicas. En el himno *Te, Deum*. Las correspondientes obras íntegras en C. Gregoriano pueden encontrarse en el *Liber Usualis*.
- También ocasionalmente puede ser necesario completar alguna de las invocaciones del *Kyrie*, o el segundo *Agnus Dei* de algunas Misas polifónicas. Para esto debe acudir al *Kyriale*, o sección de las Misas comunes del *Graduale Romanum* o del *Liber Usualis*.²²

20. Hay ediciones de gran lujo en las que hay errores tales, como: proponer antifonas gregorianas a salmos polifónicos que no están en el mismo modo; versos salmódicos gregorianos que no están en el mismo tono que los polifónicos; versos para el *Salve, Regina* en *protus* en Re, cuando el motete polifónico está en *protus* en Sol, etc.

21. Hay que cuidar el que a veces el título del himno polifónico no es el del himno gregoriano, porque el autor polifónico musicaliza las estrofas pares, empezando por la segunda, que es la que da título al himno polifónico.

22. El carácter práctico del *Liber Usualis* para todo este trabajo del director de Coro es evidente.

Capítulo 21. LAS FORMAS POLIFÓNICAS RELIGIOSAS

21.1. INTRODUCCIÓN.

Podríamos comenzar nuestro estudio de las formas de la música coral por cualquiera de los dos grandes géneros en los que está dividido el arte: el religioso o el profano. Es una cuestión de gusto, de método, o de cronología.

Hemos elegido el último criterio, ya que las obras polifónicas más antiguas que se han escrito nacieron en la Iglesia. La música profana se practica siempre contemporáneamente, y en muchos aspectos deriva o depende de la religiosa, pero tardará más tiempo en escribirse.

Exponemos la formas musicales que se han estabilizado históricamente, y permanecen prácticamente hasta nuestros días como tales formas. Esta estabilización ocurre a partir del Renacimiento. Las formas medievales anteriores, o bien desaparecen, como el *Organum* y el *Conductus*, o bien sufren una transformación profunda en el esta época, como el *Motete* y el *Madrigal* o *Canción*. Las formas medievales, que no tuvieron una ulterior proyección histórica, serán tratadas en la cuarta parte de este tratado, al hablar de la interpretación de la música de la Edad Media (cap. 26).

En rigor no se puede hablar de diversas formas polifónicas religiosas, como si cada pieza tuviera su manera peculiar de construcción, como después la tendrán la fuga, el rondó, o la sonata.

Las distintas piezas polifónicas religiosas no se diferencian entre sí formalmente. Si a un motete, a una parte de una Misa, a una estrofa de un himno o a un verso de un salmo les quitamos el texto, la diferencia entre estas obras será puramente externa: unas serán más largas, y otras más cortas; unas tendrán más frases que otras. Sólo la presencia accidental de algún elemento, como un *cantus firmus*, podría ponernos en la pista de la forma concreta.

En el siglo XVI, época de oro de estas formas, la composición musical obedece a un principio formal único, aplicado por igual a todas las piezas litúrgicas, e incluso a algunas profanas, como el madrigal. Este principio formal común es llamado *forma motete* (a la manera de la forma sonata), o *principio formal motético*, porque se desarrolló y llegó a su máxima perfección en la pieza homónima, el MOTETE.

Pero antes de la exposición de esta forma musical propiamente dicha, y de las formas derivadas, hablaremos de dos procedimientos de escritura musical, que están o pueden estar presentes en cualesquiera formas, pero que no son formas musicales en sí mismas, aunque alguna vez se han convertido en tales: la IMITACIÓN y el CANON.

La imitación es un estilo de escritura musical en el que una o varias voces musicales, en lugar de llevar una melodía propia, *imitan* otra voz que ha nacido anteriormente.

El estilo *imitativo* se caracteriza porque las entradas de las voces se producen escalonadamente: una voz nace exponiendo un tema, a la que sigue otra voz *imitando* dicho tema; a ésta seguirá otra, y a continuación otra, hasta que se complete el número de voces de la composición. El arte y el mérito estriba en que las sucesivas voces, a la vez que *imitan* temáticamente a la primera, produzcan una armonía de conjunto conveniente.

El comienzo del motete *Ave, Virgo sanctissima* (5 v.m.) de F. Guerrero es un ejemplo magistral del estilo imitativo:

Canon ad unisonum

Cantus

(Resolutio)

A - ve, Vir - go san - ctis

[Cantus II]

A - ve, Vir

Altus

A - ve, Vir

Tenor

A - ve, Vir - go san - ctis-si-ma, a - ve, Vir - go san-ctis-si- ma,

Bassus

A - ve, Vir - go san - ctis - si - ma,

El estilo *imitativo*, llamado también *contrapuntístico*, *horizontal* o *heterofónico*, se contrapone al estilo *armónico*, *vertical* u *homofónico*, en el que las voces proceden todas simultáneamente, según las leyes de la armonía con la que se trabaje.

El comienzo de los *Improperios* de T.L. de Victoria nos ofrece un ejemplo igualmente magistral de este estilo homofónico:

Cantus

Pó - pu - le me - us, quid fe - ci ti - bi, aut in quo con - tris ta - wi te? Res -

Altus

Pó - pu - le me - us, quid fe - ci ti - bi, aut in quo con - tris ta - wi te? Res -

Tenor

Pó - pu - le me - us, quid fe - ci ti - bi, aut in quo con - tris ta - wi te? Res -

Bassus

Pó - pu - le me - us, quid fe - ci ti - bi, aut in quo con - tris ta - wi - te? Res -

El estilo imitativo nace en la Escuela Flamenca de los albores del Renacimiento con un

alto grado de complejidad, y será aceptado rápidamente por las demás escuelas del Renacimiento (sobre todo la Española y la Italiana), que le darán una mayor naturalidad; culmina en el Barroco con las gigantescas aportaciones de J.S. Bach y G.F. Händel, para declinar posteriormente, hasta llegar a ser un estilo obsoleto y retrógrado que caracterizará una cierta manera de música *a la antigua*. Si embargo el Siglo XX lo ha resucitado, aunque en otro sentido, como método de la Música serial.

21.2.1. ELEMENTOS DE LA IMITACIÓN.

Dos son los elementos de la imitación:

- El *antecedente*, llamado también *propuesta*, o *dux* (el jefe, el que va delante): es el tema o motivo enunciado por la voz que comienza la obra (o una frase de la obra escrita en este estilo).
- El *consecuente*, *respuesta*, o *comes* (el que acompaña o sigue a alguien): es la voz que imita el tema o motivo enunciado. Pueden ser varios, tantos como voces o partes musicales tenga la composición (es lo más común), o único en una voz, procediendo el resto de las voces armónicamente.

21.2.2. PARTICULARIDADES DE LA IMITACIÓN.

El estilo imitativo es muy estricto estructuralmente. Exponemos algunas de sus particularidades, con vistas a su análisis:

- La longitud del antecedente puede ser variable. El autor puede escoger libremente entre un motivo o célula rítmico-melódica (unas pocas notas) o un tema íntegro de cierta extensión.
- La proximidad entre el antecedente y el consecuente también es algo libre para el compositor. Cuanto más próxima o *cerrada* sea la entrada del consecuente, la imitación se considera más interesante, a la vez que menos perceptible a la audición, pues el consecuente entra antes de haberse completado la exposición del antecedente.
- La distancia interválica entre el antecedente y el consecuente puede ser cualquiera, y es también libre. Son más fáciles y frecuentes las entradas de los consecuentes a distancia de 8ª, 5ª o 4ª. Las entradas a otros intervalos son menos frecuentes, y por ello más interesantes.
- Cuando el consecuente reproduce los mismos intervalos que el antecedente, la imitación se llama *real*, *exacta*, *regular*, *perfecta*, *textual*. Esta imitación es usada solamente como ejercicio de escuela, pero apenas la encontraremos en la realidad de las obras, salvo en la imitación a la 8ª.

Por el contrario, se llama *tonal*, *inexacta*, *irregular*, *imperfecta*, *libre*, a aquélla en la que los consecuentes reproducen sólo las direcciones interválicas, o varían algún valor rítmico del antecedente.

21.2.3. CLASES DE IMITACIÓN.

La imitación puede ser:

- Por movimiento directo: Es la explicada hasta ahora: aquélla en la que el consecuente

reproduce los intervalos del antecedente, textual o libremente, en la misma dirección ascendente-descendente. Esta imitación es la más natural y frecuente (de hecho es la habitual), y la más perceptible al oído.

- Por movimiento contrario: Es la imitación en la que, textual o libremente, el consecuente invierte el sentido de los intervalos del antecedente. Esta imitación, menos usada, sólo es percibida por oídos muy acostumbrados a una audición musical analítica.
- Por movimiento retrógrado, o cancrizante: Es la imitación en la que el consecuente reproduce el antecedente de manera simétrica, desde el final al principio. Este artificio, muy poco usado, no es perceptible al oído; sólo se advierte sobre la partitura a un analista muy especializado (que prevea que, por el tipo de obra, podría haber lugar para tal imitación, y la busque). Lo más normal es que el autor lo indique en la partitura de alguna manera.
- Por aumentación o disminución de valores: Es la imitación en la que, como dice el enunciado, el consecuente multiplica o divide los valores métricos del antecedente. Este tipo de imitación es combinable simultáneamente con cualquiera de los anteriores, aumentando el artificio compositivo, y la dificultad de percepción auditiva.

Este sistema de escritura imitativa o contrapuntística se ha convertido alguna vez en forma musical propiamente dicha de la mano de J.S. Bach en sus obras para teclado a dos o tres voces tituladas *Imitaciones*.

21.3. EL CANON.

El canon es también un procedimiento de escritura musical, que puede quedarse sólo en eso, o llegar a ser una forma musical en sí mismo.

La palabra latina *canon* significa *regla, norma*, lo que indica que estamos ante una forma o procedimiento muy estricto y rígido.

Como procedimiento de escritura, podemos definir el canon como una imitación que se mantiene durante un largo tiempo; o mejor aún, una imitación que persiste en toda la composición.

Como forma musical estricta, el canon es una composición polifónica en la cual una voz inicia una melodía que, al ser repetida o superpuesta por el resto de las voces o partes musicales, que van entrando en distintos momentos, se acompaña a sí misma, formando una polifonía. Al tener todas las partes la misma línea melódica, se forma la más estricta de las formas imitativas.

Desde el punto de vista pedagógico, el canon es una manera óptima de iniciar a un Coro, pues educa el unísono vocal, aprendiendo todas las voces juntas la misma línea melódica; la polifonía nacerá después, al dividir el Coro en dos secciones, para cantar esa melodía a dos voces por medio de una segunda entrada en el momento oportuno; poco a poco se podrá llegar hasta la interpretación de todas las voces que requiera la composición concreta.

Desde el punto de vista auditivo, el canon posee un encanto especial, pues las relaciones

verticales y horizontales de la línea musical se refuerzan por relaciones diagonales, que constantemente conectan las imitaciones, todo lo cual provoca una superposición parcial de la melodía sobre sí misma.

La forma canon viene desde la Edad Media, en la que se llamó *rota*, *rondellus*, *caccia*, *chase*, o *çaça*. En el Renacimiento se llama *fuga*. Las *Fugas* de A. de Cabezón (para tecla), o las de S. Raval (para coro), no son sino cánones en sentido estricto.

21.3.1. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL CANON.

Los elementos constitutivos del canon son los mismos de la imitación:

- Un antecedente, o melodía iniciada por la primera voz que entra.
- Y uno o varios consecuentes, o entradas canónicas de las voces sucesivas. Estas entradas pueden estar todas a la misma distancia de tiempo, o a diferente.

Las sucesivas entradas canónicas pueden estar todas a la misma altura, como en los cánones *al unísono* (la mayoría de los cánones populares o fáciles), o entrar en alturas o intervalos distintos: *a la 5ª*, *a la 8ª*, etc.

En el Renacimiento, la distancia interválica a la que debía entrar la voz canónica o el consecuente se expresaba con estos términos:

Canon ad unísonum = entrada al unísono, o a la misma altura.

in diápason = entrada a la octava.

in diapente = entrada a la quinta, o en el quinto grado.

in diatéssaron = entrada a la cuarta, o en el cuarto grado.

Estos intervalos se entienden como superiores, aunque también puede anteceder a estos términos alguno de los prefijos *epi-*, o *hiper-*, para indicar el intervalo superior (p.ej.: *epidiatéssaron*, *hiperdiapente*).

En el caso de que el intervalo de la entrada del consecuente sea inferior, deben anteceder uno de los prefijos *sub-*, o *hipo-* (p.ej.: *subdiápason* = a la 8ª inferior; *hipodiapente* = en el quinto grado inferior, etc.)

21.3.2. TIPOS DE CANON.

Atendiendo a su presentación gráfica, el canon puede estar *abierto* o *cerrado*.

- El canon se llama abierto cuando está realizado, o totalmente escrito: el antecedente y los diversos consecuentes. Es una presentación en la que todo está escrito, en forma de partitura, apta para ser interpretada.
- Por el contrario el canon cerrado es una forma abreviada de escritura, en la que sólo consta el antecedente.

Este canon cerrado, forma muy normal de presentar un canon, necesita para su interpretación de ciertos signos convencionales, que debe proporcionar el autor de manera expresa o enigmática, tales como el momento del comienzo del consecuente o de los consecuentes varios, o la distancia que los separa, así como el intervalo al que entran los consecuentes. Esto ha dado lugar a muchos y diversos enigmas con los que los compositores han velado sus ocurrencias canónicas, sobre todo en el Renacimiento:

- *Canon post tres me sequeris* (= Después de tres [notas] me seguirás).

- *Fuga ad minimam* (= Fuga a distancia de una mínima).
- *Canon cancrizans* (= Canon de cangrejo, o retrógrado; a veces hay que volver la hoja del revés).
- *Canon qui se exaltat, humiliabitur* (= El que se exalta, será humillado; indica una inversión: los intervallos ascendentes se hacen descendentes, y viceversa).
- *Canit more Hebraeorum* (= Canta a la manera de los Hebreos; esto es, del final al principio).
- *Canon signa te, signa, temere me tangis et angis* (texto que se lee igual de izquierda a derecha y viceversa, indicando que la música es igual en ambos sentidos).
- *Canon clama, ne cesses* (= Grita, no ceses, esto es, omite todos los silencios).
- *Canon noctem in diem vertere* (= convierte la noche en día; o sea, lee las notas negras como blancas, y las negras como blancas).

A continuación presentamos, como ejemplo, el breve pero excelente canon (para 4 voces mixtas, (*Altus* y *Bassus* a la 5ª) ***Da pacem, Domine***, de M. Franck, en sus formas (a) cerrada y (b) abierta:

(a) Canon cerrado:

Da - pa - cem, Dó - mi - ne, da pa - cem, Dó - mi - ne, in di - e - ñus - tris.

(b) Canon abierto: Realización para 4 voces mixtas:

Sopranos: Da pa - cem, Dó - mi - ne, da pa - cem, Dó - mi - ne, in di - e - ñus - tris.

Contraltos: Da pa - cem, Dó - mi - ne, da pa - cem, Dó - mi - ne, in di - e - ñus - tris.

Tenores: Da pa - cem, Dó - mi - ne, da pa - cem, Dó - mi - ne, in di - e - ñus - tris.

Bajos: Da pa - cem, Dó - mi - ne, da pa - cem, Dó - mi - ne, in di - e - ñus - tris.



El canon puede ser simple y polifónico:

- El Canon simple o melódico: Es aquél que hemos considerado hasta ahora, o sea, el que tiene un antecedente único. Como hemos visto, el desarrollo de un canon melódico da lugar a una composición polifónica.
- El Canon múltiple o polifónico: Es aquél que tiene dos o más antecedentes: si tiene dos antecedentes el canon será doble; si tiene tres, triple, si tiene cuatro, cuádruple; etc. El desarrollo de este canon es una composición policoral. Así son las *Fugas* (1596) de S. Raval¹, o el Canon *V'amo di core* (KV. 348) de W.A. Mozart².

21.3.3. EL CANON COMO RECURSO COMPOSITIVO.

El canon es un recurso compositivo que frecuentemente entra a formar parte de obras polifónicas de diversa forma, como el Motete. En este caso una voz de la polifonía se convierte en antecedente, o voz a ser imitada canónicamente por otra voz, que le seguirá en el momento conveniente (expresado por un signo convencional), y al intervalo expresado en el antecedente³. El resto de las voces del motete proceden por contrapunto o imitación normal.⁴

F. Guerrero es un compositor al que gusta trabajar con esta técnica: los ocho primeros motetes a 5 voces publicados en su primer libro (Sevilla, 1555)⁵ son canónicos, siguiendo un

1. Sebastián Raval tiene varias de sus *Fugas* (cánones) a 2 voces, a veces iguales, otras mixtas, con tres consecuentes, lo que da lugar a obras a 8 voces en 4 coros. Otras son a 4 voces mixtas, con uno o dos consecuentes, dando lugar a obras a 8 voces en 2 coros, o a 12 voces en 3 coros. La edición de Máximo Pajares, Sociedad Española de Musicología (Madrid, 1985) ya está realizada.

2. El antecedente de este canon es a 4 voces mixtas y tiene dos consecuentes o entradas posteriores; al realizarlo tenemos una obra a 12 v.m. en 3 coros.

3. Estos parámetros (distancia temporal e interválica entre el antecedente y el consecuente), necesarios para la realización del canon, pueden estar expresados más o menos clara o veladamente en el mensaje o enigma que propone el autor.

4. La *resolutio*, o voz que resuelve el canon propuesto por el antecedente, nunca está escrita en los manuscritos y ediciones del Renacimiento, pero sí debe y suele estar escrita en las transcripciones actuales.

5. Estos motetes son: *Dixit Dominus Petro*, *Ambulans Iesus*, *Trahe me post te*, *In illo tempore cum sublevasset Iesus*, *Dum complerentur dies Pentecostes*, *Et post dies sex assumpsit Iesus*, *Hoc enim bonum est*, y *Simile est regnum caelorum*.

orden ascendente en los intervalos de sus resoluciones: comienza por *fuga ad unisonum* en el primero, *fuga ad secundum* en el segundo, *fuga ad tertiam* en el tercero, etc.

También entra el canon como recurso compositivo en las partes finales de las grandes formas polifónicas, para aumentar el número de voces de la composición, y dar mayor esplendor sonoro, a la vez que mostrar el ingenio del compositor. Así puede pasar con los versos finales de los Salmos o *Magnificat*, y en el *Agnus Dei II* de las Misas. Ejemplos de esta manera pueden ser:

- Los versos finales (*Sicut erat in principio*) de los *Magnificat* con polifonía en los versos pares (1562) de C. de Morales.
- El *Agnus Dei* de la *Missa quarti toni* de T.L. de Victoria.

21.4. EL MOTETE.

Después de una larga andadura medieval, de la que se hablará en el capítulo correspondiente (cap. 26), en el Renacimiento la palabra *motete* es de un alcance amplísimo. Podemos decir que todas las piezas litúrgicas, con excepción de la Misa, entran en este término. Las ediciones de “Motetes” contienen, además de los motetes propiamente dichos, Himnos, Salmos, Letanías, Secuencias...

La designación de *motete* parece ser un término vulgar o popular (“... *quae vulgo Motecta appellantur*”). El tipo de obra que solemos conocer como *motete* recibió en el Renacimiento otros nombres tan diversos, como *symphonia*, *concentus*, *harmonia*, *modulatio sacra*, *sacra cantio*, o *canción espiritual*. El término técnico o propio parece ser “Canción sagrada”⁶. Las semejanzas con su hermana, la “Canción profana” o *madrigal* son totales.

21.4.1. DEFINICIÓN.

A pesar de la generalización que algunas veces puede tener la palabra, el motete propiamente dicho podemos definirlo, muy en general, como una composición polifónica, sobre texto religioso, latino, en estilo libre, aunque generalmente contrapuntístico.

El motete se convierte en la forma culminante de la composición religiosa del Renacimiento, ocupando un lugar muy destacado en la producción musical de la época, tanto por el número, como por la calidad y significación artística. Los compositores de la época, generalmente maestros de capilla, recurren a la forma motete como uno de los medios más perfectos de la expresión musical, creando unas obras en las que acreditan su gran técnica compositiva y, en el caso de los grandes autores, su genialidad.

Los textos de los motetes proceden de la liturgia: sus fuentes son normalmente la Sagrada Escritura, la primitiva literatura cristiana y datos hagiográficos de los santos en cuyo honor se compone el motete. Muchos de estos textos ya tuvieron una música anterior en C. Gregoriano.

6. Como ejemplo sirva el título del primer libro de Motetes de F. Guerrero (Sevilla, 1555): “*Francisci Guerrero Hispalensis. SACRAE CANTIONES, VULGO MOTETA NUNCUPANTUR, quatuor vocum...*”

Por otra parte, cuando un texto de nueva creación es utilizado como base de un motete, el tal texto pasa a ser ya litúrgico.

Por excepción encontramos motetes con textos provenientes de fuentes profanas, que dan lugar a una especie de *motetes profanos*, semejantes a lo que llamaremos madrigales, pero con texto latino. Así puede considerarse el *Canticum Canticorum* (1584) de G.P. da Palestrina, conjunto de motetes sobre poemas del *Cantar de los Cantares* de la Biblia, libro que canta el amor erótico entre esposos, y que sólo muy figuradamente podrían considerarse religiosos. También en el *Magnum opus* (1604) de O. di Lasso encontramos varios motetes compuestos para exaltar las virtudes de algún príncipe o cardenal, celebrar unas bodas, en alabanza de la música, del vino y de otros asuntos nada religiosos.

Pero salvo estas contadas excepciones, el texto de un motete, siempre en latín, es religioso, culto y serio, de una cierta austeridad literaria e ideológica; puede ser poético o no, pero aunque no sea de un alto nivel literario, siempre estará lleno de ideas teológicas, morales, o históricas, de expresividad suficiente para sugerir a su vez unas bellas ideas musicales.

Los temas literarios pueden ser variadísimos, por ejemplo:

- Según los diversos tiempos litúrgicos, hay motetes para el Adviento, Navidad, Epifanía, Cuaresma, Pasión, Semana Santa, Pascua, Ascensión, Pentecostés...
- Según las fiestas, están los motetes al Señor, a la Sma. Trinidad, a la Virgen, o marianos (Inmaculada concepción, Natividad, Anunciación, Presentación, Asunción, etc.), a todos los Santos, a ciertas categorías de Santos (por ej. Stos. Doctores, o Stas Vírgenes), o a los innumerables Santos particulares.
- Para diversas circunstancias de la vida cristiana: motetes para la Eucaristía, el Bautismo, el Matrimonio, la Profesión religiosa, los Funerales, la consagración de una Iglesia, celebraciones penitenciales, para pedir la paz, de acción de gracias, etc.

21.4.2. ESTRUCTURA FORMAL.

“El principio constructivo del motete descansa en la división fraseológica del texto”⁷. El compositor divide el texto en frases literarias, y a cada frase literaria le asocia o compone un tema musical propio. La división fraseológica literaria no es obligada; cada autor divide el texto en frases más o menos largas, a veces muy cortas, una o dos palabras, de tal manera que un mismo texto puede estar dividido en distinto número de frases literario-musicales cuando dos autores le ponen música.

El número de frases musicales del motete está determinado, pues, por el número de frases o elementos literarios del texto: cada frase literaria nueva da origen a un tema musical nuevo, desarrollado en forma imitativa o en forma homofónica. Estos dos procedimientos juegan en continua oposición a todo lo largo de la pieza, de donde se origina un bello contraste y una interesante variedad, a la vez que un rico equilibrio.

Si por cualquier motivo en el texto de un motete se repitiera una frase literaria, el autor deberá traer de nuevo el tema musical que le asoció anteriormente, aunque puede desarrollarlo contrapuntísticamente de diversa manera, o trabajarlo en la técnica contraria (contrapunto ≠

7. Samuel Rubio: *La polifonía clásica* (Madrid, 1956). En todo este capítulo seguimos muy de cerca al insigne musicólogo y recordado profesor en la Escuela Superior de Música Sagrada.

homofonía). Esto es frecuente en motetes dobles, en los que ambas partes terminan con la misma frase literario-musical. También lo podemos ver en el motete ***O vos omnes*** (4 v.m.) de T.L. de Victoria: al componer el autor un motete sobre el mismo texto del responsorio homónimo, se encuentra con la repetición textual característica de esta forma, de la que hablaremos posteriormente.⁸

1.	<i>O vos omnes, qui transitis per viam,</i>	O vosotros todos, los que pasáis por el camino,
2.	<i>atténdite, et videte:</i>	mirad, y ved:
3.	<i>Si est dolor similis sicut dolor meus.</i>	si hay un dolor semejante a mi dolor.
4.	<i>Atténdite, universi pópuli, et videte dolorem meum:</i>	Mirad, pueblos todos, y ved mi dolor:
5(= 3).	<i>Si est dolor similis sicut dolor meus.</i> ⁸	si hay un dolor semejante a mi dolor.

A esta estructura formal del motete se pueden asociar otros principios de construcción ya comentados, tales como:

- el *cantus firmus* (c.f.), o *cantus firmus obstinatus* (c.f.o.) (de los que se ha hablado en el capítulo anterior) dando lugar al llamado *motete cantus firmus*. (Ejemplos: Motete *Ecce sacerdos magnus* [4 v.m. c.f. vagans] de T.L. de Victoria. Motete *Andreas Christi famulus* [5 v.m. c.f.o. *Sancte Andrea, ora pro nobis* en S. II] de C. de Morales).
- el canon (del que se ha hablado en el apartado anterior, donde se han citado ejemplos), que da lugar al llamado *motete canónico*.

La división del motete en episodios o frases musicales no se opone a la unidad que éste debe tener como toda obra de arte. No se trata de una yuxtaposición de frases aisladas: entre ellas se establecen una trabazón y unos enlaces, que conducen a la visión de un todo armónico.

Los elementos que aglutinan y dan cohesión al motete son:

- Una modalidad (tonalidad) única que reina del principio al fin, a la que no obstan modulaciones pasajeras a modos (tonos) vecinos, que de nuevo conducen al modo (tono) principal.
- Unas cadencias finales de cada frase, que en el conjunto de la obra son cadencias medias, no conclusivas, sino provisionales, de las que es propia la exigencia de continuidad.
- Cuando un tema musical es presentado imitativa o contrapuntísticamente, la voz que presenta el tema (antecedente) lo inicia introduciéndolo, como enganchándolo, dentro de la cadencia del tema anterior.
- Un amplio período final, con una larga cadencia, en la que alguna voz se estabiliza, quedándose inmóvil, confirma plenamente el sentido de unidad logrado por los medios anteriores.

21.4.3. EL MUNDO EXPRESIVO Y PSICOLÓGICO DEL MOTETE

Todo lo dicho hasta aquí son connotaciones estructurales del motete, y, por tanto

8. En este caso el autor va más lejos todavía, pues utiliza en esta frase el mismo tema musical que en el responsorio aludido *O vos omnes* (4 v.i.). Incluso la misma frase con el mismo tema musical asociado vuelve a salir en el responsorio *Caligaverunt oculi mei* (4 v.m.).

elementos externos, materiales, de una forma que pretende mucho más:

Por una parte, el motete intenta pintar, describir musicalmente las ideas de un texto que, como se ha dicho antes, pretende ser expresivo a pesar de su seriedad religiosa. La relación entre la música y las palabras a las que acompaña es absolutamente importante e intensificada hasta el extremo. Esto lo consigue el autor por los medios técnico-expresivos que le brinda la época, y que pueden ser variados. Por ser semejantes a los medios expresivos que utiliza la forma profana hermana, el madrigal, estos intentos descriptivos se denominan *madrigalismos*, también *figuralismos*. De ellos se hablará en el capítulo siguiente, cuando exponamos la forma *madrigal*. Aunque, hablando en general, hay que decir que los motetes son mucho más parcos en madrigalismos que los madrigales.

No me resisto a citar un atrevidísimo figuralismo en el final del responsorio *Amicus meus* (4 v.m.) de T.L. de Victoria: El texto termina: ... *et in fine se suspendit* (= ... y al final se colgó [ahorcó]). Para expresar esta idea del cuerpo de Judas quedando suspendido, colgado, Victoria, contra toda norma de cadencia final, no termina en la tónica del modo (*Sol protus*), sino en la dominante (*Re*), como una *suspensión* musical. Casos así (finalizar en dominante) son excepcionales, pero existen, para expresar cualquier alteración de la normalidad. Pero Victoria no se contenta con eso: de una manera ya totalmente única (no conozco caso semejante) nuestro autor termina en nota breve (negra, tras un retardo), en lugar de la larga nota final, característica de toda cadencia terminal:



Por otra parte, el motete es una forma capaz, en manos de los mejores autores, de crear en el oyente un clima interior y espiritual, unos sentimientos variados, que pueden ir de la alegría ingenua navideña al dolor por la contemplación de la pasión o la muerte de Jesús, del abatimiento depresivo penitencial por el pecado personal a un estado de euforia por la resurrección de Jesús. Los compositores del Renacimiento están convencidos de poder utilizar la música para crear un estado de ánimo religioso. Por eso hablan de hacer una música “para alabar a Dios y elevar los sentimientos de los hombres” (C. de Morales).

21.4.4. MOTETES CON VARIAS PARTES.

Cuando el texto es muy extenso, el compositor divide el motete en dos partes, con menos frecuencia en tres, cuatro, o más partes. Las partes están normalmente indicadas en los manuscritos y ediciones con los términos *prima pars*, *secunda pars*, *tertia pars*, etc. La obra se denomina *motete doble*, *triple*, etc.

Cada una de las partes de un motete se puede considerar con propiedad como un motete autónomo, e interpretarse como tal; la cadencia final de cada parte es absolutamente conclusiva,

como si no siguiera nada más. Pero la obra tendrá sentido total cuando se considera e interpreta completa.

La relación entre las partes de un mismo motete es, en primer lugar, modal: la modalidad es la misma en las diversas partes de un motete. En los motetes dobles a veces la última frase es común en ambas partes, o tienen idéntico *cantus firmus*. En los motetes con más de tres partes, el autor puede buscar un elemento de contraste o variedad en una obra demasiado extensa, disminuyendo en alguna de las partes centrales el número de voces de la obra, nunca en las partes extremas.

Dentro de la libertad con la que los autores manejan y dividen fraseológicamente los textos, nos encontramos con un mismo texto que, a veces da lugar a un motete simple, otras a uno doble, o triple, o más; así pasa con los textos de ciertos motetes marianos, como *Ave Maria*, *Alma Redemptoris mater*, *Salve Regina*, y otros.

Es muy bueno para el estudiante de Dirección de Coro el conocer y analizar motetes del Renacimiento, época en la que la forma adquiere su perfección y su proyección hacia adelante en la Historia de la Música. Probablemente son abundantes los que cada uno puede encontrar en distintas colecciones y antologías corales. Por lo que respecta a nuestras Antologías Corales, podemos mostrar los siguientes:

- *Parce, Domine* (3 v.m.) de J. Obrecht (VIII, pág. 4).
- *Sancta Maria* (3 v.m.) de J. de Anchieta (V, pág. 10).
- *Ave, verum corpus* (3 v.m.) de J. de Pres (VI, pág. 6).
- *Puer natus est nobis* (3 v.m.) de C. de Morales (VIII, pág. 14).
- *Tu es Petrus* (3 v.m.) de C. de Morales (IX, pág. 5).
- *In die tribulationis meae* (3 v.i.) de C. de Morales (X, pág. 10).
- *Super flumina Babylonis* (4 v.m.) de G.P. da Palestrina (VII, pág. 20).
- *Cantate Domino* (3 v.m.) de O. di Lasso (VIII, pág. 21).
- *Verbum caro* (3 v.i.) de O. di Lasso (X, pág. 17).
- *Ave, Maria* (4 v.m.) de T.L. de Victoria (VII, pág. 32).
- *Angelus ad pastores* (3 v.m.) de J. de Castro (IX, pág. 17).

Una manera, curiosa quizá, de ver y comparar motetes, puede ser la visión, el análisis, el estudio, y no digo la interpretación, porque excede todas las posibilidades, de las muchas musicalizaciones del motete *Ave, Maria*, la oración por excelencia de la comunidad cristiana a la Sma. Virgen. Su texto es el siguiente (en el Renacimiento, la segunda parte tiene la variante puesta en segundo lugar):

1. *Ave, Maria,*
grátia plena,
Dóminus tecum.
Benedicta tu in muliéribus,
et benedictus fructus ventris tui, Iesus.
 2. *Sancta Maria, Mater Dei.*
Ora pro nobis peccatóribus,
nunc, et in hora mortis nostrae.
Amen.

1. *Ave, María,*
 llena de gracia,
 el Señor contigo.
 Bendita tú entre las mujeres,
 y bendito el fruto de tu vientre, Jesús.
 2. *Santa María, Madre de Dios.*
 Ruega por nosotros, pecadores,
 ahora y en la hora de nuestra muerte.
 Amén.

(En el Renacimiento):

2. *Sancta Maria, ora pro nobis.*
Dulcis et pia, ora pro nobis.
O Mater Dei, ora pro nobis
ut cum electis te videamus.

2. Santa María, ruega por nosotros.
 Dulce y piadosa, ruega por nosotros.
 Oh Madre de Dios, ruega por nosotros,
 para que te veamos con los elegidos.

Sin la pretensión de ser exhaustivos, pues nos basamos solamente en nuestro archivo personal, en el Renacimiento encontramos el motete *Ave, Maria* con música, entre otros, de los siguientes autores (algunos con varias musicalizaciones):

- Josquin des Prés (2 v.i.)
- Jerónimo de Aliseda (5 v.m.: SSCTB).
- Cristóbal de Morales (5 v.m.: SCTTB).
- Jacob Arcadelt (4 v.m.).
- Jan Nasco (4 v.i.)
- Clemens non Papa (5 v.m.: SSCTB).
- Giovanni P. da Palestrina ([a] 4 v.i.) ([b] 4
- v.i.).
- Francisco Guerrero ([a] 4 v.m.) ([b] 8 v.m.
- en 2 coros: SCTB SCTB).
- Fernando de las Infantas (4 v.m.).
- Tomás Luis de Victoria ([a] 8 v.m. en 2
- coros: SCTB SCTB) ([b] 4 v.m. [de
- autenticidad dudosa]).

21.4.5. EL MOTETE DESPUÉS DEL RENACIMIENTO.

Aunque no lo hemos referido expresamente, el concepto de motete que hemos expuesto es el que se practica en el Renacimiento. Todos los ejemplos puestos y los autores citados son de esta época, que ciertamente es dorada para esta forma, pues en ella toma su manera peculiar de ser, y con muy pocas variantes va a permanecer intacto.

El esquema formal básico del motete como composición religiosa, litúrgica, con texto latino, con una correspondencia de la frase musical con la literaria, con música de una cierta seriedad, de duración no demasiado extensa, con un uso algo austero de los recursos musicales contemporáneos a la época de que se trate, cuando no con un cierto estilo musical nostálgico del pasado renacentista (carácter modal y estilo contrapuntístico), ha pervivido perfectamente reconocible hasta nuestros días.

En el período barroco-clásico (ss. XVII-XVIII) el motete abandona definitivamente la asociación con el *cantus firmus*, reminiscencia medieval, y las complejidades canónicas. La textura se vuelve más homofónica con el aumento progresivo de voces, para trabajar con especial agrado el estilo policoral. La policoralidad es especialmente apta para esta forma de dimensiones reducidas, aunque este estilo de coros dialogantes, que alternan con grandes sonoridades de los coros conjuntos, dilatan por naturaleza la extensión del motete.

Desde finales del s. XVI los autores empiezan a componer motetes a 8 voces en 2 coros, y algo menos a 12 voces en 3 coros (G.P. da Palestrina, G. Gabrielli, O. di Lasso, F. Guerrero, T.L. de Victoria). Alguno, como Victoria, incluyen el órgano en estos motetes.

Desde el siglo XVII la composición policoral del motete es común y constante, con toda la variedad de distribuciones corales que la policoralidad admite (coros de solistas, coros instrumentales, más uno o más coros *corales*), con el añadido obligado del *bajo continuo*, o *acompañamiento* en las obras españolas. Las obras para coro simple a 4 voces mixtas *a cappella* dejan de existir, o quedan como excepción para los motetes de Difuntos. En ellos todavía pervive el *cantus firmus* del C. Gregoriano de las antífonas de Difuntos cuyos textos se musicalizan.

Algunos autores importantes que componen motetes en el s. XVII son: Claudio Monteverdi, Alessandro Scarlatti (Italia), Juan Bautista Comes (Valencia), Joan Cererols (Montserrat), Carlos Patiño (Capilla Real), o Alonso Xuárez (Sevilla).

En el s. XVIII la policoralidad persiste en la composición de motetes, pero ésta empieza a perder la riqueza de variedades tímbricas entre los coros, y se estereotipa en obras a 8 voces mixtas en 2 coros (SCTB SCTB) con *bajo continuo*. Las catedrales españolas siguen llenas de motetes en esta distribución. No debe olvidarse que es deber de los maestros de capilla la composición de motetes para ciertas fiestas del año.

(Sin embargo, y sin que sepamos por qué, la tradición de componer música al motete *Ave, Maria* desaparece en estos siglos, apareciendo de nuevo a finales del s. XVIII).

Maestros de capilla notables en el s. XVIII, compositores de motetes son: Antonio Lotti⁹ (Italia), Juan Francés de Iribarren (Málaga), Diego-José de Salazar y Pedro Rabassa (Sevilla), Antonio Soler (El Escorial).

El siglo romántico (s. XIX) supone para la música religiosa un período de decadencia, por la falta de medios económicos en las catedrales para tener buenos maestros de capilla-compositores, y por la decadencia del estilo religioso, contagiado del virtuosismo vocal, vacío de fondo musical, influencia de la ópera italiana, que invade prácticamente toda la composición española.

Se siguen componiendo motetes, muchas veces en la policoralidad estereotipada de 8 v.m. en 2 coros (SCTB SCTB) que, o bien conservan un estilo obsoleto y nada contemporáneo con el estilo de los compositores románticos de música civil; o bien componen un estilo de motetes, derivado de la cantata italiana, para una voz sola, normalmente soprano o tenor, plagado de ociosidades vocales, con acompañamiento instrumental.

Frente a esta tendencia italianizante realmente invasiva de la música religiosa, hay unas ciertas reacciones por dignificar esta música, volviendo a su tradición. En Centroeuropa el movimiento cecilianista, con algunas figuras importantes entre sus filas, como C. Saint-Saëns, Ch. Gounod o J. Rheinberger, tiene esta sana intención. En España los compositores vascos Felipe Gorriti¹⁰ (1839-1896) y Vicente Goicoechea (1854-1916) son los primeros de una importante escuela de compositores religiosos, que tendrá su gran momento en el siglo XX.

Los autores clásicos y románticos de música sinfónica componen motetes para coro, a veces con órgano, u orquesta, ciertamente en poca cantidad, aunque de gran belleza, en el estilo musical de su época. Citemos a algunos:

W.A. Mozart nos aporta algunos a 4 v.m., entre ellos el bello *Ave, verum corpus*, KV. 618 (4 v.m., orquesta de cuerda y b.c.).¹¹

F. Schubert: *Antífonas para el Domingo de Ramos*, serie de motetes a 4 v.m. de notable

9. Véase el motete *Regina coeli* (4 v.m.) en la Ant. Coral IV, pág. 20.

10. Véanse los motetes *Pueri Hebraeorum* (3 v.m. Ant. Coral VI, pág. 28), *Christus factus est* (3 v.m. Ant. Coral VIII, pág. 44) y *Popule meus* (3 v.m. Ant. Coral VIII, pág. 46).

11. Véase en Ant. Coral VII, pág. 48.

sencillez.¹²

F. Mendelssohn: 3 *Motetes*, Op 39 (3-4 v.bl. con órgano)¹³ con texto en latín o en alemán.

F. Liszt: Abundantes motetes para coro solo, o con órgano.

A. Bruckner: 10 motetes, alguno con acompañamiento de metales.

J. Brahms: 3 *Coros espirituales*, Op. 37 (3-4 v.bl.).

J. Rheinberger: Muchos y excelentes motetes para coro *a cappella*, o con órgano.

Si retomamos, tras el paréntesis del siglo XVII y gran parte del XVIII, la historia del motete *Ave, Maria*, éstas son algunas realizaciones del Clasicismo y del Romanticismo:

- Wolfgang Amadeus Mozart: ([a] 2 v.bl. y acpto.) ([b] 4 v.i. en canon).
- Felix Mendelssohn (Op. 23 nº 2: 8 v.m. (SSCCTTBB) 8 solistas y órg.).
- Ferencz Liszt: ([a] 4 v.m. y órgano) ([b] 4 v.m. y órg. *ad lib.*).
- Giuseppe Verdi (4 v.m. “Escala enigmática”).
- Anton Bruckner ([a] 4 v.m., S. y C. solas y órgano) ([b] 7 v.m.: SSCCTTBB).
- Johannes Brahms (Op 12: 4 v.bl. y Orq.).
- Franz Xaver Witt ([a] 4 v.gr.) ([b] 3 v.bl.).
- Camille Saint-Saëns (2 v.bl. y órg./piano).
- Joseph G. Rheinberger (Op.106 nº 9: 4 v.m.).
- Gabriel Fauré (2 v.bl. y órg./piano).
- Vicente Goicoechea (4 v.gr. y órg.).
- Edward Elgar (Op.2 nº 2: 4 v.m. y órg.).

En el siglo XX la música religiosa y la civil comienzan a encontrarse de nuevo: el movimiento de músicos religiosos nacido en el siglo anterior, impulsado por el *Motu proprio* (1903) del Papa S. Pío X, en el que se reorganiza la música eclesiástica y se impulsa su reforma por medio de la vuelta a sus raíces (calidad, bondad de forma, vuelta a la polifonía, práctica del C. Gregoriano, estudio de los compositores clásicos, y conocimiento de la música de su propio tiempo), da como resultado una pléyade importantísima de compositores de música religiosa de excelente formación musical y vocación compositiva, que producen en gran abundancia unas obras musicales litúrgicas de primerísima calidad. El motete en sus manos vuelve a ser de nuevo una forma musical de suprema dignidad y se pone en condiciones de igualdad con las formas instrumentales que ellos mismos o sus contemporáneos componen.

Esta generación de compositores, que Tomás Marco, por influjo de mi maestro Juan-Alfonso García, llama *Generación del Motu proprio* en su Historia de la Música Española¹⁴, es mucho más importante para la Historia de la Música que lo que a simple vista puede verse en los textos. Ha influido mucho en la formación general de los compositores de música civil y sinfónica¹⁵, y sus obras tienen una categoría musical que iguala o supera a veces las de éstos. Lo que pasa es que esta música, reservada a la Iglesia, no ha tenido la proyección mediática (estudio,

12. Véase el primero de ellos, *Pueri Hebraeorum* en la Ant. Coral IV, pág. 31.

13. Véase el segundo de ellos, *Laudate, pueri, Dominum* en la Ant. Coral X, pág. 31.

14.T. Marco: *Historia de la Música Española*. (Alianza Música, Vol 6, pág. 103 ss.)

15. Muchos de estos compositores se han formado musicalmente en seminarios y colegios religiosos y han practicado esta música. En nuestro entorno cercano es conocida la influencia en este sentido de D. Valentín Ruiz Aznar, maestro de capilla de la Catedral de Granada, sobre Manuel de Falla.

conciertos, críticas, grabaciones) de la música sinfónica o de concierto.

Algunos autores españoles de música religiosa del S. XX, que por justicia deben conocerse, son: Julio Valdés (1877-1958), Nemesio Otaño (1880-1956), Luis Urteaga (1882-1960), José-Antonio de Donostia (1886-1956), Luis Iruarrizaga (1891-1928), Norberto Almandoz (1893-1970), Juan-M^a Thomas¹⁶ (1896-1966), José-Ignacio Prieto (1900-1980), Valentín Ruiz Aznar (1902-1972), Juan-Alfonso García¹⁷ (n. 1935), etc.

Los compositores civiles o de música sinfónica sólo componen motetes u otras obras para la Liturgia de la Iglesia por excepción. Pero, aún así, son bastantes los que podrían completar la lista de creadores de esta noble forma: Fl. Schmitt, M. de Falla, P. Casals, Z. Kodály, I. Stravinsky, J. Guridi, C. Orff, F. Poulenc, M. Duruflé, J. Rodrigo, O. Messiaen, C. Halffter, etc.

En cuanto a la historia del motete *Ave, Maria*, las aportaciones en el siglo XX son numerosísimas e importantes. Citamos sólo las relevantes, por sus autores, o por su calidad, aunque los autores sean menos conocidos:

- Laurenzio Perosi (4 v.m.).	- Aldemaro Romero (4 v.m.).
- Gustav Holst (8 v.bl. en 2 coros: SSCC SSCC).	- Joaquín Rodrigo (5 v.m.: SSCTB).
- Zoltan Kodály (3 v.bl.).	- Antonio-José Martínez (4 v.m.).
- Igor Stravinsky (4 v.m.).	- Miguel Asíns Arbó (3 v.bl.).
- José-M ^a Usandizaga (4 v.gr.).	- Cristóbal Halffter (4 v.m.).
- Heitor Villalobos (4 v.m.).	- Antón García Abril (4 v.m.).
- Luis Iruarrizaga ([a] 3 v.gr. y órg.) ([b] 4 v.gr., T. solo y órg.) ([c] 6 v.m. y órg.).	- Juan-Alfonso García ([a] 3 v.bl.), ([b] 4 v.gr.), ([c] 4-6 v.m. y SCTB solos), ([d] 3 v.bl.), ([e] 4 v.m.).
- Frederic Mompou (5 v.m.: SCTBB).	- Ricardo Rodríguez ([a] 4 v.bl.), ([b] 8 v.m., SCTB solos y recitador).
- Carl Orff (4 v.m.).	- Javier Busto (4 v.m. div. y órg. ad lib.).
- Fernando Moruja (4 v.m.)	

21.4.6. EL MOTETE LUTERANO.

El motete que se practica en Alemania y otros países influidos por la Reforma de Lutero es sustancialmente la misma forma que la del motete romano, con dos particularidades: el texto es el alemán que habla la comunidad, y la duración se va ampliando por medio de la composición de motetes en dos, tres, cuatro y más partes, hasta llegar a tener una forma a veces parecida a la cantata, salvo la ausencia de orquesta.

Por lo demás, sus textos alemanes se extraen de la traducción que Lutero hizo de la Biblia, de traducciones de textos eclesiásticos o himnos romanos anteriores, y de otros textos expresamente compuestos por poetas o libretistas de la época de los compositores.

La concepción formal es idéntica a la del motete romano: la división fraseológica del texto y la aplicación de un tema musical propio a cada frase literaria. El tratamiento puede ser

16. Véase el motete *Partita super Salve Regina* (3 v.bl.) en la Ant. Coral X, pág. 49.

17. Véase el motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) en la Ant. Coral VII, pág. 72.

contrapuntístico u homofónico, preferentemente el primero, buscando variedad y equilibrio. El contrapunto es cada vez más elaborado, y hay mayor libertad para madrigalismos y simbologías musicales en la puesta musical del texto, frente al estilo romano, mucho más severo en estos elementos.

Es especialmente fecunda la asociación del motete, con su libertad compositiva, con el coral, mucho más sencillo, homofónico y austero de elementos expresivos. Poco a poco va siendo normal el motete que termina con un coral.

Este tipo de motete nace confundido en principio con el coral, en el deseo de suplir y olvidar a los bellos motetes de la Iglesia de Roma. Pero ya en el s. XVII alcanza su perfección formal de la mano de compositores tales, como M. Praetorius, M. Franck, H. Schütz, G.Ph. Telemann, Johannes Bach y otros antecesores familiares del ilustre Johann Sebastian, con el que el motete llega a su punto culminante. J.S. Bach sólo tiene seis motetes, pero con ellos la forma se vuelve insuperable. Es justo reseñar sus títulos:

- Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 225 (8 v.m. en 2 coros [SCTB SCTB] y b.c.).
- Der Geist hilft unser Schwachheit auf, BWV 226 (8 v.m. en 2 coros y b.c.).
- Jesu, meine Freude, BWV 227 (5 v.m. [SSCTB] y b.c.).
- Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, BWV 228 (8 v.m. en 2 coros y b.c.).
- Komm, Jesu, komm, BWV 229 (8 v.m. en 2 coros y b.c.).
- Lobet den Herrn, alle Heiden, BWV 230 (4 v.m. y b.c.).

Posteriormente casi todos los compositores alemanes tienen aportaciones personales al motete alemán. Entre todos ellos destacan por su calidad y abundancia las de F. Mendelssohn (Op. 23 [3 motetes], Op. 39 [3 motetes], Op. 79 [6 motetes]) y J. Brahms (Op. 29 [2 motetes], Op. 30, Op. 74 [2 motetes], Op. 109 [3 motetes], Op. 110 [3 motetes]).

21.4.7. UTILIZACIÓN DEL MOTETE EN LA LITURGIA.

Los motetes tienen un uso variado en la Liturgia de la Iglesia:

Algunos están destinados para un día concreto del año litúrgico: los dedicados a una fiesta concreta del Señor (por ejemplo, la Encarnación, la Ascensión), de la Virgen (por ej., la Inmaculada Concepción), o de los santos o santas (por ej., S. Pedro, Sta. Cecilia). La interpretación de estos motetes no tendrían sentido fuera del día apropiado.

Otros, asignados a un tiempo litúrgico (Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua, etc.), pueden ser interpretados con más libertad en cualquiera de los días de ese tiempo.

Por fin están la inmensa mayoría de los motetes, que, por su tema genérico (eucarísticos, marianos, penitenciales, por la paz, etc.), se pueden interpretar cualquier día del año.

Debe tenerse en cuenta que el motete, canción religiosa en latín destinada a las celebraciones litúrgicas, no es, sin embargo parte integrante de la liturgia, como lo es el introito, el gradual o la comunión, y se limita más bien a sustituir a éstos, o a servir de complemento, llenando espacios musicalmente vacíos, como el ofertorio, los silencios posteriores a la consagración y a la comunión, el final de la Misa, y otros en las bodas, exequias, ordenaciones sacerdotales o episcopales, Exposición del Santísimo, procesiones, novenas, etc.

La Misa es la acción litúrgica más habitual en la que interviene el Coro. Sobre la intervención del Coro en la Misa, los momentos litúrgico-musicales que debe llenar, y el tema

o motivo de estas intervenciones, recuérdese lo dicho en el capítulo 17.4.

En concierto, cualquier o cualesquiera motetes son siempre aptos para ser interpretados, puesto que la temática no importa. No nos queda sino animar a los directores a aceptar el reto de programar conciertos íntegros, o partes de conciertos, o bloques dentro de una parte, dedicados monográficamente a la interpretación de motetes¹⁸, con el convencimiento de que estarán interpretando música (coral) de la mejor calidad, semejante a la mejor música instrumental y sinfónica, y harán un enorme servicio de divulgación de un patrimonio musical nuestro que está olvidándose, sustituido por otros repertorios (negro espirituales, madrigales o canciones extranjeras, etc.) que siempre estarán mejor servidos por intérpretes propios.

21.5. EL RESPONSORIO.

El término *responsorio* hace alusión a un canto litúrgico con el que la comunidad, o en su nombre el coro, *responde* a una lectura previa proclamada por un lector, o cantada en su caso por un cantor. En efecto, el responsorio es el canto que tiene lugar después de cada una de las tres lecturas de cada nocturno de los Maitines u oración de la medianoche.

El término *responsorio* también hace referencia a una *respuesta* o repetición de una cierta frase que se encuentra en el texto de este canto.

Coordinando ambas referencias, el *responsorio*, como forma musical, es un motete que tiene lugar habitualmente después de una lectura¹⁹, en el que el texto litúrgico impone un plan musical en cuatro secciones, que se puede representar gráficamente con el esquema siguiente:

- a. *Corpus*, o cuerpo del responsorio.
- b. *Responsio*, o respuesta, estribillo.
- c. *Versus*, o versículo.
- b. *Responsio*.
- (d. *Versus*.
- b. *Responsio*.)

El versículo (*versus*) puede ser único (como ocurre en los responsorios 1º y 2º de cada nocturno de los Maitines), o pueden ser dos (como en el 3º de cada nocturno), o incluso más en algunas ocasiones.

Éste es, a modo de ejemplo, el texto del responsorio *Emendemus in melius*, para el rito de la imposición de la ceniza del Miércoles de Ceniza:

a.	<i>Emendemus in melius, quae ignoranter peccávimus: ne súbito</i>	Corrijamos para mejor lo que hemos pecado por ignorancia; no sea que,

18. El carácter monográfico de un concierto, o parte de él, al que siempre invitamos, puede ser muy variado: una época histórica, una escuela nacional, un autor, un tema, una ordenación histórica de varios estilos, una obra (*Ave Maria*, *Salve Regina*, *O sacrum convivium*) a través de la historia...

19. Alguna vez el responsorio no está en conexión con una lectura, como ocurre con el responsorio de Difuntos *Libera me, Domine*.

*praeoccupati die mortis, quaeramus spátium
paeniténtiae, et invenire non póssimus.*

b. R. *Attende, Dómine, et miserere:
quia peccávimus tibi.*

c. V. *Adiuva nos, Deus salutaris
noster: et propter honorem nóminis tui,
Dómine, libera nos.*

b. R. *Attende, Dómine, et miserere:
quia peccávimus tibi.*

preocupados, el día de la muerte busquemos
un tiempo para la penitencia, y no lo
encontremos.

Escucha, Señor, y ten misericordia;
porque hemos pecado contra ti.

Ayúdanos, Dios nuestro de la
salvación: y por el honor de tu nombre,
Señor, líbranos.

Escucha, Señor, y ten misericordia;
porque hemos pecado contra ti.

El responsorio es una forma musical derivada de la forma motete, y muy cercana al motete en todos los aspectos. Como el motete, es una forma bastante breve, a pesar de sus cuatro secciones; sin embargo es fácil su distinción, pues las ediciones hacen separaciones gráficas con doble barra divisoria entre cada una de sus secciones, así como observar en el texto las abreviaturas R. y V. que anteceden respectivamente a la *responsio* y al *versus*.

Es normal el que los autores reduzcan el número de voces en los versículos con respecto al cuerpo y respuesta de los responsorios. Esta reducción ya disminuye por sí la sonoridad de la sección *versus*; pero además puede ser bueno en la interpretación el reducir el número de cantores por voz (semicoro, o incluso solistas, si el coro es muy pequeño), para buscar un contraste sonoro entre las secciones del responsorio. Cuando el responsorio es policoral, el versículo es sólo para el Coro 1º.

El responsorio es una forma polifónica muy poco frecuente, en comparación con el motete. La razón es su lugar en los Maitines, oración de la media noche, que sólo se cantaban con asistencia de público (y por tanto con polifonía) en muy contadas e importantísimas fiestas, como eran el Triduo Sacro (Jueves, Viernes y Sábado Santos), Navidad, Corpus Christi, Inmaculada Concepción, y alguna otra. En este caso los Maitines se adelantaban a la tarde anterior, en lugar de las Vísperas. Fuera de estos casos, sólo están los del Oficio de Difuntos (que incluía el canto de los Maitines), algún responsorio para las Exequias de difuntos, como el citado *Libera me, Domine*, o alguno penitencial, como el *Media vita*, de célebre texto.

Los compositores componen responsorios sueltos para los Maitines de tal o cual fiesta. Pero a veces componen colecciones o conjuntos de todos los responsorios para una fiesta. En este sentido es excepcional por su importancia, y constituyen un mundo aparte, el conjunto de 18 responsorios para los Maitines del Triduo Sacro de T.L. de Victoria, incluidos en su magna obra *Officium Hebdomadae Sanctae* (= Oficio de la Semana Santa, 1585): seis responsorios para cada día (los correspondientes al 2º y 3º nocturno), a 4 v.m. los extremos de cada nocturno (1º y 3º), y a 4 v.i. los centrales (2º), y todos ellos en el mismo modo, *protus en Sol*. En ellos la relación entre el texto y su puesta musical llega a un punto de máxima expresividad: estilo que algunos historiadores han llamado *manierismo* musical.

También es muy importante la colección homónima de Carlo Gesualdo da Venosa: en este caso Gesualdo musicaliza la totalidad de los 27 responsorios (9 para cada día), a 6 v.m. con su peculiar y atormentado estilo cromático.

21.6. EL HIMNO.

El *himno* es una composición poética latina dividida en estrofas de un determinado número de versos; cada verso tiene igualmente un determinado número de sílabas con una acentuación también determinada. En el período más decadente del latín incluso hay rima entre sus versos. El número de estrofas es variable en cada himno, pero todas tienen la misma estructura métrica. La última estrofa de todo himno siempre tiene carácter de alabanza a la Ssma. Trinidad, por lo que se llama *doxología*.

El himno forma parte de todas las horas canónicas; su temática es variada, referente a los tiempos litúrgicos, o las fiestas del Señor, de la Virgen o de los muchos santos del santoral. Por ello su número es incalculable, pues aparte de los oficialmente contenidos en el *Antiphonale* y en el *Responsoriale* Monásticos para toda la Iglesia, hay muchísimos otros himnos dispersos para las fiestas de cada ciudad o iglesia local.

Proponemos como ejemplo el himno *Veni, creator Spiritus* de las Vísperas de Pentecostés (sus estrofas son de cuatro versos, todos octosílabos con final dactílico o en esdrújula):

1. *Veni, creator Spíritus,
mentes tuorum vísita,
imple superna grátia
quae tu creasti pēctora.*

2. *Qui diceris Paráclitus,
donum Dei altíssimi,
fons vivus, ignis, cāritas
et spiritalis únctio.*

3. *Tu septiformis múnere,
dextrae Dei tu dígitus,
tu rite promissum Patris,
sermone ditans gúttura.*

4. *Accende lumen sēnsibus,
infunde amorem córdibus,
infirmi nostri córporis
virtute firmans pérpeti.*

5. *Hostem repellas lóngius
pacemque dones prótinus:
ductore sic te práevio
vitemus omne nóxium.*

6. *Per te sciamus da Patrem
noscamus atque Filium,
te utriusque Spíritum
credamus omni témpore.*

7. *Deo Patri sit glória,
et Fílio, qui a mórtuis
surrexit, ac Paráclito*

Ven, Espíritu creador,
visita las almas de los tuyos,
llena de gracia suprema
los pechos que tú has creado.

Tú que eres llamado Consolador,
don del Dios altísimo,
fuente viva, fuego, amor
y unción espiritual.

Tú septiforme en tu regalo,
tú dedo de la diestra de Dios,
tú prometido del Padre para bien,
enriqueciendo las bocas con tu palabra.

Enciende la luz en los sentidos,
infunde el amor en los corazones,
lo enfermo de nuestro cuerpo
sanando con la fuerza del sufrimiento.

Expulsa lejos al enemigo,
y danos la paz constantemente;
siendo así nuestro guía delantero
evitaremos toda culpa.

Danos por ti saber del Padre
y conocer al Hijo,
y en ti, Espíritu de ambos,
creer en todo tiempo.

La gloria sea a Dios Padre,
y al Hijo, que de entre los muertos
resucitó, y al Consolador

in saeculorum saecula.
Amen.

por los siglos de los siglos.
Amén.

Todos los himnos tienen música propia en C. Gregoriano. Dada su naturaleza estrófica, la música, siempre sencilla, de la primera estrofa es la misma para todas las estrofas, por lo que su aprendizaje por la comunidad era relativamente fácil, llegando a ser algunos muy populares, incluso hasta nuestro días, como el citado *Veni, creator Spiritus*, o el himno de Vísperas de la fiesta del Corpus Christi *Pange lingua*. Recordemos que la interpretación en C. Gregoriano es antifonal, o sea, en dos coros que se alternan: uno las estrofas impares, y otro las pares.

El himno polifónico sigue conservando la antifonalidad, en este caso entre la polifonía de ciertas estrofas y el C. Gregoriano de las estrofas que no tienen música polifónica. El polifonista que pone música a un himno podría componer una música para la primera estrofa, y con idéntica música se podrían cantar todas las estrofas, por ser métricamente iguales; pero esto, aunque ocurre en algún caso, no es lo corriente.²⁰

Lo normal es que el compositor haga música polifónica propia para ciertas estrofas, muchas veces alternas (pares o impares), quedando el resto para ser interpretadas en C. Gregoriano.

Los manuscritos y las ediciones originales no hacen cita de las estrofas que no tienen polifonía, y que deben cantarse en C. Gregoriano, pues dan por supuesto que el maestro de capilla conoce el himno, cuáles son las estrofas que faltan a la polifonía, y dónde localizar el himno gregoriano para cantar esas estrofas. Más difícil lo tiene el director moderno, carente de esa tradición litúrgico-musical, por lo que los transcritores deben preparar unas ediciones en las que todo esto esté ya resuelto.²¹

Bajo el punto de vista formal, un *himno* es una forma compleja: es una composición polifónica compuesta por varias estrofas, que se alternarán con otras en C. Gregoriano.

Por su parte, cada estrofa polifónica es una pequeña pieza en la que se aúnan maravillosamente el principio constructivo del motete con el del *cantus firmus*, tomado de la respectiva melodía del himno gregoriano. De este *cantus firmus* gregoriano van naciendo los motivos contrapuntísticos de las distintas frases musicales.

En otras palabras, cada estrofa polifónica de un himno es un pequeño motete, normalmente compuesto sobre *cantus firmus*, con tantas frases musicales como versos tiene la estrofa.

Es normal que alguna de las estrofas polifónicas intermedias (no la primera) reduzca el número de voces de la composición, para buscar, como ya hemos visto en el motete compuesto, y veremos en otras formas, una variedad contrastante en una obra de considerable extensión en su conjunto.

20. De hecho hasta G. Dufay se musicalizaba solamente la primera estrofa de los himnos, adaptándose esta música a las estrofas impares, mientras la pares se destinaban al C. Gregoriano.

21. Para este trabajo de sustitución de las estrofas necesarias en C. Gregoriano de un himno polifónico es imprescindible el *Liber Usualis*, ya descatalogado, o el *Liber Hymnarius* actual. T.L. de Victoria, que suele musicalizar polifónicamente las estrofas pares, nos ofrece siempre la melodía gregoriana o mozárabe de la primera estrofa, con la que podemos cantar el resto de estrofas impares.

También es normal el aumento de voces en la doxología o estrofa final, para dar lugar a la formación de algún canon, o simplemente para amplificar la armonía y la sonoridad como remate de una obra extensa.

Con todos estos datos es fácil detectar la forma *himno*: Una obra polifónica, compuesta de partes no muy extensas, cuyo texto estrófico y métrico se nos impone en seguida al leerlo, con tres, cuatro o cinco frases musicales correspondientes a otros tantos versos por parte, frecuentemente con *cantus firmus*, con cadencia final en cada parte. Si la edición es buena, el texto de cada estrofa estará precedido por el número correspondiente, y estarán intercaladas o previstas las estrofas no polifónicas en C. Gregoriano.

La forma *himno* no ha variado prácticamente en la historia de la Música. En el período barroco el himno se vuelve policoral, pero conserva la construcción habitual sobre *cantus firmus* y la antifonalidad entre polifonía y C. Gregoriano. En épocas posteriores se abandona la construcción sobre *c.f.*

Los himnos son una forma bastante frecuente de la composición renacentista y barroca, no así su interpretación, por las razones de ser una forma compuesta, que requiere el auxilio del C. Gregoriano, de una considerable extensión, y que necesita un instrumento coral bien preparado para ello. Los compositores los componen, a veces como obra suelta, a veces en colecciones de himnos destinados a las Vísperas de las fiestas más importantes del año litúrgico,²² entre las que cabe citar como una de las más completas la de G.P. da Palestrina (1589), y en segundo lugar la de T.L. de Victoria, titulada *Himni totius anni...* (1581).

Como ejemplos, si se quiere, para su análisis, proponemos los siguientes himnos:

- *Conditor alme siderum* (3 v.m.) de J. de Anchieta (Ant. Coral VIII, pág. 8).
- *Vexilla Regis prodeunt* (more hispano, 4 v.m.) de T.L. de Victoria.
- *Ave, maris stella* (9 v.m. en 3 coros S SCTB SCTB y b.c.) de J. Cererols.
- *Vexilla Regis prodeunt* (3 v.m.) de F. Gorriti (Ant. Coral V, pág. 23).
- *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodály (Ant. Coral IX, pág. 42).
- *Ave, maris stella* (4 v.m.) de L. Bardos (Ant. Coral IV, pág. 42).

21.7. EL SALMO.

El *salmo* es una composición literaria poética hebrea, compuesta de versos de número libre de sílabas. La base del salmo no es la estrofa, como en el himno, sino el verso o el versículo. Éste se subdivide en *hemistiquios* o mitades, entre los que hay una correspondencia ideológica, que es la base de la belleza de este poema.

En la Biblia hay una colección de 150 salmos (Libro de los Salmos) atribuida al rey David, como rey cantor-músico, de los que sólo alguno (el salmo 50) sería auténtico. Pero en la

22. Apenas encontramos himnos polifónicos de otras horas canónicas, que no sean las Vísperas, pues sólo a este canto de los domingos o grandes fiestas asistía el pueblo y se realizaban con gran solemnidad y, por tanto, con polifonía.

Biblia hay otros muchos cánticos, proclamados por diversos personajes (Moisés, profetas varios, Zacarías, María, Simeón), que son también salmos por su estructura ideológicamente binaria.

La Iglesia utiliza los salmos, en la traducción latina de S. Jerónimo, como base de la oración canónica en todas sus horas, diurnas y nocturnas. Esta oración es cantada habitualmente en Canto Gregoriano en los monasterios y catedrales, y los cinco salmos de las Vísperas de los domingos y fiestas, más el *Magnificat*, o cántico de la Virgen María, se vuelven polifónicos, para solemnizar y atraer a la comunidad a la oración vespertina.

Proponemos, como ejemplo de la forma literaria salmo, el texto del cántico de la Virgen María, que nos ha quedado en el Evangelio de S. Lucas (1⁴⁶⁻⁵⁵): el *Magnificat* es el salmo más célebre y musicalizado en la Historia. En él podemos observar la división en versículos, y la subdivisión de cada versículo en dos hemistiquios²³. Lo más importante para la captación de la belleza poética de un salmo es la relación de secuencia ideológica, paralelismo o antítesis entre los hemistiquios de un verso:²⁴

CANTICUM B.V. MARIAE

1. *MAGNIFICAT* * *ánima mea Dóminum.*
2. *Et exultavit spíritus meus* * *in Deo salutari meo.*
3. *Quia respexit humilitatem ancillae suae:* * *ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.*
4. *Quia fecit mihi magna qui potens est:* * *et sanctum nomen eius.*
5. *Et misericórdia eius a progénie in progénies* * *timéntibus eum.*
6. *Fecit poténtiam in bráchio suo:* * *dispersit superbos mente cordis sui.*
7. *Depósuit potentes de sede,* * *et exaltavit húmiles.*
8. *Esurientes implevit bonis:* * *et dívites dimisit inanes.*
9. *Suscepit Israel púerum suum,* * *recordatus misericórdiae suae.*
10. *Sicut locutus est ad patres nostros,* * *Abraham, et sémini eius in sáecula.*
- [11. *Glória Patri, et Fílio,* * *et Spirítui Sancto.*

CÁNTICO DE LA VIRGEN MARÍA

1. Engrandece * mi alma al Señor.
2. Y se alegra mi espíritu * en Dios mi salvador.
3. Porque ha mirado la humillación de su esclava: * por eso me llamarán dichosa todas las generaciones.
4. Porque ha hecho en mi grandes cosas el que es poderoso: * y santo es su nombre.
5. Y su misericordia de generación en generación * para los que le temen.
6. Hizo poder con su brazo; * dispersó a los soberbios con el poder de su corazón.
7. Derribó a los poderosos de su trono, * y exaltó a los humildes.
8. A los hambrientos los llenó de bienes; * y a los ricos los despidió vacíos.
9. Auxilió a Israel su siervo, * acordándose de su misericordia.
10. Como lo había anunciado a nuestros padres, * Abrahán, y su descendencia por los siglos.
- [10. Gloria al Padre, y al Hijo, * y al Espíritu Santo.

23. Esta división en hemistiquios está muy clara en las mejores ediciones por medio del asterisco (*).

24. Los dos versículos finales (*Gloria Patri... Sicut erat...*) no pertenecen al cántico, pero siempre se añaden al final de cada salmo, como *doxología*, o alabanza a la Sma. Trinidad.

12. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, * et in saecula saeculorum. Amen.*]

11. Como era en el principio, ahora y siempre, * y por los siglos de los siglos. Amén.]

El Canto Gregoriano no tiene melodías propias para cantar un salmo, dado el número variable de sílabas de cada versículo. Para eso ha creado unas fórmulas recitativas en dos secciones, una por cada hemistiquio, en las que, sobre una nota tenida, o cuerda de recitación, con unas cadencias, pueden cantarse los versículos con su mayor o menor cantidad silábica. Estas fórmulas salmódicas son ocho, una para cada modo. Los versículos de un salmo se cantan antifonalmente a dos coros.

El salmo polifónico conserva la antifonalidad, en este caso entre versículos en polifonía que alternan con versículos en C. Gregoriano.

Al acercarnos a los salmos polifónicos que se han compuesto, observamos dos formas o tipos de salmo de complejidad bien distinta:

- Uno basado en un estilo acórdico simple, que vamos a llamar *salmo fabordón*, o simplemente *fabordón*.
- Otro que tiene como base el contrapunto, que llamaremos *salmo motete*, o simplemente *salmo*.

21.7.1. EL FABORDÓN.

Es una fórmula salmódica muy simple. Su estructura musical es muy parecida a la gregoriana:

El autor compone una secuencia de acordes en dos frases, una por cada hemistiquio.

Cada hemistiquio consta de un acorde de valor indeterminado, o acorde de recitación y una cadencia. La cadencia del primer hemistiquio, llamada también cadencia media o semicadencia es la separación entre hemistiquios. Algunas características de esta sencilla forma son:

- El recitado salmódico de cada hemistiquio se realiza generalmente sobre un acorde único; menos frecuentemente sobre dos.
- La cadencia media descansa sobre un acorde distinto al de la cadencia final, para producir un efecto suspensivo, no conclusivo.
- La cadencia final descansa sobre la tónica del tono-modo gregoriano.
- Las cadencias, media o final, no suelen abarcar más de tres compases.
- La estructura de los compases cadenciales varía desde la homofonía más simple, hasta un cierto estilo adornado.

Los compositores hacían conjuntos de fórmulas de fabordón salmódico adaptadas para cada tono salmódico gregoriano. Una vez determinado el tono por la antifona que enmarca el salmo, la interpretación del salmo es antifonal: versos impares en fabordón polifónico, y versos pares en C. Gregoriano, o viceversa.

Transcribimos, como ejemplo, el **fabordón de 8º tono** de Rodrigo de Ceballos:



Un caso especial lo constituye el *Miserere* (Salmo 50) de T.L. de Victoria, perteneciente al *Officium Hebdomadae Sanctae*: en él no hay antifonalidad entre fabordón polifónico y C. Gregoriano, sino entre dos coros, cada uno de los cuales tiene un fabordón polifónico distinto, uno para los versos impares y otro para los pares.

21.7.2. EL SALMO.

Es una forma compleja de la polifonía litúrgica, en la que versos polifónicos en contrapunto libre y música distinta para cada uno de ellos, alterna con versos en C. Gregoriano.

Cada versículo polifónico es un pequeño motete, con dos frases musicales, correspondientes a los dos hemistiquios del versículo, de manera parecida a las estrofas de la forma himno. Cada frase tiene su cadencia; la cadencia media sirve de separación entre el hemistiquio primero y el segundo (a veces con un silencio simultáneo en todas las voces), y a la vez de enlace entre ambos (cuando una voz comienza el segundo hemistiquio enlazándose sobre la cadencia del primero).

Este pequeño motete, que constituye un verso salmódico, está construido normalmente sobre el *cantus firmus* del recitado gregoriano del tono correspondiente, portado sobre una cualquiera de las voces polifónicas (es característica la reiteración de la nota que es la cuerda de recitación). Los temas contrapuntísticos de cada una de las dos frases de que consta un versículo pueden salir del mismo gregoriano, o ser de composición libre. Otras veces el tema del recitado gregoriano es una especie de savia diluida que corre por entre las distintas voces, sin que sepamos determinar su presencia concreta en alguna de ellas.

De manera semejante al himno polifónico, el autor suele disminuir el número de voces en alguno de los versos centrales, para dar variedad a la obra, y aumentar el número de ellas en el verso final, para hacer uno o dos cánones, como doxología (alabanza a la Trinidad) y como colofón sonoro de una obra de considerables dimensiones.

No son muchos los salmos que se musicalizan polifónicamente, pues se reducen a los salmos de Vísperas de los domingos y grandes fiestas (más o menos unos 10 salmos). A éstos hay que añadir, como más importantes aún, dos cánticos evangélicos en estructura de salmo: el *Benedictus*, cántico de Zacarías, y el *Magnificat*, cántico de María la Virgen. Éste último es la obra cumbre del canto de las Vísperas, y los autores lo musicalizaban con especial esmero. La salmodia gregoriana sobre la que se recitan estos cánticos es más *solemne* y adornada que la *simple*, sobre la que se recitan los salmos normales.

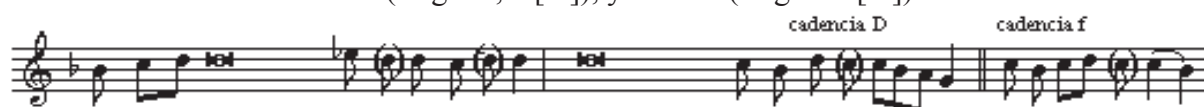
Como se ha dicho a propósito de los himnos, los autores, maestros de capilla, no citan muchas veces el número del versículo musicalizado, ni indican los versículos que deben cantarse en C. Gregoriano: eso es algo que pertenece a la sabiduría ordinaria del maestro de capilla intérprete. El director actual, carente de esa ciencia, debe saber qué versos están musicalizados

polifónicamente, qué versos deben intercalarse en C. Gregoriano, dónde encontrar estos versos²⁵, y dónde encontrar los recitados salmódicos gregorianos.

21.7.3. LOS TONOS SALMÓDICOS GREGORIANOS.

Para facilitar algo el último problema nos parece útil poner a continuación los ocho tonos salmódicos gregorianos, en su forma simple, con las cadencias más normales, tal como se requieren para su utilización en los salmos polifónicos.

- Tono 1º (*protus* auténtico): La tónica natural es RE, y su dominante LA. Pero los salmos polifónicos suelen estar en *protus* en SOL, con dominante RE. Las terminaciones más normales son en SOL (original, D[re]), y en SI b (original f[fa]):



- Tono 2º (*protus* plagal): la tónica natural es RE, y su dominante FA. Pero los salmos polifónicos suelen estar en *protus* en SOL, con dominante SI b. Cadencia en SOL (original, D[re]):



- Tono 3º (*deuterus* auténtico): Tónica MI, dominante DO. Cadencia en LA (a):²⁶



- Tono 4º (*deuterus* plagal): Tónica MI, dominante LA. Cadencia en MI (E):



- Tono 5º (*tritus* auténtico): Tónica FA, dominante DO. Cadencia en LA (a):²⁶



- Tono 6º (*tritus* plagal): Tónica FA, dominante LA. Cadencia en FA (F):

25. De nuevo es utilísimo para este menester el descatalogado *Liber Usualis* o, en su defecto el *Antiphonale Monasticum* o un *Psalterium*.

26. Los versos polifónicos de los salmos de los tonos (modos) 3º, 5º y 7º, al terminar en la nota LA, como tónica, debido al *cantus firmus*, de hecho están en *protus* en La, aunque los salmos sean de los tonos 3º (*deuterus*), 5º (*tritus*) o 7º (*tetrardus*).



- Tono 7° (*tetrardus* auténtico): Tónica SOL, dominante RE. Cadencia en LA (a):²⁶



- Tono 8° (*tetrardus* plagal): Tónica SOL, dominante DO. Cadencia en SOL (G):



El director debe entregar a los cantores una edición preparada, en la que él mismo complete o añada los versos en canto gregoriano, que pueden faltar en las ediciones normales. También es bueno recordar que un salmo siempre está enmarcado por una antífona, que decide el tono del mismo. Cuando queramos interpretar un salmo concreto en concierto, sería bueno buscarle una antífona, en el *Liber Usualis* o en el *Antiphonale*, que esté en el mismo modo del salmo, y cantarla al principio y al final del mismo.

En el Renacimiento los autores componen frecuentemente salmos para las Vísperas, que forman parte de los *Libros de Vísperas*, o colecciones, que además incluyen otras piezas para las mismas, como himnos y *Magnificat*.

Entre las colecciones de *Magnificat* en los ocho tonos, destacan los de C. de Morales (dos series, una con los versos impares, y otra con los pares), R. de Ceballos, J. Esquivel, J. Navarro, F. Guerrero (dos series), M. de Robledo y T.L. de Victoria.

En el Barroco, el salmo es una de las formas en las que brilla mejor la estética policoral. Desaparece la antifonalidad con el C. Gregoriano (se musicalizan polifónicamente íntegros); también desaparecen el contrapunto y la horizontalidad de las líneas melódicas, para dar paso a una fragmentación de los temas en incisos armónicos mínimos, cuya repetición alternada por los diversos coros da lugar a porfiados diálogos. Sin embargo, persiste la presencia ocasional del *cantus firmus*. Pueden verse ejemplos de M. Romero (Capitán), J. Cererols, A. Soler, etc.

Posteriormente decae la composición de salmos polifónicos; es sobresaliente, sin embargo, la Op. 78 de F. Mendelssohn, compuesta por tres salmos para coro a 8 v.m en 2 coros y solistas en alemán. Algunos autores sinfónicos, como J.S. Bach, A. Bruckner, Fl. Schmitt e I. Stravinsky, los componen para coro, solistas y orquesta pero estas obras entran ya dentro de la forma oratorio, que veremos en el capítulo 23.

21.8. LA MISA.

“La celebración eucarística fue desde el primer momento el centro del culto cristiano, y

cuando la música desplegó sus vuelos, buscando horizontes tan altos que tocaran lo trascendental en la relación humano-divina, los compositores enfocaron su ingenio hacia esta forma de expresión sonora que es la forma misa, y que ha venido a ser la manifestación cultural y religiosa más importante de la música litúrgica.²⁷

La *Misa* es la forma más extensa de la composición polifónica. Es una forma compuesta de partes diversas e independientes, que tienen lugar en distintos momentos del acto litúrgico central de la comunidad cristiana, que se llama la Misa.

Estas partes, tomadas del *común de la Misa*, ya poseían melodías gregorianas muy variadas desde la alta Edad Media, que se agruparon en colecciones, que se llamaron igualmente *misas*, y formaron el llamado *Kyriale*.²⁸

Los compositores, desde la Edad Media comienzan a escribir polifonía para una u otra de estas partes, pero hasta el s. XIV no encontramos una *Misa* polifónica completa, la *Missa de Notre Dame* (4 v.m.) de G. de Machaut.

La Misa es una obra con seis partes o piezas, cuyos títulos son:

1. <i>Kyrie.</i>	2. <i>Gloria.</i>	3. <i>Credo.</i>	4. <i>Sanctus.</i>	5. <i>Benedictus.</i>	6. <i>Agnus Dei.</i>

21.8.1. TEMAS DE LAS MISAS.

Todas las partes de una misa están en el mismo modo o tono, están compuestas para el mismo número de voces, y si la misa está basada en un tema determinado, éste circulará por todas las partes, dando unidad a todo el conjunto. Se exceptúan las *Misas de Beata Virgine*, en las que cada parte, por estar compuesta sobre el *cantus firmus* de la respectiva parte de la *Missa IX* gregoriana, tiene modos distintos.

Es costumbre construir la misa sobre un tema previo, que le da nombre a la misma. Este tema dota al conjunto de la misa de una gran unidad, pero a la vez constriñe la imaginación compositiva del autor. Por eso, las pocas ocasiones en las que tenemos misas *atemáticas*, o sin tema previo, éstas se constituyen en monumentos supremos de belleza, pues el compositor tiene absoluta libertad para su construcción. Son las llamadas *Misas sine nomine*, o *Misas (primi, secundi, etc.) toni*.²⁹

Los temas de las misas pueden salir de distintas fuentes:

- Del repertorio gregoriano. Éste se constituye en *cantus firmus*, que circula por las diversas partes de la misa, no de forma íntegra, sino en elementos temáticos libremente escogidos por el autor, y de acuerdo con el tratamiento de la imitación libre: son las *Misas cantus firmus*.³⁰

27. Herminio González Barrionuevo: *Francisco Guerrero: Vida y obra*. Sevilla, 2000, pág. 373.

28. Véase el capítulo anterior.

29. Un ejemplo de ellas es la admirable *Missa quarti toni* (4 v.m.) de T.L. de Victoria.

30. Ejemplo: la *Missa Ave maris stella* (4 v.m.) de T.L. de Victoria. El *c.f.* es la melodía del himno mariano del mismo nombre.

- El tema de una misa puede ser un motete, madrigal, villancico, etc polifónico anterior, del mismo autor de la misa, o de distinto autor: frases de esta obra se *parodian* o se citan melódica, armónica o contrapuntísticamente en las distintas partes de la misa, por lo que éstas se llaman *Misas parodia*.³¹
- El tema de una misa puede ser, por fin, una canción popular, o un tema melódico que se trata de manera mejante a las formas anteriores. La misa se llama *Missa canción*.³²

21.8.2. LAS PARTES DE LA MISA:

La composición de la misa en el Renacimiento y Barroco aplica los principios constructivos de la composición del motete a cada una de las partes. Cada una de las piezas del conjunto de la misa no son otra cosa, sino motetes de mayor o menor dimensión, a las que el autor aplica el gran principio de la construcción motética: la división fraseológica del texto, y la aplicación de un tema musical propio a cada unidad literaria.

Vamos a describir estructuralmente cada una de las seis partes de la Misa:

- El **Kyrie** tiene este texto heredado de la primitiva liturgia griega:

<i>KYRIE, eleison.</i>	Señor, ten piedad.
<i>Christe, eleison.</i>	Cristo, ten piedad.
<i>Kyrie, eleison,</i>	Señor, ten piedad.

Se construye como un motete en tres partes, limitadas por sendas cadencias finales conclusivas: la primera en el tono principal, la segunda en tono de la dominante, y la tercera, de nuevo, en el tono principal. Como la tercera parte tiene el mismo texto de la primera (*Kyrie, eleison*), el tema musical suele ser el mismo, pero trabajado de diversa manera, normalmente más desarrollado.

Por tener un texto muy breve, los autores lo repiten abundantemente y le dan un tratamiento contrapuntístico muy melismático, para obtener la duración deseada, según la misa sea más o menos solemne.

Litúrgicamente es un canto penitencial, por lo que su interpretación debe ser seria e introvertida. La sección segunda (*Christe*) podría contrastarse con las secciones extremas, haciéndola interpretar por un semicoro, o solistas en el caso de ser el coro muy pequeño.

- El **Gloria** tiene un texto jubiloso, con una división fraseológica, que los autores dividen frecuentemente en dos períodos, de la siguiente manera:

31. Ejemplos: la *Missa O magnum mysterium* (4 v.m.) de T.L. de Victoria se basa en el motete homónimo del mismo autor. La *Missa de la Batalla Escoutez* (5 v.m.: SSCTB) de F. Guerrero, se basa en el madrigal homónimo, también llamado *La Guerre*, o *La Bataille de Marignan* de Cl. Janequin. La *Missa Nunca fue pena mayor* (4 v.m.) de F. de Peñalosa lo hace sobre el villancico homónimo del Cancionero Musical de Palacio.

32. Ejemplo: la *Missa Ut re mi fa sol la* (4 v.m.) de C. de Morales, o las múltiples Misas sobre la canción popular *L'homme armé*.

GLÓRIA in excelsis Deo.
 1. *Et in terra pax homínibus bonae voluntatis.*
Laudamus te.
Benedícimus te.
Adoramus te.
Glorificamus te.
Grátias ágimus tibi propter magnam glóriam tuam.
Dómine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens.
Dómine Fili unigénite Iesu Christe.
Dómine Deus, Agnus Dei, Fílius Patris.
 2. *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*
Qui tollis peccata mundi, súscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
 (3). *Quóniam tu solus sanctus.*
Tu solus Dóminus.
Tu solus altíssimus, Iesu Christe.
Cum Sancto Spíritu in glória Dei Patris.
Amen.

Gloria a Dios en el cielo.
 Y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad.
 Te alabamos.
 Te bendecimos.
 Te adoramos.
 Te glorificamos.
 Te damos gracias por tu inmensa gloria.
 Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre todopoderoso.
 Señor Hijo único Jesucristo.
 Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre.
 Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros.
 Tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestras súplicas.
 Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros.
 Porque sólo tú eres santo.
 Sólo tú Señor.
 Sólo tú altísimo, Jesucristo.
 Con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre.
 Amén.

El *Gloria* es un motete de texto largo, por lo que su estilo contrapuntístico es menos melismático, y alterna con frases en estilo homofónico.

La división en dos secciones está señalada en el texto latino anterior: la primera, hasta las palabras *Fílius Patris*, termina con una cadencia final en la tónica del modo principal. La segunda sección, desde *Qui tollis peccata mundi*, suele conducir al final.

Bajo el punto de vista interpretativo, el carácter de himno jubiloso del *Gloria* debe contrastar con el carácter serio del canto penitencial *Kyrie*, que le ha precedido. Este carácter jubiloso afecta a la primera sección, y debe manifestarse en un *tempo* más movido, una intensidad mayor, y un carácter apropiado. La sección segunda (*Qui tollis...*), por su texto vuelve al carácter penitencial e introvertido, por lo que los parámetros anteriores deben variarse, además de ser bueno el buscar un contraste sonoro con la primera sección por medio del semicoro. Pero desde la frase *Quoniam tu solus sanctus*, hasta el *Amen* final, el texto vuelve a ser jubiloso, por lo que en este momento el coro *tutti* debe volver a intervenir, y todo debe volver a ser como al principio. El no tener en cuenta estas exigencias expresivas del texto, origina interpretaciones frías y muertas de este largo canto polifónico.

El *Gloria* polifónico comienza en la segunda frase con las palabras *Et in terra pax...*, por lo que necesita anteponer la *intonatio* (= entonación) en C. Gregoriano *Gloria in excelsis Deo*,

en el modo adecuado al modo polifónico de la misa que se interpreta. No es correcto hacer una entonación en un modo y altura que no se adecue al de la polifonía subsecuente, aunque esto es muy frecuente, incluso entre grupos que se tienen por especializados. Esta entonación, que correspondía en la Liturgia de la Misa al sacerdote celebrante, debe ser cantada por un cantor varón solista.

El *Kyriale* gregoriano ofrece muchas **entonaciones** del *Gloria*. Puede escogerse entre ellas una en modo *protus*, *deuterus*, *tritus* o *tetrardus*, según el modo de la misa, adecuando la altura de la entonación a la de la polifonía. Por nuestra parte, entresacamos, como propuesta, una entonación de cada modo, transportando el *protus* a Sol, como es normal en la polifonía:

(Missa XI)
Protus (modos 1º y 2º): 
 Gló - ri - a in ex - cel - sis De - o.

(Missa IV)
Deuterus (modos 3º y 4º): 
 Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

(Missa VIII)
Tritus (modos 5º y 6º): 
 Gló - ri - a in ex - cel - sis De - o.

(Missa IX)
Tetrardus (modos 7º y 8º): 
 Gló - ri - a in ex - cel - sis De - o.

- El **Credo** es una parte de texto aún más largo. Su división en secciones es variable, según los autores o la ambición de la pieza. Su texto, con la división fraseológica y las divisiones en secciones más frecuentes, es el siguiente:

CREDO in unum Deum,
 1. *Patrem omnipotentem, factorem
 coeli et terrae, visibílium ómnium, et
 invisibílium.
 Et in unum Dóminum Iesum Christum,
 Fílium Dei unigénitum.
 Et ex Patre natum ante ómnia sáecula.
 Deum de Deo, lumen de lúmine, Deum
 verum de Deo vero.
 Génitum, non factum, consubstantialem
 Patri: per quem ómnia facta sunt.*

*Qui propter nos hómines, et propter nostram
 salutem descendit de coelis.*

2. *Et incarnatus est de Spíritu Sancto
 ex Maria Vírgine: et homo factus est.*

Creo en un solo Dios,
 Padre todopoderoso, creador de cielo
 y tierra, de todo lo visible y lo invisible.

(Creo) en un solo Señor Jesucristo, Hijo
 único de Dios.
 Nacido del Padre antes de todos los siglos.
 Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de
 Dios verdadero.

Engendrado, no creado, de la misma
 naturaleza que el Padre; por quien todo fue
 hecho.

Que por nosotros los hombres, y por nuestra
 salvación bajó del cielo.

Y por obra del Espíritu Santo se
 encarnó de María la Virgen; y se hizo

3. *Crucifixus étiam pro nobis: sub
Póntio Pilato passus, et sepultus est.*

*Et resurrexit tértia die, secundum
Scripturas.*

*Et ascendit in coelum: sedet ad dexteram
Patris.*

*Et íterum venturus est cum glória, iudicare
vivos et mórtuos: cuius regni non erit finis.*

4. *Et in Spíritum Sanctum, Dóminum et
vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.*

*Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et
conglorificatur: qui locutus est per
Prophetas.*

*Et unam, sanctam, cathólicam, et
apostólicam Ecclésiám.*

*Confíteor unum baptisma in remissionem
peccatorum.*

Et exspecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi saeculi.

Amen.

hombre.

Y por nosotros fue crucificado;
padeció bajo el poder de Poncio Pilato, y fue
sepultado.

Y resucitó al tercer día, según las Escrituras.

Y subió al cielo; está sentado a la derecha
del Padre.

Y de nuevo vendrá con gloria, para juzgar a
vivos y muertos; y su reino no tendrá fin.

(Creo) en el Espíritu Santo, Señor y
dador de vida; que procede del Padre y del
Hijo.

Que con el Padre y el Hijo recibe una misma
adoración y gloria; (y) que habló por los
profetas.

Y en la Iglesia, que es una, santa, católica y
apostólica.

Reconozco un solo bautismo para el perdón
de los pecados.

Y espero la resurrección de los muertos.

Y la gloria del mundo futuro.

Amén.

El *Credo* es una pieza que tiene dos particularidades, por lo que se refiere al texto: por un lado éste es muy largo, por lo que su composición adopta en muchas frases la homofonía y un estilo de recitado polifónico, lo que no obsta para que un contrapunto poco adornado también tenga sus momentos.

Por otro lado, el *Credo* es una profesión de fe, y muchas de sus frases son de contenido abstracto, expresivamente neutras, por lo que podemos decir que la música que se hace sobre ellas es música pura. Pero, en ocasiones el texto se vuelve dramático, en el sentido descriptivo: el *descenso de los cielos*, la *pasión*, *crucifixión*, *muerte y sepultura*, la *resurrección* y *ascensión*, la *resurrección de los muertos*..., dan lugar a figuralismos y otros afanes expresivos, que el intérprete debe tener en cuenta.

La división en secciones es bastante libre por parte de los autores. La primera sección suele durar hasta *descendit de coelis*, donde habrá una cadencia conclusiva. Como el texto enuncia una serie de verdades abstractas (la fe en Dios Padre todopoderoso, creador... en Jesucristo, Hijo único... Dios de Dios... engendrado, no creado...), neutras en cuanto a la expresión, la interpretación ha de regirse por criterios estrictamente musicales: el fraseo natural, con las microvariaciones agógicas y dinámicas convenientes a las cadencias de las diversas frases.

La frase *Et incarnatus est... et homo factus est* suele tener personalidad propia, y son

frecuentes los acordes armónicos algo largos sobre ella.³³

En *Crucifixus etiam pro nobis* suele empezar una nueva sección, en la que a veces los compositores hacen callar a alguna o algunas voces, como elemento de variedad en una pieza tan larga. También el director debería colaborar a esta variedad, haya disminución del número de voces o no, interpretando esta sección con un semicoro. Esta sección es la más dramática del *Credo*, lo que debe tenerse en cuenta en la interpretación, pues hay expresiones encontradas (la pasión, muerte y sepultura de Cristo, frente a la resurrección y la ascensión).

La sección última suele ser desde las palabras *Et in Spiritum Sanctum...* hasta el *Amen* final; en ella entrará de nuevo todo el coro, y la interpretación se registrará de nuevo sólo por un fraseo musical, pues el contenido del texto vuelve a las verdades abstractas (el Espíritu Santo, la Iglesia, el bautismo, la vida del mundo futuro...).

También el *Credo* tiene una entonación en C. Gregoriano, que debe acordarse con el modo y la altura de la obra polifónica. Esta entonación también la hará un cantor varón solista en sustitución del celebrante.

Los *Credos* en C. Gregoriano sólo ofrecen dos entonaciones distintas: una en modo menor, que se aplicará a las obras en *protus* y *deuterus*, y otra en modo mayor, que deberá utilizarse para las obras en *tritius* y *tetrardus* (En todos los casos con los transportes necesarios). Estas **entonaciones** son las siguientes:

Protus (modos 1º y 2º):

(Credo I)

Cre - do in u - rum De - um.

Deuterus (modos 3º y 4º):

(Credo I)

Cre - do in u - rum De - um.

Tritus (modos 5º y 6º):

(Credo III)

Cre - do in u - rum De - um.

Tetrardus (modos 7º y 8º):

(Credo III)

Cre - do in u - rum De - um.

- El **Sanctus** es un motete sobre el siguiente texto, dividido en dos secciones:

1. *SANCTUS, sanctus, sanctus Dóminus
Deus Sábaoth.*

Santo, santo, santo es el Señor Dios
del universo.

33. Debe tenerse en cuenta la costumbre, conservada hasta la reforma del Concilio Vaticano II, de arrodillarse la comunidad mientras se recitaban o cantaban las palabras *Et incarnatus est... et homo factus est*. La música solía hacerse más lenta y suave, acompañando esta adoración del misterio de la Encarnación del Verbo. Como reminiscencia de esta costumbre, las Misas sinfónicas suelen poner tiempos lentos y dinámicas suaves sobre esta frase.

Pleni sunt coeli et terra glória tua.

Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria.

2. *Hosanna in excelsis.*

Hosanna en el cielo.

El texto relativamente breve de esta parte de la misa es apto para su tratamiento contrapuntístico y melismático, con abundantes repeticiones, sobre todo en la sección segunda (*Hosanna*). Esta sección la escriben los autores frecuentemente en ritmo ternario, con la característica aceleración que supone sobre el binario, al igualar la proporción.

Interpretativamente, la pieza es de carácter festivo, solemne y jubiloso, especialmente en la sección *Hosanna*, que habrá que cuidar para que no se precipite rítmicamente por la aceleración antes aludida.

- El ***Benedictus*** es un motete, igualmente en dos secciones:

1. *BENEDICTUS qui venit in nómine Dómini.*

Bendito el que viene en nombre del Señor.

2. *Hosanna in excelsis.*

Hosanna en el cielo.

La primera sección (*Benedictus...*) es, compositivamente, contrapuntística, muy adornada y repetitiva en su breve texto. Es normal la reducción del número de voces por parte del autor, y la interpretación por un semicoro. Esta parte autónoma de la Misa, que hoy es un apéndice del *Sanctus*, se cantaba en la Liturgia anterior al Concilio Vaticano II después de la Consagración eucarística, estando toda la comunidad arrodillada, en contemplación del misterio de la presencia de Jesús bajo las especies sacramentales de pan y vino. Debe tenerse en cuenta esta misión característica del *Benedictus* para buscar una interpretación meditativa, y suave, a pesar del carácter festivo del texto.³⁴

La segunda sección (*Hosanna*) vuelve a estar en el espíritu del *Hosanna* del *Sanctus*. Muchas veces es igual que aquel *Hosanna*. Otras, trabajando el mismo tema musical por tratarse del mismo texto, el autor lo desarrolla contrapuntísticamente de manera diferente.

El *Benedictus* falta en muchas Misas polifónicas a partir del siglo XVII: en su lugar se cantaba un motete eucarístico.

- El ***Agnus Dei*** es una triple invocación de carácter penitencial. Los polifonistas musicalizan normalmente sólo dos de estas invocaciones, por lo que esta parte de la Misa es un motete doble. Cada una de sus dos partes, musicalmente autónomas, está precedida por los títulos *Agnus Dei I* y *Agnus Dei II* respectivamente. Su texto es el siguiente:

AGNUS DEI I

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. (bis).

Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros. (2 veces).

AGNUS DEI II

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

Cordero de Dios, que quitas el

34. También las misas sinfónicas han heredado este carácter, al encomendar esta sección a solistas y poner unos tiempos muy moderados.

dona nobis pacem.

pecado del mundo, danos la paz.

El doble motete *Agnus Dei*, pertenece a la serie de obras de texto corto, y aptas para un desarrollo contrapuntístico notable. En el *Agnus Dei II*, o final, los compositores aumentan el número de voces, por ser la pieza final de esta gran obra musical que es la Misa, y, como pasa en otras obras de gran forma, con la finalidad de formar un canon entre algunas de ellas, o, simplemente, de lograr una sonoridad especialmente plena y compleja como rúbrica de su obra.

Basándonos en la música que nos ha dejado el compositor, el director debería hacer del *Agnus Dei* una pieza de estructura triple, o sea, de forma que la invocación se cante tres veces: dos con el texto final *miserere nobis*, y la tercera con el texto *dona nobis pacem*.

Si la obra tiene tres *Agnus Dei*, caso poco frecuente, se deberán cantar los tres.

Si tiene dos, sería bueno repetir dos veces el *Agnus Dei I*, o intercalar, entre el *Agnus Dei I* y el *II*, un *Agnus Dei* en C. Gregoriano en la modalidad adecuada a la de la misa polifónica, para tener así la triple invocación que prescribe la Liturgia.

Si la obra tiene un único *Agnus Dei*, caso también menos frecuente, éste suele tener el texto final ...*dona nobis pacem*, lo que lo convierte en el *Agnus* final. En este caso, se pueden anteponer dos *Agnus* en C. Gregoriano, o cantar el único *Agnus* polifónico como *Agnus Dei I*, cambiando las palabras *do-na no-bis pa-cem* por *mi-se-re-re no-bis* (sílabas por sílabas), añadir un *Agnus* en C. Gregoriano y cantar de nuevo el *Agnus* polifónico con la frase final *dona nobis pacem*.

Como sugerencia o ayuda, propongo alguno de estos *Agnus Dei* en C. Gregoriano, para ser intercalados entre los polifónicos:

- Para Misas en *protus* (modos 1º y 2º): *Agnus Dei* de la Missa II (G.R. pág. 718). (Necesita ser transportado a *protus* en Sol).
- Para Misas en *deuterus* (modos 3º y 4º): *Agnus Dei* de la Missa III (G.R. pág. 724).
- Para Misas en *tritus* (modos 5º y 6º): *Agnus Dei* de la Missa VIII (G.R. pág. 740):
- Para Misas en *tetrardus* (modos 7º y 8º): *Agnus Dei* de la Missa XIV (G.R. pág. 759).

El espíritu de esta parte de la Misa vuelve a ser penitencial y serio, como el *Kyrie*: su *tempo* será moderado y su intensidad algo leve.

El *Agnus Dei II* o final, de polifonía más densa por el mayor número de voces, obtiene por eso mismo una sonoridad más potente, que no puede ni debe evitarse, sobre todo en la importante y extensa cadencia final.

21.8.3. LA MISA DE DIFUNTOS.

A pesar de que Los maestros componían Misas de Difuntos para acontecimientos fúnebres de gran importancia (la muerte de un obispo, rey o señor principal), las Misas de Difuntos son muy sencillas y austeras comparadas con las misas polifónicas normales o solemnes. Estas Misas suprimen el *Gloria* y el *Credo*, quedando por tanto compuestas de las partes de texto breve (*Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei*). Nos encontramos a veces con Misas con estas cuatro partes, de estructura muy simple y técnica homofónica, que pueden servir para la liturgia de Difuntos, como también ser consideradas *Misas Breves*, para días litúrgicos no festivos.

Pero normalmente los autores, para solemnizar la liturgia fúnebre y en sustitución del C. Gregoriano, musicalizan polifónicamente algunas o todas las piezas del *propio* de la Misa de Difuntos, que son:

- El introito *Requiem aeternam* (modo 6º) (G.R. pág. 669). Pieza en dos secciones:
 - a) Antífona *Requiem aeternam*...
 - b) Salmo *Te decet hymnus*...
 - a) Repetición de la antífona *Requiem*.
- El gradual *Requiem aeternam* (m. 2º) (G.R. pág. 670). Pieza en dos secciones:
 - a) Cuerpo del gradual *Requiem aeternam*...
 - b) Verso *In memoria aeterna*...
 - a) Repetición *ad lib.* del cuerpo *Requiem*.
- El tracto *Absolve, Domine* (m. 8º) (G.R. pág. 672). Esta parte no suele tener música polifónica.
- El ofertorio *Domine Iesu Christe* (m. 2º) (G.R. pág. 674). Esta pieza tiene forma de responsorio:
 - a) Cuerpo *Domine Iesu Christe*...
 - b) Respuesta *Quam olim Abrahae promisisti*...
 - c) Verso *Hostias et preces*...
 - b) Respuesta *Quam olim Abrahae*...
- La comunión *Lux aeterna* (m. 8º) (G.R. pág. 676). Pieza en dos secciones, como el introito:
 - a) Antífona *Lux aeterna*...
 - b) Salmo *Requiem aeternam*...
 - a) Repetición de la antífona *Lux aeterna*.
- El responsorio *Libera me, Domine* (m. 1º) para la absolución final ante el túbulo (L.U. pág. 1767). Su forma es lógicamente responsorial:
 - a) Cuerpo *Libera me, Domine*...
 - b) Respuesta *Quando coeli movendi sunt... / Dum veneris iudicare*...
 - c) Verso 1. *Tremens factus sum ego*...
 - b) Respuesta *Quando coeli*...
 - d) Verso 2. *Dies illa dies irae*...
 - b) Respuesta *Dum veneris*...
 - e) Verso 3. *Requiem aeternam*...
 - a) Cuerpo *Libera me*...
 - b) Respuesta *Quando coeli movendi sunt... / Dum veneris iudicare*...

El conjunto de las piezas del *ordinario* (*Kyrie*, etc.) y las del *propio* de la Misa constituye lo que los autores llamaban *Missa pro Defunctis*. Debemos entresacar por su calidad las dos de C. de Morales, otras tantas de F. Guerrero y la de T.L. de Victoria a 4 v.m. (1583).

Algunas veces los compositores ampliaban la obra con algunos elementos entresacados de los Maitines del Oficio de Difuntos (alguna lección, salmo o responsorio), recibiendo entonces el nombre de *Officium Defunctorum*, como el de T.L. de Victoria para 6 v.m. (SSCTTB) (1605).

La obra cumbre de la musicalización polifónica de la Misa de Difuntos y el Oficio de Maitines, que le precedía, llegó de la mano de Juan Vásquez con su obra magna *Agenda Defunctorum* (1556), una de las obras maestras del género.

La técnica compositiva de la práctica totalidad de las piezas de la Misa de Difuntos es la del *cantus firmus* de la respectiva pieza gregoriana, llevado normalmente por la voz superior de la polifonía de manera bastante continua. El estilo suele ser homofónico, con algunos momentos de contrapunto muy simple. A veces las piezas tienen una entonación y algunas frases internas más o menos largas en C. Gregoriano. El conjunto de cada parte, así como el de la Misa en general, da la impresión de una gran austeridad compositiva. La policoralidad está ausente de estas misas.

Hacia el siglo XVIII esta Misa empieza a recibir el nombre de *Missa de Requiem*, por ser ésta la primera palabra de la primera pieza, el introito; o simplemente *Requiem*, como ocurre en el mundo sinfónico-coral.

21.8.4. LA MISA DESPUÉS DEL RENACIMIENTO.

La Misa, como el resto de las formas musicales litúrgicas, conservará en general su forma de la manera descrita hasta nuestros días. Los compositores seguirán encontrando en la Misa polifónica la forma más apta para reflejar y lucir mejor sus habilidades técnicas, así como sus cualidades personales y artísticas, ya que en la Misa cuentan con una extensión, riqueza y variedad de textos más notable que en las otras formas de la música religiosa.

En los finales del siglo XVI la Misa adopta la construcción policoral, con lo que sus dimensiones se agrandan aún más. Se abandona progresivamente el C. Gregoriano como fuente de temas para su composición. La Misa se seguirá componiendo sobre motetes o madrigales previos, pero gradualmente decrece la nomenclatura basada en los títulos de estos motetes o madrigales base, y crece la que se refiere a los tonos/modos: *Missa primi toni*, *secundi toni*, etc. Esta práctica se fue generalizando en el s. XVIII, en que las misas pasaron a tomar el nombre del tono de la obra: *Misa en Do mayor*, etc.

Además del obligado *bajo continuo*, o *acompañamiento (general)*, como se suele denominar esta práctica en España, es frecuente que alguno de los coros de la composición policoral sea un coro instrumental, que se comporta a la manera de un coro vocal. Desde aquí el estilo evolucionará en manos de los compositores clásicos y románticos hasta la Misa para coro, solistas y Orquesta (Misa-Oratorio), de la que se hablará en el capítulo 23.

21.8.5. CRITERIOS INTERPRETATIVOS FINALES.

En la exposición de la estructura de cada una de las partes de la Misa, se han dado criterios sobre su espíritu e interpretación. Quisiéramos terminar la exposición de esta forma musical, la más extensa, importante y ambiciosa de la música coral, con estas consideraciones interpretativas:

- La Misa musical tiene su lugar propio en el acto litúrgico de la Iglesia del mismo nombre. Cada parte, cantada en su momento, adquiere allí su sentido propio. Sin embargo hoy es poco frecuente la interpretación íntegra de una Misa en la Liturgia, pues su excesiva longitud detiene la acción y resta participación a la comunidad. Suele reducirse al canto de las partes de texto breve *Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus* (que se añade al *Sanctus* sin solución de continuidad) y *Agnus Dei*.

- La Misa musical es una obra especialmente apta para el concierto: su longitud puede llenar perfectamente una parte del mismo. La interpretación seguida de todas sus partes, con su lógica pausa entre ellas, muestra la grandeza, unidad y variedad de esta forma. La calidad de la interpretación y la corrección estilística, no sólo quitarán una posible monotonía, sino que le darán todo su interés.
- Pero hay que tener en cuenta que una interpretación como la anterior, con todas las piezas yuxtapuestas, puede traicionar la naturaleza de una obra que no ha nacido para ser interpretada de esa manera. Entre una pieza y otra de la Misa hay otros elementos litúrgicos que las separan (oraciones, lecturas, etc.), e incluso otros cantos (gradual, ofertorio, etc.). Es por eso que algunos coros, cuando interpretan una Misa en concierto, incluyen algunos motetes que pertenezcan a la misma época, y mejor al mismo autor, para separar las distintas partes de la Misa. Concretamente entre el *Gloria* y el *Credo*, entre éste y el *Sanctus*, y entre el *Benedictus* y el *Agnus Dei*, quedando yuxtapuestas las partes *Kyrie-Gloria*, y *Sanctus-Benedictus*.
- En nuestros días se está introduciendo la costumbre de *reconstruir musicalmente una Misa* en el concierto. En este caso, con la colaboración de una *Schola Gregoriana* que interprete las partes del *proprio* de la Misa, queda todo mucho más centrado, a la vez que percibimos la bella variedad entre C. Gregoriano y polifonía. El interés histórico y musicológico de un programa así es muy notable.
El orden de estas piezas, según van teniendo lugar en la Liturgia de la Misa quedaría así:
 - *Introitus* (C. Gregoriano).
 - *Kyrie - Gloria* (Misa polifónica).
 - *Graduale - Alleluia* (o *Tractus*) (C. Gregoriano).
 - *Credo* (Misa polifónica).
 - *Offertorium* (C. Gregoriano) o motete polifónico.
 - *Sanctus - Benedictus* (Misa polifónica).
 - *Agnus Dei* (Misa polifónica y C. Gregoriano, si es preciso).
 - *Communio* (C: Gregoriano).
 - Motete final (polifonía).
- Se puede completar el esquema anterior con la adición de otros elementos y ritos en los que hay canto solístico: oraciones, lecturas, prefacio, *Pater noster*, etc. Esto requiere un trabajo de búsqueda de dichos textos apropiados a una determinada fiesta, por parte de un especialista en Liturgia y en C. Gregoriano, así como disponer de los cantores apropiados para su interpretación. El interés histórico y musicológico es total, quedando así completada lo que hemos llamado una *Reconstrucción musical de una Misa Solemne*.³⁵

21.9. EL CORAL.

El coral es el himno religioso musical que adopta la Reforma Protestante para su liturgia. Martín Lutero (1483-1546) lo incorpora al servicio religioso con la finalidad de alejar a la Iglesia

28. En nuestros programas lo hacemos con cierta frecuencia, uniendo el Coro *Manuel de Falla*, o el Coro de Cámara *Santa Cecilia* de Sevilla, y la *Schola Gregoriana Hispalensis*.

Reformada de las influencias de la Iglesia de Roma, en este caso influencias musicales, como eran el Canto Gregoriano y la polifonía; por otra parte, el coral también consigue la participación musical de la comunidad en las acciones religiosas.

Los textos de los corales están en alemán del siglo XVI: a veces son traducciones o adaptaciones de antiguos himnos latinos, y otras son creaciones de los poetas contemporáneos de la Reforma, o posteriores.

Musicalmente, el coral en principio es monódico: las melodías son compuestas *ex profeso* por músicos amigos de Lutero (algún coral parece ser del mismo Lutero), y otros posteriores. En algunas ocasiones, la música proviene de himnos gregorianos muy conocidos, de canciones populares religiosas, o incluso, de canciones profanas. Estas melodías llegaron a contarse por centenares.

El coral es una música genuinamente popular (con frecuencia no hay constancia de su autor), caracterizada por una melodía sencilla, de fácil entonación, organizada en pequeñas frases generalmente de igual duración. Se trata de una música religiosa de carácter devoto y algo austero.

Con el tiempo los autores fueron haciendo armonizaciones sencillas a 4 v.m., de las que la comunidad cantaba la melodía y el coro la armonía. Sobresalen las múltiples armonizaciones a 4 v.m. de corales hechas por J.S. Bach: la sabiduría de su sencillez sonora y las novedades armónicas que en ellos introduce han llevado el coral a la cima de su perfección, como canto de la comunidad, y como escuela de formación musical y armónica de todas las generaciones que le han sucedido.

Pero el coral en manos de J.S. Bach tiene una proyección ulterior: es incorporado a sus Cantatas y Oratorios, como elemento de meditación literario-musical sobre el contenido de la acción que se describe, y como medio de participación comunitaria en dichas grandes obras, que no eran de concierto, sino que formaban parte del servicio religioso.

Además, J.S. Bach, hombre muy religioso, encuentra en el coral una fuente de inspiración muy caudalosa de la que brotan obras de mayor forma: de un sencillo coral nacen los extensos Preludios Corales para órgano, a veces en forma de comentarios musicales, sobre la melodía convertida en *cantus firmus*, a veces como material base para hacer variaciones corales. De forma semejante, se conducen las grandes fantasías corales, como la que inicia la *Pasión según S. Mateo*, inmensa meditación musical para doble orquesta y doble coro sobre el coral *O Lamm Gottes unschuldig*, portado como *cantus firmus* por un coro infantil, que se añade a todos los efectivos anteriores.

El carácter interpretativo de un coral depende de su texto, que es naturalmente preciso conocer. También de su contexto, si está inmerso o extraído de una obra mayor (cantata u oratorio). Los calderones, con los que gráficamente termina cada frase musical, se deben interpretar como se dijo en el capítulo 6.4: como finales de frase, con las microvariaciones agógicas y dinámicas correspondientes a momentos de descanso cadencial y respiración colectiva. Pero debe quitarse de estos calderones el sentido de prolongación sonora: cuando el calderón está sobre nota larga (♩ ó ♪) ese sonido se abreviará en su final para tomar el tiempo de respiración; si el calderón está sobre nota brece (♫), esta parte será elásticamente algo más larga, para permitir respirar después de haber respetado el valor íntegro de esa nota negra: es una manera sutil de interpretación que los alemanes practican con naturalidad.

Capítulo 22º. LAS FORMAS POLIFÓNICAS PROFANAS

22.1. INTRODUCCIÓN.

Al abordar el estudio de la formas musicales en las que quedan plasmadas las obras corales de género civil o profano, queremos exponer algunas consideraciones:

- La música polifónica siempre depende de un texto, normalmente poético, que condiciona el fraseo musical, y de alguna manera incide en la forma por la presencia de estribillos, repeticiones literarias, etc., dando lugar a formas que se caracterizan por algún tipo de repetición de fragmentos musicales o frases; o por el contrario, dando libertad formal al compositor por la ausencia de estos recursos repetitivos.

- La música coral se plasma en formas musicales normalmente breves, en las que está ausente el recurso denominado *desarrollo*, ideado para expandir una idea compositiva instrumental, y que se adapta mal a la musicalización de un texto.

- Estas formas breves son, sin embargo, de gran concentración musical y expresiva, y tienen su punto culminante en la forma *madrigal, canción o Lied*.

- La *gran forma*, con el sentido de obra de gran duración, se puede dar agrupando diversas obras pequeñas, dividiendo un poema largo en partes diversas de carácter contrastante, o, con menos frecuencia, musicalizando un largo texto o poema sin solución de continuidad de manera libre.

Comenzamos por las formas polifónicas más antiguas, nacidas a veces en la Edad Media, pero que tuvieron especial vitalidad a partir del Renacimiento y pervivieron durante más o menos siglos (algunas hasta nuestros días), fijándonos especialmente en aquéllas en las que se ha volcado la lírica española; dejamos otras formas simples, menos perdurables, o más ajenas a la tradición interpretativa de nuestros coros, para los correspondientes capítulos de la interpretación de la Música Coral en los distintos períodos de la Historia en la 4ª parte de nuestro Tratado.

22.2. EL VILLANCICO.

El término *villancico* está relacionado con la *villa*, asentamiento humano de carácter rural y popular, en contraposición a la *urbs* en la que se ejerce el comercio y las profesiones liberales. Tiene, por consiguiente, una connotación de arte popular, no en el sentido de transmisión oral que hoy damos al término, sino como carácter. Técnicamente, el villancico es un arte culto, de autor, literaria y musicalmente hablando; pero el lenguaje, las ideas, los protagonistas, los temas

musicales y sus ritmos están muy cercanos a la cultura popular. La presencia de elementos repetitivos literarios y musicales, que lo caracterizan y que en seguida veremos, lo hacen especialmente asequible a auditorios menos formados.

Literariamente hablando, el villancico es un poema de métrica muy variada, caracterizado por la presencia de unas ciertas palabras o frases repetidas, que se denominan *estribillo*.

Ponemos como ejemplos los textos de dos villancicos muy conocidos, anónimo el primero, y el segundo del gran poeta, dramaturgo y músico Juan del Encina (1469-1530):

Tres morillas m' enamoran
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
Y van a coger olivas,
Y hallávanlas cogidas
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Y hallávanlas cogidas,
Y tornavan desmaídas
Y las colores perdidas
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Tres moricas tan loçanas,
Tres moricas tan galanas
Y van a coger mançanas
a Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Poema y música anónimos.
(CMP nº 24)

Oy comamos y bebamos
Y cantemos y holguemos,
Que mañana ayunaremos.

Por onrra de Sant Antruejo
Parémonos oy bien anchos,
Enbutamos estos panchos,
Rrecalquemos el pellejo.
Que costumbr'es de conçejo
Que todos oy nos hartemos,
Que mañana ayunaremos.

Honrremos a tan buen santo,
Porque en hambre nos acorra;
Comamos a calca porra,
Que mañana ay gran quebranto.
Comamos, bebamos tanto,
Hasta que nos rrebentemos,
Que mañana ayunaremos.

Beve, Bras; más tú, Beneyto,
Beva Pidruelo y Llorente;
Beve tú primeramente,
Quitarnos has deste preito.
En beber bien me deleyto;
Daca, daca, beberemos,
Que mañana ayunaremos.

Tomemos oy gasajado,
Que maña' viene la muerte;
Bebamos, comamos huerte;
Vámonos para el ganado.
No perderemos bocado,
Que comiendo nos iremos,
Que mañana ayunaremos.

Poema y música: Juan del Encina.
(CMP nº 174)

A veces los textos son romances con estribillo, tratados musicalmente como villancicos¹.

¹ Véase para todo este apartado: Miguel Querol: *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1975 (pp. 125 ss.).

En cuanto a los temas tratados, pueden ser múltiples, pero en la mayoría se canta el amor bajo cualquier aspecto: lírico, cómico, satírico, erótico, pocas veces dramático, etc. En algunas ocasiones el tema es filosófico y moral; el tema religioso es abundante, sobre todo a partir del Barroco (villancicos a alguno de los misterios del Señor, Navidad, Pasión, Resurrección, etc., a la Virgen, a los Santos, etc.)².

Musicalmente, el villancico es una composición polifónica que consta de tres períodos más o menos cortos o extensos, según el estilo o la época (A||:B:||A):

A. *Estribillo* o *refrán*.

B. *Copla* o *estrofa*.

A. Repetición del *estribillo*.

La sección B (copla) es muy variable bajo el punto de vista musical: normalmente se repite dos veces (como en los ejemplos puestos arriba), pero hay ocasiones en las que no hay tal repetición³; en otras ocasiones se repite tres veces⁴.

La música de esta sección (B) a veces tiene un tema nuevo y distinto del estribillo (A)⁵; otras veces es un tema derivado del estribillo (A)⁶; y en otras ocasiones la música de la copla (B) es parcialmente idéntica a la del estribillo (A)⁷. En alguna ocasión cada copla (B) del mismo villancico tiene música diferente⁸.

Normalmente las tres secciones del villancico están escritas para la misma composición vocal; pero a veces las coplas (B) están escritas para una sola voz, o a menos voces que el estribillo (A).

De cualquier manera la forma *villancico*, con su estructura ternaria, es inconfundible al análisis, y perceptible casi siempre al examen gráfico de la obra: Una primera sección (A) con final en doble línea divisoria y la palabra *Fin* (||); una segunda sección (B), la mayoría de las veces con puntos de repetición (||: :||), y un *da capo* (D.C.) hasta *Fin* (A)⁹.

El villancico es la forma más típica y abundante de la polifonía cortesana del

² Es importante clarificar que el término *villancico* es una forma musical con la estructura que aquí se explica, y no es sinónimo de *canción de Navidad*, como popularmente se toma. Algunos villancicos son de Navidad, porque su tema es navideño; pero la inmensa mayoría de los villancicos renacentistas y barrocos son de tema lírico, y por tanto profanos.

³ Ejemplos: *Dindirin dindirin* de autor anónimo (CMP n° 359); *Viejo malo en la mi cama* de Sedano (CMP n° 455), o *Dezilde al cavallero* N. Gombert (CMU n° 49).

⁴ Ejemplos: *So ell enzina, enzina* de J. del Encina (anónimo en el ms.) (CMP n° 20), o *Las mis penas, madre* de P. Escobar (CMP n° 59).

⁵ Ejemplos: *Más vale trocar plaser* de J. del Encina (CMP n° 298), o *Teresica hermana* de autor anónimo (CMU n° 36).

⁶ Ejemplos: *¡Ay que non ay!* de autor anónimo (CMP n° 269), o *Serrana, ¿dónde dormistes?* de autor anónimo (CMU n° 32).

⁷ Ejemplos: *Rodrigo Martines* de autor anónimo (CMP n° 12), o *Ay, Santa María* de autor anónimo (CMP n° 415).

⁸ Esto sucede al menos en las dos coplas del célebre villancico *Teresica hermana* (CMU n° 36).

⁹ En algunos Villancicos de J. Vázquez y del CMM, como veremos, es difícil a veces ver gráficamente esta estructura.

Renacimiento español y de su área de influencia. Las principales fuentes del villancico renacentista son los Cancioneros Musicales de La Colombina, Palacio, Uppsala, Medinaceli y las publicaciones de Juan Vásquez y Francisco Guerrero.

22.2.1. LOS VILLANCICOS DE LOS CC. MM. DE LA COLOMBINA Y PALACIO:

El C.M. de La Colombina (CMC)¹⁰ contiene 95 obras, algunas incompletas por la pérdida de algunos folios sueltos, de autores locales o cercanos a la Catedral de Sevilla que vivieron entre el final del s. XV y los primeros años del XVI. El autor representado con más obras y, por tanto, el probable autor de la colección es Juan de Triana. 62 de esas obras son villancicos. Son sus autores: Belmonte (1), J. Cornago (5), Enrique (2), Gijón (1), Lagarto (1), J. de León (1), Juanes (1), Madrid (1), Móxica (1), F. de la Torre (1), J. de Triana (14), J. Urrede (4), H. de Xerés (2) y anónimos (29).

El C.M. de Palacio (CMP)¹¹ es la fuente más importante para el conocimiento de nuestra música cortesana del Renacimiento: contiene el fondo musical que se interpretaba en las cortes de los Reyes Católicos y de los Duques de Alba; fruto de diversas manos, se considera cerrado a la muerte de la Reina Católica (1506). El compositor más representado es Juan del Encina. Contiene 458 obras, de las que la gran mayoría (365) son villancicos. Los autores de estas obras son: Ajofrín (1), A. de Alba (1), Aldomar (3), Almorox (3), Alonso (de Toro) (11), J. de Anchieta (3), Badajós (8), L. de Baena (8), Brihuega (2), Contreras (1), A. de Córdoba (1), J. Cornago (3), J. del Encina (55), Enrique (3), P. Escobar (17), A. Fernandes (2), P. Fernández (1), Gabriel (17), Garcimuños (2), Gijón (2), Lagarto (4), J. de León (1), Luchas (1), Madrid (4), Medina (2), J. Milart(e) (6), Millán (2), A. de Mondéjar (11), Moxica (2), F. de Peñalosa (8), J. Ponce (12), A. Ribera (1), J. Rodríguez (1), Salsedo (1), J. de Sanabria (2), Sant Juan (1), Sedano (1), P. de Tordesillas (1), F. de la Torre (12), J. de Triana (2), Troya (2), J. Urrede (2), Vilches (1) y Anónimos (141).

En estos cancioneros encontramos dos tipos de villancicos:

a) Unos de estilo contrapuntístico, lineal, con abundancia de disonancias, largos, en los que se nota la influencia del estilo flamenco; son los más antiguos y difíciles de cantar; su estilo es muy culto. La letra, puesta normalmente sólo en la primera voz (*discantus*), es muy difícil y arriesgado aplicarla a las otras voces. Como hipótesis de interpretación de estas obras, podría cantarse sólo el *discantus* o primera voz por una solista, y el resto de voces sonarlas con instrumentos apropiados.

Algunos ejemplos de villancicos de este estilo:

-En el CMC: *Porque más sin duda creas* de J. Cornago (nº 27), o *No tenga nadie speranza* de

¹⁰ Perteneciente al fondo de la Biblioteca de Hernando Colón y conservado en la Biblioteca Colombina de la Catedral de Sevilla (ms. 7-I-28), del último cuarto del siglo XV. Transcrito por Miguel Querol y editado por el C.S.I.C. (Barcelona, 1971).

¹¹ Encontrado por F.A. Barbieri en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, quien hizo una transcripción que editó en 1890. Transcrito modernamente por Higinio Anglés y editado en dos vols. por el C.S.I.C. (Barcelona, 1947) con el título *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*.

H. de Xerés (nº 40).

- En el CMP: *Muy triste será mi vida* de J. Urrede (nº 23), *Señora, qual soy venido* de J. Cornago (nº 52), o *El bien qu'estuve esperando* de Sant Juan (nº 68).

b) Otros, que constituyen la gran mayoría, son de estilo homofónico, cortos, simples, graciosos, muchas veces en proporción ternaria y con carácter popular: son los más modernos y genuinamente españoles, liberados de la influencia flamenca, representativos de la música española en tiempo de los Reyes Católicos. Llevan la letra puesta en todas sus voces, o es muy fácil adaptarla por su verticalidad.

Los ejemplos de este tipo son innumerables y son cantados con gozo por todos nuestros coros; son prototípicos los de J. del Encina (p.e. *Oy comamos y bebamos* [CMP nº 174], *Ay triste que vengo* [CMP nº 293], o *Más vale trocar plaser* [CMP nº 298], etc.), los de P. Escobar (*Virgen bendita sin par* [CMP nº 416]), o tantos anónimos (como *Muchos van d'amor heridos* [CMP nº 92], o *Dindirín dindirín* [CMP nº 359]).

En el repertorio europeo encontramos una forma muy parecida al villancico en la *frottola* italiana. Es probable que el villancico español influyese en la factura de la *frottola* italiana a través del repertorio que se interpretaba en la corte española de Nápoles.

22.2.2. LOS VILLANCICOS DEL C.M. DE UPPSALA (CMU)¹².

Este cancionero presenta varias peculiaridades comparado con los otros cancioneros del Renacimiento español: en primer lugar, se trata de una colección impresa, no de un manuscrito, en Venecia en 1556, de la que conocemos un único ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universidad de Uppsala (Suecia).

Como obra impresa, se trata de una selección de sólo villancicos, con una ordenación cuidadosa en series de doce obras (12 villancicos a 2 voces, 12 a 3 v., 12 a 4 v., 12 villancicos de Navidad, y 6? a 5 v.). El ejemplar está incompleto por lo que suponemos que faltan seis villancicos más a 5 v., más *8 tonos de Canto llano* y *8 tonos de Canto de órgano* (que se anuncian en el título).

Por estar incompleto no conocemos los *diversos autores* de estos villancicos (que podrían aparecer en un índice final)¹³. Estas obras son, por tanto, anónimas; pero se nota en todas ellas un estilo único y característico, como si hubieran sido corregidas por un compositor que hubiera preparado esta edición. Los estudiosos creen hoy, como hipótesis más probable, que este estilo es el de Mateo Flecha "El Viejo" (1481-1553), maestro de capilla en la corte de los Duques de Calabria (Valencia), y bien conocido por sus *Ensaladas*.

Los villancicos de este cancionero, plenamente de la primera mitad del siglo XVI, presentan un avance en el tratamiento polifónico sobre los del C.M. de Palacio, aunque podemos observar en ellos diferentes estilos:

¹² *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes agora nuevamente corregidos...* Transcrito por Jesús Bal y Gay y editado por El Colegio de México, 1944.

¹³ Sólo consta en el cuerpo de la obra el nombre de N. Gombert como autor de *Dezilde al cavallero* (nº 49).

- Los villancicos a 2 v. (n^{os} 1-12) son de estilo contrapuntístico complejo, sin rastro de melodías de influencia popular, salvo *Yéndome y viniendo* (n^o 6).
- Los villancicos a 3 v. (n^{os} 13-24), los de 4 v. (n^{os} 25-36) y los de Navidad (n^{os} 37-48) constituyen el núcleo central del cancionero: en ellos el contrapunto es mucho más claro y sencillo, como reacción a la complejidad flamenca; el espíritu es popular, utilizando a veces temas ya tradicionales (*Con qué la lavaré* [n^o 29], *Serrana, dónde dormistes?* [n^o 32], *Falalalán falalalera* [n^o 33], etc.). Son obras dotadas de una gran unidad, pues con frecuencia la copla tiene el mismo tema del estribillo, aunque armonizado o contrapunteado de forma diferente. En algunos de los de Navidad se anticipa el recurso barroco de anticipar el estribillo o hacer las coplas a sólo una voz (*No la devemos dormir* [n^o 37], *Ríu, ríu, chíu* [n^o 46], etc.).
- Los villancicos a 5 v. (n^{os} 49-54) son madrigales por el espíritu: el contrapunto vuelve a ser más complejo y la música está muy en conformidad con la significación del texto. Estas obras tienden un puente al estilo del último de nuestros cancioneros, el C.M. de Medinaceli.

22.2.3. LOS VILLANCICOS DE JUAN VÁSQUEZ.

Juan Vásquez (ca. 1500-p. 1560) es un compositor que sólo sirvió como maestro de capilla en casas señoriales de Sevilla y su provincia, por lo que la mayor parte de su producción publicada es de género cortesano o civil. Tiene dos publicaciones que contienen villancicos:

- *Villancicos I canciones de Ivan Vasquez. A tres y a quatro* (Osuna, 1551)¹⁴.
- *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560)¹⁵.

Los villancicos de J. Vásquez que podemos conocer son los de la segunda publicación (1560), dado que la primera no está transcrita. Son en total 48 de las 67 obras que contiene (39 a cuatro v., y 9 a cinco v.). Poseen una característica peculiar de amabilidad, claridad y frescura propia de obras hechas para el divertimento de veladas artísticas en las cortes de sus protectores.

Muchas veces están hechos sobre melodías que ya eran populares en su época (como *Serrana, ¿dónde dormistes?* [a 5, n^o 22], *¿Con qué la lavaré?* [a 4, n^o 36], etc.).

A veces usa la técnica del *cantus firmus* o *cantus obstinatus* en una de las voces polifónicas (*Lindos ojos aveys, señora* [a 4, n^o 16], *De los álamos vengo, madre* [a 4, n^o 13], etc.), técnica que siempre denota una melodía popular ya preexistente.

Algunos han perdido *gráficamente* la arquitectura ternaria propia del villancico: esto es debido a la ampliación de las partes de esta forma, sobre todo en la repetición del estribillo (A), que no siempre es igual que al principio, sino que tiene alguna variación normalmente leve, o que engancha con las coplas sin cadencia suspensiva, o que añade algunos compases de coda para dar a la obra un carácter más conclusivo. Esto obliga a escribir íntegramente la repetición del estribillo tras las coplas, dando la impresión gráfica de una obra continua, sin secciones, a la manera de un madrigal. Pero sometidos a un análisis estos villancicos “son tan simples y tradicionales como los de J. del Encina. En cuanto a su espíritu, basta comparar los villancicos con sus propios madrigales (*Sonetos y Canciones*) para ver la enorme distancia expresiva que hay

¹⁴ No conocemos transcripción y edición moderna de esta obra.

¹⁵ Transcrita por Higinio Anglés, y editada por el C.S.I.C. (Barcelona, 1946).

de unos a otros”¹⁶.

22.2.4. LOS VILLANCICOS DEL C.M. DE MEDINACELI (CMM)¹⁷.

Este cancionero, el segundo en importancia de los reseñados, se formó con el fondo musical que se practicaba en la corte de los Duques de Medinaceli de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI. Como todo manuscrito, se trata de una colección heterogénea de obras (religiosas y civiles) y de autores (nacionales y extranjeros). Su importancia radica en que las obras profanas que contiene son de autores sevillanos adscritos a la casa Ducal de Medinaceli, o cercanos a ella, gracias a los cuales conocemos cómo es la música cortesana en la época del esplendor renacentista (segunda mitad del siglo XVI) en una pujante y rica ciudad, como Sevilla. La música profana de F. Guerrero nos queda en este cancionero.

Las obras profanas de este cancionero (las únicas transcritas) son 101, y entre ellas hay villancicos, canciones, madrigales, un romance y una ensalada.

Los villancicos, que ya no son muchos (21), tienen como autores a: A. Cebrián (2), D. Garcón (5), G. de Morata (4), J. Navarro (1), Ortega (1) y anónimos (8).

Algunas de estas obras siguen teniendo un espíritu popular (p.e. *Puse mis amores en Fernandillo*, de autor anónimo [nº 7]); otras representan el máximo alejamiento de este espíritu al que puede llegar una forma tan tradicional como el villancico (p.e. *Clemente jurava a tal*, de D. Garcón, [nº 22]). Y unas y otras están dotadas de una envoltura literario-musical culta y refinada, propia de una estética madrigalista, donde está presente la pasión. El tratamiento musical del texto es también propio del madrigal.

Algunas conservan el aspecto gráfico del villancico con toda claridad en sus tres secciones A||B||A, como en el CMP, aunque amplifiquen sus dimensiones (p.e. *Sábeta, linda zagala*, de autor anónimo [nº 2]). Pero otros tienen apariencia gráfica de madrigal, con una escritura continua sin cortes, por razón de que el estribillo se enlaza con la copla (en estos casos copla única, no doble), y ésta con la vuelta sin cadencias suspensivas, o porque la repetición del estribillo contiene alguna novedad o coda, por lo que tiene que escribirse entero de nuevo, a la manera explicada en J. Vásquez (p.e. *Amor ciego y atrevido*, de D. Garcón [nº 21]).

22.2.5. LOS VILLANCICOS DE FRANCISCO GUERRERO.

Con ellos llegamos al punto culminante del villancico del Renacimiento español, que como vemos tiene una historia sobresaliente en calidad y cantidad. Estos villancicos son los que él llama *villanescas* en su última obra publicada: *Canciones y Villanescas Espirituales* (Venecia,

¹⁶ M. Querol: O.c. pág. 132.

¹⁷ Conservado en la Biblioteca de la Casa Ducal de Medinaceli de Madrid, sign. 13230. Transcrito parcialmente (sólo las obras profanas) por Miguel Querol, y editado en 2 vols. por el C.S.I.C. (Barcelona, 1947).

1589)¹⁸. Las villanescas son en realidad villancicos, aunque todos tienen temática religiosa, como corresponde al epíteto *espirituales*.

El libro, que tiene 61 obras, está estructurado en tres partes: 33 obras a 5 v. (de las que 20 son villanescas), 20 obras a 4 v. (7 villanescas) y 8 obras a 3 v. (4 villanescas). En total, 31 villanescas o villancicos espirituales de una claridad gráfica absoluta: estribillo, copla doble, estribillo (A||:B:||A).

Las villanescas son fruto de la madurez compositiva de F. Guerrero; no conocemos ningún villancico anterior profano que haya sido *vuelto a lo divino*, como ocurre con muchas de sus canciones y madrigales.

Mi querido y recordado maestro Miguel Querol dice bellamente a propósito de ellas:

“La variedad y riqueza en las combinaciones rítmicas, en el juego de las voces, en los contrastes entre el estribillo y la copla, los distintos procedimientos en escribir las coplas y los estribillos, el diálogo musical corto, pero incisivo, de las distintas voces, la magistral economía con que las usa, donde tan pronto suena una sola, como cinco, dos, tres o cuatro, en continua mutación, en continuo entrar y salir, todo ello da a estos villancicos de F. Guerrero una vitalidad y un interés que difícilmente se encontrará en ninguna otra obra española del siglo XVI. Estas cualidades resaltan con mayor intensidad en los villancicos del ciclo [tema] navideño que son, sin la menor duda, los más representativos del estilo y del genio de nuestro músico...”¹⁹.

F. Guerrero acentúa más que otros autores el contraste entre el estribillo y la copla de sus villanescas con dos recursos: bien oponiendo el contrapunto del estribillo (A) a la homofonía y verticalidad de la copla (B), bien disminuyendo el número de voces en la copla respecto a las del estribillo (p.e. *Vamos al portal*, a 5 v., tiene la copla a 3v. [nº 15]), llegando a veces a ser cantada la copla por una sola voz (p.e. *Al resplandor d'una estrella*, a 5 v [nº 25]).

La técnica depuradísima de estas obras y la división de la voz superior (*tiple 1º y 2º*) en las villanescas a 5 v. hacen su interpretación especialmente difícil.

22.2.6. INTERPRETACIÓN DE LOS VILLANCICOS DEL RENACIMIENTO.

Los villancicos, como las demás formas de la polifonía cortesana del Renacimiento, son obras *de cámara*, o sea que eran cantados por los cantores de las capillas cortesanas, normalmente solistas, acompañados con instrumentos, en las estancias palaciegas, normalmente no grandes y con resonancia muy apagada por los cortinajes, alfombras, mobiliario, cojines, etc. Estos cantores intentaban *divertir* veladas, comidas o reuniones de los señores de la corte con su música, a la que normalmente no atendían.

Esto significa que el intérprete ideal de estas obras es un grupo de cámara vocal, con un cantor por voz, acompañado por algún o algunos instrumentos apropiados,

Pero esto no obsta para que el rico mundo de los villancicos pueda ser abordado por el coro, que tiene en ellos un repertorio inmenso y de una calidad incomparable, con tal de que adopte ciertos criterios estilísticos:

¹⁸ Transcritas por Vicente García, y editadas en 2 vols. por el C.S.I.C. (Barcelona, 1955).

¹⁹ M. Querol: O.c., pág. 133s.

- El coro no puede ser demasiado grande; mejor de cámara, pero lo que es más importante, debe cantar con espíritu *de cámara*.
- El *tempo*, el carácter deben recordar el espíritu popular del villancico. Es muy importante acertar con la figura que será la unidad del *tactus*, lo que dependerá de las transcripciones que se utilicen
- En muchos villancicos de proporción binaria del CMU y de J. Vásquez la unidad del *tactus* será la *redonda* [♩].
- Atención especial merecen los compases de proporción ternaria (compás de la danza), muy utilizados en los villancicos, cuyo *tactus* debe llevarse a la unidad ternaria; en caso contrario, se desfiguran
- Ya se ha visto cómo en muchos villancicos el autor ha buscado un contraste entre el estribillo y la copla o las coplas. Creemos que este contraste es connatural a la forma y el director debe procurar mostrarlo a los oyentes, disminuyendo el número de cantores que interpreten las coplas (solistas, semicoro, etc.). Si la copla se repite, la segunda vez puede sonar más suave (por costumbre).
- En cuanto al acompañamiento instrumental, hay que decir que la obra está completa armónicamente en las voces, por tanto puede ser interpretada sin ningún instrumento acompañante. Si se quiere acompañarla se buscarán instrumentos melódicos del registro de las voces (mejor homogéneos, p.e. una familia de flautas de pico o de otra naturaleza, que heterogéneos), o un instrumento polifónico de sonoridad conveniente (clavicémbalo, arpa, laúd, incluso guitarra, nunca un piano o un órgano), que doblarán a las voces de los cantores, y nunca harán otros inventos al margen de la partitura.

22.2.7. EL VILLANCICO DESPUÉS DEL RENACIMIENTO.

El villancico perdura en el Barroco; en esta época abandona progresivamente la corte, para, volviéndose religioso, entrar en la Iglesia, en sustitución de los responsorios latinos en C. Gregoriano de los Maitines de las grandes fiestas en los que éstos se cantaban (Navidad, Inmaculada Concepción, Corpus). Ésta es la razón de la multiplicidad de villancicos de Navidad, marianos y eucarísticos que llenan los archivos de Catedrales y Colegiatas durante los siglos XVII-XIX.

En los textos de estos villancicos se busca una catequesis sobre las fiestas y misterios correspondientes, por lo que decae cada vez más su valor literario y poético en favor de la pedagogía del mensaje. A veces se escriben en *jergas* curiosas, como los villancicos *de negros* o *de galegos*.

En cuanto al valor musical ocurre algo parecido: la música de los villancicos es muy efímera (de hecho no podían repetirse, y cada año el maestro da capilla tenía que componer villancicos nuevos para las mismas fiestas; a lo sumo podían venderse para otra Iglesia), y los maestros lo sabían, por lo que su composición es descuidada musicalmente, si se comparan con los motetes, misas, etc. de esos mismos autores.

La forma sufre ciertas modificaciones, tendentes a su ampliación:

- El estribillo (que también se llama *responsión*) agranda sus proporciones, siendo habitualmente policoral, y convirtiéndose en la parte con mucho más importante del villancico.

- Las coplas nunca son policorales: son sólo para el Coro 1º, y con más frecuencia para una sola voz (¿solista?). Estas coplas suelen ser muchas (4, 6 ó más), por lo que parece ser que se cantaban todas seguidas antes de repetir la larga *responsión* o estribillo, y no alternando cada copla con el estribillo, como se hacía en el Renacimiento.
- Es frecuente la ampliación de la forma villancico, comenzándolo por una *entrada* o *romance*, destinado a sólo el Coro 1º, o a una voz sola (la misma que hará las coplas).
- Esta *entrada* o *romance* puede tener una o varias letras, con las consiguientes repeticiones.
- A veces la *entrada* o *romance* es una sencilla exposición del tema que después se trabajará contrapuntística y policoralmente en el estribillo o *responsión*.
- El bajo continuo (B.c.) es obligado desde entrado el siglo XVII. El nombre español de este bajo es *Acompañamiento*.
- Progresivamente los villancicos se componen con acompañamiento diverso de violines, flautas, trompas, etc. hasta llegar a una quasi orquesta barroca, con un núcleo fijo de cuerda (violines 1ºs y 2ºs y bajos o violonchelos²⁰), al que se añaden algunos instrumentos concertantes de viento a voluntad del compositor.

Si resumimos todos estos elementos, tenemos que decir que el villancico barroco, y el que se seguirá componiendo hasta casi finales del siglo XIX, es una obra de asunto religioso que, admitiendo ciertas variantes, sigue caracterizado por unos elementos estructurales (estribillo-coplas-estribillo) y un carácter cercano a la música popular. Su texto siempre es castellano y poético²¹, en ocasiones con frases en algún idioma regional (gallego, catalán) o jerga de negros.

El esquema formal (con mucha libertad) de un villancico barroco se acerca al siguiente:

- A. Entrada o Romance.
- B. Estribillo o Responsión.
- C. Coplas.
- B. Estribillo o Responsión.

Encontramos aún villancicos de carácter cortesano y de estructura idéntica a los del Renacimiento en los Cancioneros Musicales de comienzos del siglo XVII²²:

- Cancionero Musical de Turín.
- Cancionero Musical de la Biblioteca Casanatense (Roma).
- Libro de Tonos Castellanos B (Medinaceli).
- Cancionero Musical de Olot.
- Cancionero Musical de Munich o de Claudio de la Sablonara.
- Libro de Tonos Humanos.
- Romances y Letras a tres voces²³.

²⁰ Nótese la ausencia de violas en esta orquesta española.

²¹ Por excepción conocemos un villancico de Navidad con texto latino, pero muy popular en su carácter: *Dulce collo pendens* (7 v.m. en 2 coros y B.c.) de Joan Verdalet.

²² Transcritos parcialmente por Miguel Querol y editados con el nombre *Cancioneros Españoles del Siglo XVII* en la serie *Música Barroca Española*, Vol. I, por el C.S.I.C. (Barcelona, 1970).

²³ Este manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, ha sido transcrito íntegro por Miguel Querol, y editado por el C.S.I.C. (Barcelona, 1956).

En cuanto a los villancicos religiosos podemos decir que llenan los archivos eclesiásticos; como ya se ha dicho, su interés es relativo en nuestra opinión, dependiendo naturalmente de la solvencia de sus autores, y su rescate total parece imposible y no necesario. Las publicaciones de instituciones oficiales de las Comunidades Autónomas tratan de mostrar en lo posible algo de esa montaña ingente. Reseñamos sólo a modo de ejemplo:

- Juan Bautista Comes: *Obras en lengua romance: I. Villancicos al Ssmo. Sacramento. II. Villancicos a la Natividad. III. Villancicos a la Sma. Virgen.*²⁴
- Pedro Ruimonte: *Parnaso Español de Madrigales y Villancicos...*²⁵.
- Padre Antonio Soler: *Siete Villancicos de Navidad.*²⁶
- *Colegiata de Alquézar: Polifonía a 4 y más voces del Siglo XVII*²⁷: contiene varios villancicos entre otras obras.
- *Madrigales y Canciones Polifónicas*²⁸ (siglo XVI-XVII) del Archivo de la Catedral de Valencia. (Bajo ese título hay muchos villancicos).
- *Polifonía Aragonesa*²⁹: algunos villancicos en los diversos volúmenes.
- *Villancicos Barrocos en la Capilla Real de Granada.*³⁰

22.3. EL ROMANCE.

El romance es otra forma muy típica y representativa del genio español, y tuvo una gran difusión en el área de la cultura hispánica. Sin embargo, su trascendencia y conocimiento en Europa fue mucho menor que la del villancico, quizá por su carácter histórico y geográfico muy localista.

Nace en la Baja Edad Media, probablemente siempre con música monódica, y ha perdurado hasta casi nuestros días, en los que se han recogido muchos romances, que constituyen el *Romancero Español*. Muchos poetas populares aún componen sus rapsodias poéticas en forma de romance.

Los romances literarios se han recogido en infinidad de publicaciones, llamadas *Romanceros*, y han sido muy estudiados por muchos ilustres investigadores, entre los que destaca Ramón Menéndez Pidal. La música de los romances, sin embargo, al no haberse escrito, se ha perdido en su mayor parte.

Literariamente el romance es un poema narrativo más o menos extenso, dividido en estrofas de cuatro versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares.

²⁴ Transcripción de José Climent. Edición del Instituto Valenciano de Musicología (Valencia, 1977-1978).

²⁵ Transcripción de Pedro Calahorra. Edición de la Institución Fernando El Católico de Zaragoza (Zaragoza, 1980).

²⁶ Transcripción de Samuel Rubio. Edición del Instituto de Música Religiosa (Cuenca, ?).

²⁷ Transcripción de Jesús María Muneta. Edición de la Federación Aragonesa de Coros (Zaragoza, 1993).

²⁸ Transcripción de María teresa Oller. Edición del Instituto Valenciano de Musicología (Valencia, 1958).

²⁹ Publicaciones de la Institución Fernando El Católico de Zaragoza.

³⁰ Transcripción de Germán Tejerizo. Edición en 2 vols. del Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada, 1989).

Puede narrar todo tipo de acontecimientos dignos de ser contados: históricos, legendarios, guerreros, amorosos, incluso reflexiones moralizantes, etc.

Se trata de una forma literaria popular, que probablemente siempre nació con música también popular, cantado en primera instancia por su mismo autor; los más gustados y trascendentes en sus argumentos se conservaron por transmisión oral.

Pero desde la segunda mitad del siglo XV la afición a los romances invade todas las clases sociales y los romances penetran en la corte: los músicos de corte envuelven esas melodías populares en polifonía (volviendo culto lo que hasta entonces era popular), o componen directamente romances polifónicos, de los que algunos nos han llegado a través de los Cancioneros Musicales.

Presentamos, como ejemplo, el texto de dos romances, uno guerrero y otro lírico:

Una sañosa porfía
Sin ventura va pujando.
Ya nunca tuve alegría,
Ya mi mal se va ordenando.
Ya fortuna disponía
Quitar mi próspero mando,
Qu'el bravo león d'España
Mal me viene amenasando.
Su espantosa artillería
Los adarves derribando,
Mis villas y mis castillos
Mis ciudades va ganando.
La tierra y el mar gemían,
Que viene señoreando,
Sus pendones y estandartes
Y banderas levantando.
La muy gran caballería
Héla, viene rrelumbrando,
Sus huestes i peonaje
All aire viene turbando.
Córreme la morería,
Los campos viene talando,
Mis compañías i caudillos
Viene vençiendo i matando.
Las mesquitas de Mahoma
En iglesias consagrande;
Las moras lleva cativas,
Con alaridos llorando.
Al çielo dan apellido:
¡Viva'l Rey [Don] Fernando,
Viva la muy gran leona
Alta reyna prosperando.
Una generosa Virgen
Esfuerço les viene dando;
Un famoso caballero
Delante viene volando,
Con una crus colorada
Y un espada rrelumbrando,

Caminaba el Conde Olinos
La mañana d San Juan
A dar agua a su caballo
A las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe
Canta un hermoso cantar;
Las aves que iban volando
Se paraban a escuchar:
Bebe, mi caballo, bebe,
Dios te me libre del mal,
De los vientos de la tierra
Y de las furias del mar.
Desde las torres más altas
La reina lo oyó cantar:
- Mira, hija, cómo canta
la sirena de la mar.
- No es la sirenita, madre,
Que ésa tiene otro cantar;
Que es la voz del Conde Olinos
Que por mis amores va.
- Si es la voz del Conde Olinos,
Yo le mandaré matar:
Que para casar contigo
Le falta sangre real.
- No le mande matar, madre,
No le mande usted matar,
Que si mata al Conde Olinos
A mí la muerte me da.
Guardias mandaba la reina
Al Conde Olinos buscar,
Que lo maten a lanzadas
Y echen su cuerpo a la mar.
La princesa con gran pena
no cesaba de llorar.
Él murió a la media noche,
Y ella a los gallos cantar.
A los dos los enterraron
En medio de un platanal.

D'un rico manto vestido,
Toda la gente guiando.
Poema y música: Juan del Encina
(CMP nº 126)

Dos arbolitos crecieron
En aquel mismo lugar;
Ni en la vida, ni en la muerte
Los pudieron separar.
De ella nació un rosal blanco,
De él nació un espino albar.
Crece el uno, crece el otro,
Los dos se van a juntar;
Las ramas que se alcanzaron
Fuertes abrazos se dan
La reina, llena de envidia,
Ambos los mandó cortar;
El galán que los cortaba,
No cesaba de llorar.
De ella naciera una garza,
D'él un fuerte gavián.
Juntos vuelan por el cielo,
Juntos vuelan a la par.
Anónimo (siglo XVI?)

Musicalmente el romance es una pequeña forma musical polifónica, que consta de cuatro cortas frases musicales, correspondientes a los cuatro versos de la primera estrofa o cuarteta literaria. Por su carácter narrativo, no repiten ningún verso ni palabra, salvo raras excepciones.

Con la misma música se cantan todas las demás estrofas, seguidas y sin estribillo musical.

La nota final de cada una de las cuatro frases musicales lleva un calderón [^], lo que da a la forma romance una cuadratura algo semejante a los corales alemanes, a la vez que estos calderones se constituyen en signo distintivo gráfico para identificar esta forma.

FUENTES DEL ROMANCE POLIFÓNICO.

Vamos a intentar hacer un repaso esquemático de los Romances polifónicos del Renacimiento a través de las fuentes citadas en el apartado anterior al hablar del villancico:

En el C.M. DE LA COLOMBINA nos queda un único romance *Olvida tu perdition* (3 v.m.) de autor de autor anónimo (nº 52).

El C.M. DE PALACIO es la principal fuente del Romance polifónico del Renacimiento. En él nos quedan 42 romances, de los siguientes autores: Juan de Anchieta (1), Contreras (1), J. del Encina (7), P. Escobar (1), Femoselle (1), Lagarto (1), L. Martines (1), Millán (2), Ponce, (1), A. Ribera (1), F. de la Torre (4), Troya (1) y Anónimos (20).

La música de estos romances se caracteriza “por la seria gravedad de su expresión musical, por su humanismo y veracidad del sentimiento”.³¹ Estas cualidades se dan de manera eminente en los romances magistrales de J. del Encina y resaltan al compararlos literaria y musicalmente con la superficialidad graciosa de los villancicos amorosos cortesanos.

³¹ Miguel Querol: O.c., pág. 136.

Del siglo XVI nos han llegado muy pocos romances:

JUAN VÁSQUEZ (*Recopilación de Sonetos y Villancicos...*) nos ofrece un solo romance: *Los braços traygo cansados* (4 v.m. [nº 28]). Se trata de una trabajada obra contrapuntística sobre el *cantus firmus* de la melodía tradicional de este romance. Según M. Querol, es la melodía más arcaica que nos ha llegado en un romance polifónico.³²

El C.M. DE MEDINACELI nos lega sólo tres romances polifónicos de autor anónimo:

- *Por ese mar d'[H]elesponto* (4 v.m., [nº 4]).
- *A bente y siete de março* (4 v.i., [nº 8]).
- *Cavallero, si a Francia ides* (4 v.m., [nº 25]).

Estos romances tienen una estructura severa, a semejanza de los del siglo XV, aunque son más complicados en su armonía, y respiran un espíritu abiertamente renacentista. Tienen como novedad la repetición íntegra del último verso de la estrofa para dar un efecto más conclusivo a la composición.

Por lo que respecta a los romances polifónicos del siglo XVII baste decir que los pocos conservados en su forma romance en los Cancioneros Musicales barrocos siguen teniendo las mismas características formales que los del Renacimiento. No obstante conviene recordar que muchos de los villancicos de estos Cancioneros, por su texto, son romances con estribillo.

INTERPRETACIÓN DE LOS ROMANCES.

Como todas las formas cortesanas del Renacimiento, también el Romance es una *música de cámara*, y valen los mismos criterios dichos para el Villancico.

Sobre la interpretación de los calderones, remitimos a la primera parte de nuestro Tratado (capítulo 6.4): son signos de fraseo, que llevan consigo respiración obligada. No creemos que deba detenerse el tiempo en ellos, aunque si creemos que debe hacerse una *cesura* después del segundo calderón (= separación de hemistiquios o de mitades de la estrofa), y una detención sonora en el último.

El problema está en la interpretación de los romances con muchas letras, dado que todas se cantan con la misma música, lo que puede caer en la monotonía. La solución de cantar sólo dos o tres letras es insatisfactoria, porque dejan la historia incompleta. Si hay instrumentos acompañantes, pueden hacerse ciertas estrofas por sólo la voz que canta la melodía romance acompañada por los instrumentos; no creemos acertado cantar una voz no melódica y hacer las otras instrumentales (incluida la melódica). Si sólo se dispone de las voces corales, invitamos al director a ser imaginativo para ofrecer una versión que, siendo fiel a la partitura, tenga la suficiente variedad. Si se me permite, a manera de ejemplo, expongo la versión que suelo hacer del romance *Una sañosa porfía* (4 v.m.) de J. del Encina (CMP nº 126), cuyo texto encabezaba esta forma:

Estrofa 1ª: S. del Coro I.
Estrofa 2ª: S.C. del Coro I.
Estrofa 3ª: S.C.B. del Coro I.
Estrofa 4ª: S.C.T.B. del Coro I.

Estrofa 5ª: S.C.T.B. Coro I-II.
Estrofa 6ª: S. del Coro II.
Estrofa 7ª: S.C. del Coro II.
Estrofa 8ª: S.C.B. del Coro II.

³² Miguel Querol: O.c., pág. 137.

Estrofa 9ª: S.C.T.B. del Coro II.

Estrofa 10ª: S.C.T.B. Coro I-II.

Naturalmente el tempo, la expresión y el carácter deberá variar según las sugerencias del relato.

22.4. LA CANCIÓN RENACENTISTA Y EL MADRIGAL.

El madrigal es la forma musical más perfecta y representativa de los ideales y de la estética del Renacimiento. En esta forma se da la unión más perfecta posible entre un texto poético de alta calidad y una música que lo canta con el máximo de posibilidades técnicas y expresivas de que goza la composición musical en cada época.

Es el hermano profano del Motete y, como él, tiene una historia anterior en la Baja Edad Media y primer Renacimiento que poco tiene que ver con lo que entendemos como el Madrigal polifónico en la plenitud del Renacimiento.

M. Querol³³ explica que el madrigal surge como la síntesis de la unión de la polifonía flamenca, (sabia, florida y artificiosa, pero muy cerebral) con la italiana y española (rudimentaria, nota contra nota, pero llena de vida). De cualquier manera, el madrigal es la forma musical que colma las aspiraciones superiores de los ambientes de los círculos y academias de cultura del Renacimiento que entra en su época de perfección (siglo XVI); estos círculos demandan obras musicales de un arte más elevado y exigente que el de los populares *Strambotti*, *Rispetti*, *Frottole*, *Canzonette* y *Villanelle* italianos, o los *Villancicos* españoles.

Por lo que respecta a la Música, el madrigal polifónico llenó tan nobles aspiraciones, y fue para sociedad de los siglos XVI y XVII lo que la música de cámara instrumental en los tiempos modernos.

Como se ha adelantado, el madrigal es la puesta en música de un poema culto y cargado de expresividad, con un intento de pintura o descripción del sentido literario y del estado de ánimo del poema, utilizando todos los elementos técnicos que el arte de la Música pone al alcance del compositor.

El modelo literario del madrigal son los poemas de Petrarca. En España abundan los poemas del Siglo de Oro literario (Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina y otros). Como hemos hecho a propósito de otras formas musicales, queremos anteponer al estudio musical los textos de dos madrigales polifónicos, uno lírico y otro dramático (describe los sentimientos de una joven encerrada en un convento contra su voluntad), como ejemplo de esta alta literatura:

Ojos claros y serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿Por qué si me miráis, miráis airados?

¡Ay de mí, sin ventura!
¡Ay vida trabaxosa entre paredes!
¡Ay qué estrecha prisión son estas rredes!

³³ Miguel Querol: O.c., pág. 139s.

Sí quanto más piadosos
 más bellos parecéis a quien os mira,
 no me miréis con ira,
 porque no parezcáis menos hermosos.
 ¡Ay, tormentos rabiosos!
 Ojos claros y serenos,
 ya que así me miráis, miradme al menos.
 Gutierre de Cetina.
 Música de Francisco Guerrero
 (CMM nº 1)

¡Cárcel molesta, oscura!
 ¡Torno fiero, enojoso, avaro, esquivo;
 Abrasar te vea yo de fuego bivo!
 ¡Qué regla tan pesada!
 Triste coro, ynportuno:
 ¿para qué fue beldad y gracia en uno,
 no habiendo de ser vista ni gozada?
 ¡Vida desesperada!
 ¡Ay qué gran sinrazón, qué ley tan fuerte
 que nos dé libertad sola la muerte!

Anónimo
 Música de Juan Navarro
 (CMM nº 35)

Musicalmente el madrigal se distingue de otras formas polifónicas

1º.- Por su forma exterior o arquitectura: En el madrigal no hay nunca estribillos, ni frases o períodos musicales repetidos: el proceso melódico-contrapuntístico es continuo y libre. El corte de las frases musicales no obedece al corte de los versos, ni siquiera al de las estrofas, sino que depende del fondo general de todo el texto poético. La música en el madrigal no está atada a la materialidad del verso, sino a su espíritu.

2º.- Por su contenido: Como le ocurre al motete, al madrigal le es indiferente la homofonía o el contrapunto imitativo. Lo que importa es que las armonías resultantes son de una riqueza y superioridad aplastantes sobre las otras formas polifónicas. Hay más variedad, más profundidad, mayor libertad, atrevimiento e iniciativa personal. En una palabra, el madrigal es una creación eminentemente subjetiva y, en consecuencia, no tan fácilmente asequible como las demás. Por esta razón el madrigal contribuyó decisivamente a la evolución de la armonía.

3º.- Por su expresión: Para lograrla el compositor madrigalista tiene muy variados recursos, llamados *madrigalismos*: las melodías suben para expresar las alturas, sean del cielo o de los montes; bajan para traducir la idea del abismo o infierno; motivos fugados para plasmar la idea de persecución; acordes largos y amplios para pintar la intensidad del mar o la calma en el movimiento; escalas rápidas ascendentes o descendentes para describir la furia de los vientos; cromatismos para expresar el dolor, etc. Pero todos estos procedimientos no son más que aspectos exteriores o materiales; lo verdaderamente nuevo y original del madrigal es que con estos medios el compositor es capaz de crear un ambiente: el alma o clima de un paisaje exterior y geográfico, cuando canta las bellezas de la naturaleza y, sobre todo, el clima o paisaje interior y espiritual de un determinado estado de ánimo.

Naturalmente supuestas estas características, el madrigal no puede tener más que un texto único al que la música se une en feliz matrimonio. Cuando tenemos una obra polifónica sobre texto culto, sin secciones de repetición, y con tratamiento musical libre y culto, con dos letras, ya no podemos llamarlo madrigal en sentido estricto, porque lo que podría convenir musicalmente a una letra no lo es tanto para otra segunda. A este tipo de obras en estilo madrigalista con dos letras preferimos llamarlas *Canción*, nombre más modesto que aparece con frecuencia en las ediciones españolas.

Cuando el texto es muy largo, los autores dividen el madrigal en partes o secciones (como veíamos en el motete), que ellos mismos señalan; tenemos así el madrigal doble, triple, cuádruple, etc. Naturalmente las distintas partes de un madrigal tienen la misma modalidad, y si se repite una frase literaria, se repetirá el mismo tema musical.

FUENTES DEL MADRIGAL ESPAÑOL.

En España abundan las obras de este género, aunque no tanto como los villancicos, pero más de lo que habitualmente se piensa. Ante la ausencia de madrigales españoles en los programas corales, parecería que éstos no existen; en realidad esta ausencia se justifica por la dificultad técnica e interpretativa de un madrigal, a lo que hay que añadir que la composición vocal de los mejores, a 4 v.m. (S.S.C.T.= S.S.C.C.= 4 v.i.) los hacen menos aptos para nuestros coros habituales.

Las fuentes del madrigal español son en algunos casos comunes con las de los villancicos, y en otros casos fuentes específicas nuevas:

- Juan Vásquez: *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560).
- Pere Alberch Vila: *Odorum, quas vulgo madrigales appellantur... Liber Primus* (Barcelona, 1561): madrigales en castellano, catalán e italiano. Parecen ser de buena calidad, pero se han perdido algunas voces y no hay posibilidad de una buena reconstrucción.
- Mateo Flecha "El Joven": *Il primo libro di madrigali* (Venecia, 1568)³⁴: todos los madrigales son italianos.³⁵
- El Cancionero Musical de la Casa Ducal de Medinaceli (CMM) (2ª mitad del s. XVI).
- Pedro Valenzuela: *Madrigali di Pietro Valenzola Spagnuolo a cinque voci* (Venecia, 1578): todos italianos.
- Juan Brudieu: *De los Madrigales del muy reverendo...* (Barcelona, 1585): madrigales en castellano y catalán, de gran extensión, muchos divididos en partes.³⁶
- F. Guerrero: *Canciones y Villanescas espirituales* (Venecia, 1589).
- Pedro Ruimonte: *Parnaso español de madrigales y villancicos...* (Amberes, 1614)³⁷.

Detengámonos un momento en los más importantes:

LOS MADRIGALES DE JUAN VÁSQUEZ: Como se ve por el título de su libro, el autor los llama *Sonetos*. Son seis madrigales (n^{os} 1, 3, 4, 5, 7 y 20, a 5 v.) y nueve canciones madrigalescas (n^{os} 2, 14, 16, 17, 18 y 19, a 5 v.; y n^{os} 6, 19 y 34, a 4 v.). Si comparamos estas obras con los villancicos, éstos son extrovertidos, y los madrigales, introvertidos, en expresión de M. Querol.

LOS MADRIGALES DEL C.M. DE MEDINACELI: Este Cancionero contiene los mejores madrigales españoles y en un número nada desdeñable:

³⁴ Transcrito por M^a Carmen Gómez, y editado por la Sociedad Española de Musicología (Madrid, 1985).

³⁵ No se pueden referir, por tanto, a una escuela española. Dígase lo mismo de los madrigales de P. Valenzuela.

³⁶ Véase una detallada descripción en Miguel Querol: O.c., pág. 147-149.

³⁷ Transcrito por Pedro Calahorra, y editado por la Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) (Zaragoza, 1980).

- 65 madrigales, debidos a los siguientes autores: R. de Ceballos (7), A. Cebrián (1), F. Chacón (1), J. Díaz (1), D. Garçón (1), Gerónimo (de la Cueva?) (1), B. Gonçalves (1), Francisco Guerrero (12), Pedro Guerrero (3), G. de Morata (6), J. Navarro (4) y Anónimos (27).

- 7 canciones madrigalescas de los siguientes autores: F. Guerrero (la célebre *Prado verde y florido*) G. de Morata (2) y Anónimos (4).

Habría que añadirles los muchos villancicos de este Cancionero que, como se dijo más arriba, tienen el espíritu madrigalista, aunque la forma sea villancico.

LOS MADRIGALES DE FRANCISCO GUERRERO: Al igual que se dijo de los villancicos /villanescas, F. Guerrero con sus madrigales eleva la forma a la categoría máxima. Como auténtico genio de su época, “es el más perfecto en expresar y traducir musicalmente el contenido del texto y en cantarlo con la máxima perfección del estilo vocal”³⁸. Ya hemos referido los que han quedado en el CMM: madrigales amorosos, obras de juventud, que parecen haber sido compuestos entre 1545 y 1550. Algunos de estos madrigales amorosos “vuelto a lo divino”, más otros muchos, que sólo los conocemos en su versión espiritual, nos llegan en su última publicación de Venecia (*Canciones y Villanesca espirituales*). En esta colección tenemos 12 madrigales a 5 v., 12 madrigales (alguno es canción, como *Pan divino, gracioso*) a 4 v., y 2 madrigales y 2 canciones a 3 v.

EL MADRIGAL EN ITALIA.

Italia es la patria del madrigal. En su historia podemos distinguir tres épocas:

1ª. Del principio a mediados del siglo XVI, con obras sobre todo de los compositores flamencos (A. Willaert, Ph. Verdelot, J. Arcadelt y C. de Rore) y de algunos italianos (C. Festa y J. Gero).

2ª. De mediado el siglo XVI hasta 1590 aproximadamente, cuando el madrigal en su sentido más puro y clásico llega a su mayor grado de perfección de la mano de O. de Lasso, G. P. da Palestrina (líricos y espirituales), B. Donato y Cl. Merulo.

3ª Se extiende hasta los primeros años del siglo XVII. Suele denominársele período del madrigal acompañado y del madrigal dramático: T.L. de Viadana, L. Marenzio, G. Croce, C. Gesualdo, A. Banchieri y, sobre todos, Cl. Monteverdi que en sus 10 Libros de Madrigales hace su personal evolución desde el madrigal clásico a la cantata dramática.

EL MADRIGAL EN INGLATERRA.

La escuela madrigalista inglesa alcanzó su mayor brillo durante el reinado de Isabel I (de finales del siglo XVI a mediados del siglo XVII). Los principales compositores de madrigales ingleses fueron W. Byrd, Th. Morley, O. Gibbons, J. Bull y J. Dowland. Predomina en casi todas las obras de estos compositores la tendencia hacia la música de carácter pintoresco y gracioso.

³⁸ Miguel Querol: O.c., pág. 145.

EL MADRIGAL EN LOS CANCIONEROS BARROCOS ESPAÑOLES:

Los Cancioneros Musicales barrocos de la primera mitad del siglo XVII, que se han enumerado en el apartado del villancico, contienen abundantes madrigales de corta factura, como regla general. Salvo el manuscrito conocido como *Romances y Letras a 3 voces*, publicado íntegramente conteniendo unos 40 madrigales, el resto sólo están parcialmente transcritos, y, aunque conozcamos los títulos, no podemos conocer la forma musical de sus obras, ni lo que más importa, la calidad.

22.5. LA ENSALADA POLIFÓNICA.

Literariamente hablando, y como su nombre indica, la ensalada es un poema en que se mezclan toda clase de metros y géneros poéticos, nacionales y extranjeros, sin otro criterio que el capricho del poeta.

He aquí una ensalada literaria breve y el final de la ensalada *El Fuego*:

*Corten espadas afiladas
lenguas malas.*

Mañana de San Francisco
levantado me han un dicho.

*Corten espadas afiladas
lenguas malas.*

Libera me, Domine, a labiis yniquis
et a lingua dolosa.

Lenguas malas.

Levantado me han un dicho:
que dormí con la niña virgo.

Lenguas malas.

Beatus vir qui timet Dominum,
yn mandatis eius volet nimis.

Lenguas malas,

*corten espadas afiladas
lenguas malas.*

Poema anónimo (s. XVI)
(Música anónima: CMM nº 51)

... Toca, Joan, con tu gaytilla,
pues ha cessado el pesar.

Yo te diré un cantar
muy polido a maravilla.

Veslo aquí, ea, pues,
todos a decir:

“De la Virgen sin mancilla
ha manado el agua pura”.

Y es que á hecho criatura
al Hijo de Dios eterno
para que diesse gobierno
al mundo que se perdió;
y una Virgen lo parió,
según havemos sabido,
por reparar lo perdido
de nuestros padres primeros.

¡Alegría, cavalleros!,
que nos vino en este día
que parió sancta María
al pastor de los corderos.
Y con este nacimiento,
que es de agua dulce y buena,
se repara nuestra pena
para darnos a entender
que tenemos que beber
desta agua los sedientos,
guardando los mandamientos
a que nos obliga Dios,

porque se diga por nos:
*Qui biberit ex hac aqua,
non sitiet in aeternum.*

Fragmento de *El Fuego*
Música: Mateo Flecha “El Viejo”.

Musicalmente, y también como indica su nombre, la ensalada es una forma polifónica en la que se mezclan elementos literarios, musicales y compositivos distintos.

Una forma de *ensalada musical* es la composición polifónica en la que se cantan simultáneamente varios textos entre las distintas voces. Es una de las últimas reliquias del motete profano medieval, que simultaneaba textos distintos en cada voz, con una voz obligada en latín: el *tenor*.

Sólo dos ejemplos de este tipo nos han llegado:

- (S.) *¿Querer vieja yo?* - (C.) *Non puedo dexar querer* - (T.) *Que non sé filar* (3 v.m.), de J. de Triana (CMC nº 86). El autor ensambla admirablemente simultaneando tres melodías populares con sus textos en una composición polifónica.

- (S.) *Por las sierras de Madrid* - (C.I) *Enemiga le soy, madre* - (C.II) *Por las sierras de Madrid* - (T.) *Aquel pastorcico, madre* - (B.I) *Vuestros son mis ojos, Ysabel* - (B.II) *Loquebantur variis linguis* (6 v.m.), de F. de Peñalosa (CMP nº 311). Cada una de las seis voces tiene auténtico carácter de melodía de una canción con su respectivo texto, que el autor ha ensamblado de manera aún más admirable. Cada una de ellas puede cantarse sola con el Bajo (especie de *tenor* medieval, que sustenta cada una de las voces polifónicas), mostrando parcialmente la belleza, a la vez que el artificio, que encierra esta composición; se, pueden cantar también sólo las voces blancas, y sólo las voces graves (siembre con el Bajo como base armónica), antes de cantarla con su rica armonía plena a seis voces. (El texto del B. se completa repitiendo ‘*magnalia Dei*’. El texto de S. con el idéntico de C.II, al que debe añadirse ‘*gentil*’, para terminar). Es una obra digna de ser estudiada e interpretada.

La forma más normal de la *ensalada musical* es la de una composición polifónica que mezcla, yuxtaponiéndolos, los diferentes estilos del madrigal, canción popular, villancico, romance, danza, géneros litúrgicos (motete, salmo) y otros que puedan surgir. También puede mezclar, yuxtaponiendo, no simultaneando, distintos idiomas; los más usados son el castellano, el catalán-valenciano, el gascón, el vizcaíno, el portugués, el italiano y el latín, a la vez que abunda en onomatopeyas.

Con algunos precedentes, como *Serrana del bel mirar* (3 v.m.) de Millán (CMP nº 71), *Una montaña pasando* (4 v.m.) de Garcimuñoz (CMP nº 154), y la ya citada *Corten espadas afiladas*, obras en las que se enlazan distintas canciones y villancicos, se considera a Mateo Flecha “El Viejo” como el inventor (por el número y genialidad del estilo) y casi el exclusivo cultivador de esta forma.

Las Ensaladas de M. Flecha (y otros autores) fueron publicadas en Praga (1581) por su sobrino Mateo Flecha “El Joven”.³⁹ Son 14 obras catequéticas sobre la Navidad, de extensión

³⁹ En edición moderna han sido transcritas por Higinio Anglés, y publicadas por la Diputación Provincial de Barcelona (1955).

considerable, todas a 4 v.m. excepto las que se señalan de otra manera, y sus títulos son:

- De M. Flecha “El Viejo”: *El Fuego, La Bomba, La Negrina, La Guerra, La Justa, La Viuda, Los Chistes* (5 v.) y *Las Cañas* (5 v.).
- De P. Alberch Vila: *El bon Jorn* y *La Lucha*.
- Chacón: *El Molino* (6 v.).
- De Cárceres: *La Trulla*.
- De M. Flecha “El Joven”: *La Feria* y *las Cañas*.

Debemos añadir cuatro ensaladas más que nos han llegado manuscritas: *El Jubilate* y *La Caça* de M. Flecha “El Viejo”, *La Babilonia* de P. Alberch Vila, y *El Toro*, anónima, aunque posiblemente de M. Flecha.

Cada una de las ensaladas constituye un larguísimo poema coral, muchos de cuyos episodios son de música descriptiva. Hay momentos de devoción y de elegancia, pero también de ironía, de humor y de sátira; onomatopeyas, imprecaciones, danzas, moralejas, y sobre todos ellos planea el espíritu alegre de la Navidad que cantan y sus consecuencias para la humanidad y para el diablo. Puede haber una influencia en ellas de la canción o madrigal programático de Cl. Jannequin, pero son obras muy originales, personales y de carácter muy español. Parecen escénicas, y es posible que en su día fueran representadas en la corte.

La interpretación de una ensalada requiere, por parte del director, un concienzudo estudio de la partitura en la correspondencia de compases o proporciones, caracteres diversos por los que transita, imaginación para adjudicar secciones, repeticiones, etc. al *tutti*, a un semicoro, o a solistas, y resolver un sin fin de problemas técnicos propios de una obra de dimensiones dilatadas, además de la posibilidad de incluir instrumentos. Por parte del coro, se requiere una preparación técnico-vocal, musical y cultural más que habitual, por idénticas razones.

22.6. EL *LIED* O CANCIÓN ROMÁNTICA.

La forma *Lied* trasciende los límites de nuestro Tratado, ya que es una forma en sentido propio para canto (voz sola) y piano, que se estudia con detención en los tratados de formas musicales como un hallazgo del siglo romántico, cuyo principal impulsor fue Fr. Schubert.

No hay traducción satisfactoria de esta palabra alemana, cuyo plural es *Lieder*. El término *canción* es demasiado ambiguo, y *canción culta* también es insatisfactorio.

El *LIED* CORAL, como derivación del *Lied* para canto y piano, es la puesta en música polifónica vocal de un poema lírico que trata de ser objeto musical en sí mismo, y cuya base fundamental es la perfecta fusión de la poesía y de la música. La música no deriva de la estructura métrica del poema (salvo en las canciones más sencillas, con varias letras), pues sólo emancipándose de él puede llegar a ser, paradójicamente, su más fiel ilustración. El acompañamiento pianístico, si lo hay, colabora en la descripción musical del texto, a veces con detalles pintorescos, otras veces con una profunda penetración psicológica. Una canción de este tipo depende grandemente de la calidad del poema para su resultado final.

Este hecho de la búsqueda de un maridaje perfecto entre un poema o texto literario y una

música polifónica, no es nuevo en nuestro conocimiento de las formas musicales corales: en general lo han intentado todos los compositores de todas las épocas, pero de una forma eminente ha constituido la base del motete y del madrigal. Estamos, por tanto, ante una continuación en el Romanticismo de la historia del madrigal (canción profana) y del motete (canción religiosa).

Los grandes cultivadores de la canción coral romántica son los mismos grandes genios que cultivaron el *Lied* vocal: Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms y Hugo Wolf. El resultado de su colaboración con los inspirados poetas románticos alemanes J.W.v. Goethe, L. Uhland, J.v. Eichendorff, F.v. Schiller, H. Heine, y otros, es la gloria imperecedera del *Lied* coral del siglo XIX. Los cientos de canciones que componen son música popular en el mejor sentido de estas palabras. Sin preocuparse por hacer alardes de exhibicionismo, son de diseño sencillo y melodioso, y fueron creadas más para el gozo íntimo del hogar o la tertulia musical entre amigos, que para la envarada sala de conciertos.

Por su propia esencia, el *Lied* es una forma breve, una miniatura del arte musical, y una forma muy libre, que esquemáticamente podemos reducir a dos TIPOS:

A. *Lied* estrófico: Es el tipo más simple y habitual: Responde a una estructura en la que la música es igual para todas las estrofas del poema. El acompañamiento, cuando lo hay, suele basarse en un tema melódico o en un motivo rítmico simple. Si existen motivos independientes, sirven únicamente de nexo o transición entre las estrofas. Ejemplos:

- *Abschied vom Walde* (Despedida del bosque), Op. 59 nº 3, (4 v.m.) de F. Mendelssohn.
- *Der englische Gruss* (El saludo angélico), Op. 22 nº 1, (4 v.m.) de J. Brahms⁴⁰.

B. *Lied* desarrollado: Adopta una forma mucho más libre, variable y rica y se cumple el criterio de la independencia de la música respecto a los versos o estrofas del poema, tan querido de la forma *canción* ya desde el Renacimiento. Unas veces adopta la forma ternaria simple (A-B-A); otras la del tema con variaciones, llegando a algunas formas muy complejas. El acompañamiento, si lo hay, produce introducciones, transiciones y codas. Ejemplos:

- *Cantate zur Feier der Genesung der Irene Kiesewetter* (Cantata⁴¹ para celebrar la recuperación de Irene Kiesewetter), (6 v.m. y piano a 4 m.) de Fr. Schubert.
- *Schicksalslied* (Canción del Destino), Op. 54, (4 v.m. y Orq.) de J. Brahms.

Por tratarse de una forma muy breve, los compositores agrupan sus *Lieder* en CICLOS, conjuntos de canciones que tienen una perspectiva unitaria de composición, pues son fruto de un mismo momento creador, con una relación tonal entre ellos y una progresión psicológica como unidad, pero con una concentración en intensidad expresiva en cada pieza. Como ejemplos de ciclos de *Lieder* queremos citar los muy célebres de J. Brahms:

- *Marienlieder* (Canciones de María)⁴², Op. 22 (4 v.m.): 7 obras.
- *Liebeslieder Walzer* (Canciones de amor Valses), Op. 52 (4 v.m. y piano a 4 m.): 18 obras.
- *Neue Liebeslieder Walzer* (Nuevas Canciones de amor Valses), Op. 65 (4 v.m. y piano a 4 m.): 15 obras.

⁴⁰ Las cinco primeras estrofas se cantan con la misma música; la sexta tiene música nueva.

⁴¹ Aunque tenga el título de *Cantata*, se trata de un *Lied* de estructura A-B-A-C.

⁴² Son canciones espirituales.

INTERPRETACIÓN DE LOS *LIEDER* CORALES.

Varios problemas rodean el mundo de estas obras a la hora de su interpretación, entre otros el de decidir si estas obras son para coro, o para grupos de cámara solistas (1 cantor por voz): Sin duda, en su origen se interpretaron así, en cámara, en tertulias musicales y grupos domésticos. Para este tipo de reuniones no formales nació también tanta música de cámara instrumental: dúos de piano, sonatas para instrumentos, tríos, cuartetos... No obstante, estas canciones del Romanticismo alemán salen mejoradas siempre en las versiones corales, si se las compara con versiones solísticas. Son música coral en el sentido más puro y genuino, de una belleza y calidad insuperable. Repertorio inagotable para los coros mejor preparados, esos que, sin ser *de cámara*, ni sinfónicos o grandes orfeones, quieren y necesitan un repertorio romántico y del siglo XX en plena igualdad de calidad y belleza con las “obras grandes” de estos mismos autores, de las que hablaremos en el capítulo siguiente.

Otro problema entre nosotros es la no comprensión del texto, por lo que alguien ha sugerido el empleo de traducciones bien ajustadas a la índole de las melodías vocales para ser cantados con ellas. Pero casi ninguna de las traducciones que se han hecho de esas bellas poesías alemanas ha resultado ser tan perfecta como para reemplazar el texto original al ser aplicada a la música. La mejor solución es disponer de una buena traducción del poema para conocerlo y madurarlo bien, manteniendo su interpretación en el idioma original.

Por lo que respecta a la interpretación en sí, poco hay que decir, sabiendo que estamos ante una época, el Romanticismo, que todos *sentimos* o entendemos muy bien por formación. Aparte la dificultad intrínseca de las obras, sobre todo en su aspecto armónico y moduladorio, todo lo que hay que hacer está puesto por el autor en la partitura.

ACTUALIDAD DE LA CANCIÓN CORAL CULTA.

Con características propias, ajustadas a la música de sus respectivos países y a los avances estéticos del tiempo, destacan en el terreno de la canción coral culta:⁴³

En Francia: Cl. Debussy (*Trois Chansons de Charles d'Orléans*); M. Ravel (*Trois Chansons*); D. Milhaud (*Deux Poèmes*); Fr. Poulenc (*Sept Chansons*).

En Hungría: B. Bartók (múltiples); Z. Kodály (múltiples).

En Alemania: M. Reger (*Ocho Canciones Espirituales*); P. Hindemith (*Six Chansons*); G. Jenner (*Tres Canciones de Eichendorff*, *Cinco Canciones de Amor*).

En Inglaterra: E. Elgar (*Cinco Canciones*); B. Britten (*Five Flower Songs*, *A Ceremony of Carols*).

En Italia: M. Castelnuovo-Tedesco (*Romancero Gitano*); G. Petrassi (*Nonsense*).

En Finlandia: E. Rautavaara (*Suite de Lorca*).

En España: R. Halffter (*Tres Epitafios*); M. Oltra (*Bestiari I-II-III*, *Trilogía Andaluza*, *Tres Canciones de Amor*); M. Palau (*Quatre Poemes Chorals*); M. Ohana (*Quatre Choeurs*); J. Pildain (*Trilogía*); F. Remacha (*Juegos*, *Llanto por Ignacio Sánchez Megías*); A. Barja (*Poemas*

⁴³ Nunca se puede ser exhaustivo en estas referencias, y menos cuando se trata de música muy cercana en el tiempo. Salvo M. de Falla y V. Ruiz Aznar, especialmente queridos para mí, cito solamente autores que tienen ciclos de canciones, no canciones sueltas.

del mar); J.J. Falcón Sanabria (*Poema Coral del Atlántico*); A. Yagüe (*Suite Infantil, Trébol*); D. Andreo (varios ciclos sobre poemas de F. García Lorca o R. Alberti).

En Andalucía: M de Falla (*Balada de Mallorca*); V. Ruiz Aznar (*Ojos claros, serenos; Spes vitae*); M. Castillo (*Tres Cantos para recordar a Eslava, Dos Poemas de Juan-Ramón*); J.A. García⁴⁴ (*Trilogía Mística, El Cristo de Velázquez, Tres Poemas Líricos, Tres Poemas de A. Machado, Tres Canciones de Navidad, Cinco Madrigales, Amarillos, Siete Proverbios, Seis Caprichos, Tres Poemas Amorosos, Teoremas*); L. Bedmar Encinas (*Tríptico del Puerto*); J.A. Galindo (*Son del Guadarrama*); L.I. Marín (*Pegasos, Tres Madrigales, etc.*); R. Rodríguez (*Trilogía Lírica, Muerte en Granada, El Martirio de Santa Olalla*).

22.7. LA CANCIÓN POPULAR EN VERSIÓN CORAL.

El hecho de la existencia de miles de armonizaciones de cantos populares para ser cantadas por los coros no profesionales, movimiento que nació, como se ha visto en otra parte, andando el siglo XIX, se ha demostrado providencial para salvar al menos una parte del folklore musical de los pueblos del mundo, ya que los intérpretes naturales, los cantores populares por los que se han conservado hasta ahora por vía de tradición oral, ya han dejado de existir por la globalización de la cultura.

Los etnomusicólogos y folkloristas han recogido en cancioneros mucho de ese folklore musical; pero en ellos la música está muerta, ya nadie la interpreta. El que un compositor tome uno de esos temas, lo elabore y haga con él una composición coral, y el que un Coro la reviva en su interpretación es un acto impagable de la cultura, que la sociedad no sabe apreciar en su valor.

La interpretación de canciones populares en versión coral es uno de los signos más evidentes de la universalidad del arte coral. Cuando un Coro español canta una canción popular del Perú, por poner un ejemplo, se está trasladando geográficamente, está comulgando, hermanando con una cultura muy lejana, a la que va a comprender mejor.⁴⁵

Todo es un problema de calidad en esas versiones corales, en las que es verdad que hay bastante intrusismo: cualquier director mal preparado musicalmente se atreve a hacer adaptaciones corales de temas populares, con lo que este campo a veces está muy desprestigiado.

La forma de una canción popular coral puede ser muy variada, al igual que su dificultad:

- Puede ser una simple y más o menos sencilla armonización de la melodía popular; en este caso su forma musical es la de la misma canción. A este tipo pertenecen las canciones populares siguientes tomadas de las Antologías Corales seleccionadas por R. Rodríguez:

- *El rossinyol* (Cataluña, 4 v.m.) de A. Pérez Moya (Ant. Coral IV, pág. 49).
- *Canto do berce* (Galicia, 4 v.m. y S.) de R. Groba (Ant. Coral IV, pág. 51).
- *Ay, morena* (Andalucía, 4 v.m.) de A. Rodríguez (Ant. Coral IV, pág. 54).

⁴⁴ El caso de Juan-Alfonso García, mi maestro, es extraordinario por la cantidad y calidad de sus obras corales y la bondad de los poemas que utiliza (S. Juan de la Cruz, M. de Unamuno, J.R. Jiménez, A. Machado, L. Rosales, F. García Lorca, G. Diego, J. Gutiérrez Padial, E. Martín Vivaldi, etc.).

⁴⁵ Por eso nuestras Antologías Corales, tan citadas, que siguen un orden histórico de las obras, siempre acaban con un apartado de Canciones Populares en versiones corales.

- *La canción del columpio* (Málaga, 4 v.m.) de M. Castillo (Ant. Coral VII, pág. 78).
- Otros ejemplos a 3 v.m. en las Ant. Corales V y VI.
 - La armonización puede ser o no algo más compleja armónicamente, pero hay adición de preludios o frases musicales de entrada, interludios y/o postludios. La forma es la de la canción, más estas frases añadidas. Algunos ejemplos:
- *Ojos traidores* (Granada, 4 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral IV, pág. 52).
- *Adiós, olivarillos* (Andalucía, 4 v.m. y S.) de L. Bedmar (Ant. Coral VII, pág. 82).
- *Flor de Yumurí* (Cuba, 4 v.m. y Br.) De R. Rodríguez (Ant. Coral VII, pág. 95).
- Otros ejemplos a 3 v.m. en las Ant. Corales VIII y IX.
 - Puede llegar a ser un poema coral de forma compleja, con desarrollo o variaciones sobre los temas, frases de transición, inclusión de solistas. Ejemplos:
- *Soleá* (Granada, 4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral VII, pág. 90).
- *Caminando va José* (Navidad, Francia?, 4 v.m. div.) de J.A. de Donostia.
- *Romance de Navidad* (Andalucía, 4 v.m.) de M. Castillo.
- *Diferencias sobre Conde Olinos* (Castilla, 4-8 v.m.) de R. Rodríguez.
- Muchas de las espléndidas versiones corales de *Espirituales Negros* nacidas en EE.UU.

Es sobresaliente en el empleo de la canción popular como materia para la composición de obras corales la Escuela Húngara (B. Bartók, Z. Kodály y L. Bardos).

Todas las regiones y autonomías de España abundan en la composición de obras populares sobre temas tradicionales; creemos que las más sobresalientes son: Cataluña (L. Millet, E. Morera, E. Toldrá, A. Pérez Moya, y otros), País Vasco (N. Otaño, J.A. de San Sebastián, J. Guridi, F. Remacha, N. Almandoz, L. Aramburu, y un largo etcétera) y Andalucía (V. Ruiz Aznar y otros autores ya citados en los ejemplos anteriores).

Capítulo 23. LAS FORMAS SINFÓNICO-CORALES

23.1. INTRODUCCIÓN.

Las formas musicales sinfónico-corales entran en la cultura general de cualquier profesional de la Música, gustan especialmente al aficionado, y están suficientemente explicadas en los tratados de formas musicales, por lo que no necesitan tanta atención en nuestro tratado.

Todas entran en la categoría de la *gran forma*, obras de gran extensión y complejidad, en las que el Coro pierde parte de su personalidad para constituir con los solistas vocales y con la Orquesta un instrumento superior.

La colaboración del Coro en estas obras es variable: desde ser un puro elemento de color sonoro, a la manera de una familia instrumental más, pasando por un papel de complemento y variedad argumental, hasta obras en las que se erige en protagonista musical.

Las formas sinfónico-corales clásicas son la Cantata, el Oratorio y la Ópera. Pero modernamente cualquier forma sinfónica puede pedir la colaboración del Coro, y de hecho éste ha sido admitido en una serie de obras concretas, de las que también hablaremos.

23.2. LA CANTATA.

A principios del siglo XVII se empieza a dar el nombre de *cantata* en Italia a toda pieza que se cantaba, en oposición a *sonata*, obra para ser interpretada instrumentalmente, o *toccata*, obra para la tecla.

Esta forma tan genérica llega a concretarse en los países mediterráneos (principalmente en Italia, también en Francia y España) en obras, ya religiosas, ya profanas de asunto mitológico principalmente, escritas para una voz solista, normalmente una soprano, y un acompañamiento instrumental de carácter concertante o camerístico, más el Bajo continuo.

Estas cantatas tienen como texto un sencillo libreto, de valor literario variable. Son muy simples: tienen secciones en *recitativo* para la voz, acompañada de sólo el B. continuo; con este estilo, como de lectura cantada, se cantan o dicen con rapidez pasajes de desarrollo argumental. Y secciones llamadas *arias* (*air* en Francia, *aire* o *área* en España) de diseño formal complejo, en los que el argumento se paraliza con propósitos puramente musicales (exaltación del melodismo y del virtuosismo vocal).

Este tipo de cantata para una voz sola cae fuera de nuestro campo coral, por lo que lo cedemos a los tratadistas del canto lírico.

H. Schütz, que en este asunto puede considerarse el predecesor de J.S. Bach, la importó

en Alemania, y éste último dio todo el esplendor a la cantata moderna.

La cantata en Alemania es exclusivamente religiosa, salvo contadas excepciones. El coro es un elemento fundamental en ella, como evolución del *coral* luterano que tenía lugar obligado en el oficio religioso dominical, y poco a poco va tomando una forma multiseccional. La mezcla de textos bíblicos y poéticos referidos a un domingo o fiesta determinada del año, redactados por un libretista, define la forma alemana de la cantata de concierto.

Estas cantatas muestran un marcado carácter germánico, siendo más serias, más dramáticas y, sobre todo, más elaboradas desde el punto de vista musical que sus contemporáneas cantatas italianas, francesas y españolas, debido principalmente a la participación orquestal y coral. Se componían en gran número (G.Ph. Telemann compuso más de 1000) y por lo general se agrupan en ciclos anuales: Un ciclo es el conjunto de Cantatas para cada domingo y fiestas importantes de un año litúrgico. J.S. Bach nos deja más de doscientas, pero se cree que se han perdido otras tantas (piénsese que, como *Kantor* en Sto. Tomás de Leipzig, tenía que componer una para cada domingo o fiesta).

La CANTATA luterana alemana es una obra para Coro, solistas vocales y Orquesta, que tiene como texto un libreto dividido en secciones, unas bíblicas, otras poéticas, que originan otras tantas secciones o números musicales. Se interpretaba en el servicio religioso, como comentario musical al sermón u homilía.

El plan más general de una *cantata* de J.S. Bach es:

- *Introducción orquestal* (a veces llamada *Sinphonie*).
- *Coro* de estilo contrapuntístico.
- *Arias* para solistas vocales, precedidas a veces de *Recitativos* (en número variable).
- Puede haber algún *Coro* intercalado entre las arias (en las cantatas más extensas).
- *Coral* final (en el que tomaba parte la comunidad).

Si concretamos este esquema general, como ejemplo, en dos cantatas de Bach, una breve y otra más extensa, tenemos:

- Cantata *Nun komm, der Heiden Heiland* (*Ven, Salvador de los gentiles*), BWV 61, para el Domingo 1º de Adviento:

1. Obertura y Coro.
2. Recitativo (tenor).
3. Aria (tenor).
4. Recitativo (bajo).
5. Aria (soprano).
6. Coral

- Cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* (*El corazón, la palabra, los actos y la vida*), BWV 147, para la Fiesta de la Visitación de la Virgen (2 de Febrero):

- 1ª parte:
1. Coro.
 2. Recitativo (tenor).
 3. Aria (contralto).
 4. Recitativo (bajo).
 5. Aria (soprano).
 6. Coral.
- 2ª parte:
7. Aria (tenor).
 8. Recitativo (contralto).
 9. Aria (bajo).
 10. Coral.

LA CANTATA MODERNA.

Algunos compositores del siglo XX han compuesto obras de gran extensión para solistas vocales, Coro y Orquesta, en el estilo del Oratorio, pero que por ser de argumento no religioso han llamado cantatas. Formalmente hablando pertenecen a la *forma Oratorio*.

Algunos ejemplos son:

- *Cantata Profana*, de B. Bartók.
- *L'enfant prodigue* y *La damoiselle élue*, de Cl. Debussy.
- *Gurrelieder*, de A. Schönberg.
- *Atlántida* (Cantata escénica), de M. de Falla.
- La trilogía *Carmina Burana*, *Catulli Carmina* y *El Triunfo de Afrodita*, de C. Orff.
- *Rejoice in the Lamb* (Festival Cantata, Op. 30) y *Saint Nicolas*, Op. 42, de B. Britten.
- *Bal masqué*, de Fr. Poulenc.
- *Una Cantata de Navidad*, de A. Honegger.
- *Yes, speak out, yes* (Cantata de los Derechos Humanos), de C. Halffter.

23.3. EL ORATORIO.

El *oratorio* tuvo su origen en las reuniones de índole religiosa celebradas en Roma por iniciativa de S. Felipe Neri, con fines piadosos y catequético-educativos, reuniones que tenían lugar en un oratorio¹; la orden religiosa que fundó S. Felipe se denominó *Congregazione dell'Oratorio*. Se cantaban allí *Laudi spirituali*, con música del Italiano G. Animuccia y del español Fr. Soto de Langa, madrigales espirituales con música de G.P. da Palestrina y obras de mayor volumen, figurando entre ellas la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* de E. del Cavalieri, obra en tres actos que contenía piezas para diverso número de personajes, abstractos todos ellos, y para coro. Es probable que T.L. de Victoria, que pasó tres años en la Congregación del Oratorio de Roma, compusiera obras para estas reuniones musicales espirituales, aunque no hay constancia de ellas.

El Oratorio y la Ópera surgieron más o menos al mismo tiempo y en un mismo sitio: en Italia, a comienzos del siglo XVII. Muchos de los compositores primitivos escribieron óperas y oratorios, y en realidad, durante cierto tiempo, la diferencia que existía entre ambos era mínima, salvo por el tema tratado y el lugar de su interpretación: teatro musical religioso en la iglesia, en el caso del oratorio, o teatro musical mitológico en el teatro de la corte, en el caso de la ópera. Ambas formas usaban los *recitativos* para los pasajes de desarrollo del argumento, para hacer avanzar la acción dramática; después incluían *arias*, *duos* y *coros* de diseño formal complejo con propósitos puramente musicales; en ellos la acción se detenía para comentar detenidamente una situación anímica o dramática concreta, utilizando toda clase de medios técnicos y virtuosísticos. Hacia la mitad del siglo XVII el oratorio y la ópera empiezan a separarse, cumpliendo así cada uno su destino independiente.

¹ Capilla privada, por lo general situada en una casa particular.

El más importante compositor que trabaja el oratorio en sus comienzos es G. Carissimi (*Historia de Job, Baltasar, Ezequías, Jonás, Jephthé*, etc.).

Con las correspondientes evoluciones de toda forma musical (que pueden verse en los tratados de Formas Musicales), el ORATORIO llegó a ser una amplia composición para solistas, Coro y Orquesta, basada en un libreto de asunto bíblico, hagiográfico o moral que, aunque tiene una trayectoria dramática, se interpreta sin decorados, vestuario ni movimiento escénico, por lo que con frecuencia imponía la inclusión de un narrador (*Historicus*).

El punto culminante del oratorio de concierto hay que situarlo en Inglaterra con las monumentales obras de G.Fr. Händel (*Judas Macabeo, Israel en Egipto, Saúl*, etc.). Su más famoso oratorio, *El Mesías*, al no tener un libreto dramático, sino que su texto sólo son trozos de la Biblia yuxtapuestos, no es precisamente representativo del oratorio händeliano.

El plan general de un oratorio händeliano es:

- Obertura francesa (lento-rápido-lento).

Cada una de las partes consta de:

- Recitativos diversos, seguidos de
- Arias (Dúos, Tríos, etc.), o Coros.
- Coro final fugado.

En Alemania, como consecuencia del ambiente protestante, surgió una forma especial de oratorio, de carácter devoto y adecuado para los servicios religiosos. Lo comienza a practicar muy tempranamente H. Schütz (*Las siete palabras de Cristo en la Cruz, Pasiones* según los evangelios, *Oratorio de la Resurrección*), y alcanza su punto culminante con los monumentales oratorios de J.S. Bach. Esta forma es conocida como *Oratorio de la Pasión*, o simplemente PASIÓN.

J.S. Bach tiene dos grandes *Pasiones* (*según San Mateo y según San Juan*)² para ser cantadas en los oficios religiosos del Domingo de Ramos y del Viernes Santo respectivamente. Los libretos, además del texto evangélico, incluyen poemas para los *recitativos* y *arias* de los solistas y para los *corales*, en los que Bach utiliza melodías tradicionales con el propósito de incorporar a la comunidad a la interpretación de la Pasión. El *Oratorio de Navidad* no es propiamente un oratorio, sino la reunión de seis cantatas para varios de los días de Navidad.

Las Pasiones de Bach tienen dos partes cada una (entre ambas tenía lugar el sermón u homilía). El plan general de una Pasión es:

- Un gran Coro o Fantasía coral inicial.

En cada una de las dos partes:

- El texto evangélico es cantado por el narrador y los distintos personajes en el estilo del *recitativo secco*, acompañado por sólo el *continuo*. En la *Pasión según S. Mateo* las palabras de Jesús están acompañadas, sin embargo, por la orquesta de cuerda (*recitativo accompagnato*), para darles mayor importancia. Los coros que intervienen tienen el carácter dramático que demanda la acción.
- Los poemas del libretista detienen la acción evangélica para meditar sobre una situación

² La *Pasión según San Lucas* no es auténtica.

concreta; a veces en forma de *recitativo accompagnato* para uno de los solistas, seguido por un *aria* para el mismo solista de carácter concertante con algún instrumento solista; otras veces en forma de *Coral*, en el que Bach, como se ha dicho, utiliza melodías tradicionales y conocidas por la comunidad, quizá con el deseo de que ésta tomara parte en la Pasión.

- Un gran *Coro* de clausura³.

La orquesta barroca que sirve de soporte a las grandes obras de Bach y Händel es el trío de cuerda (violines I-II y violas) más el Bajo continuo (violonchelos y contrabajos, y órgano); a esta base de cuerda se añaden instrumentos de viento de carácter concertante para determinadas arias a gusto del compositor, o instrumentos de *fanfarria* (trompetas y timbales) para momentos de plenitud jubilosa (nunca en las *Pasiones*).

La HISTORIA Y EVOLUCIÓN POSTERIOR DEL *ORATORIO* quizá puede importar menos al director de Coro; por eso sólo citaremos momentos culminantes de esa historia:

Los dos oratorios de Fr.J. Haydn (*La Creación* y *Las Estaciones*⁴) y *Cristo en el Monte de los Olivos* de L.v. Beethoven representan la principal contribución de los compositores clásicos a esta forma. Se verá que la forma del oratorio sufrió muy pocos cambios, siguiendo muy de cerca los modelos händelianos. El estilo de los *Coros*, con su vigorosa polifonía y pasajes en estilo fugado, es también similar. Las *arias* tienen su diseño melódico algo alterado; la línea vocal muy elaborada se ve sustituida por una melodía de estilo más directo y sencillo, como sería de esperar de los compositores clásicos, aunque de vez en cuando aparezcan huellas del antiguo estilo ornamental. La principal diferencia que hay que hacer notar es la mayor importancia conferida al acompañamiento orquestal, algo lógico en manos de los maestros de la sinfonía.

En el Romanticismo, F. Mendelssohn recoge la antorcha del oratorio y, bajo la influencia del estudio de la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach, que reestrenó en 1829, nos entrega sus obras *Paulus* y *Elías*. Otros compositores del siglo XIX, entre los que se cuentan R. Schumann (con un oratorio profano *El Paraíso y la Peri*), H. Berlioz (*La Infancia de Cristo*), F. Liszt (*La Leyenda de Santa Isabel* y *Christus*), y E. Elgar (*El sueño de Geroncio*⁵) contribuyeron con sus importantes obras al prestigio de esta forma.

Como oratorios modernos pueden citarse *La Escala de Jacob* de A. Schönberg, *El Rey David* de A. Honegger, *Oedipus Rex*⁶ de I. Stravinsky, y *Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam* de Cr. Penderecki. Entre los españoles, citemos *El Pesebre* de P. Casals.

La MISA SINFÓNICA para solistas vocales, Coro y Orquesta, tal como se construye en los periodos clásico, romántico y moderno, es una composición musical que sigue las pautas del

³ En la *Pasión según S. Juan* Bach añade a este Coro final un sencillo *Coral*.

⁴ Éste es un oratorio profano.

⁵ Es igualmente un oratorio profano.

⁶ Ópera-Oratorio. Ópera, que por su carácter extático y el protagonismo del coro, participa del carácter del oratorio.

oratorio: divide cada parte de la Misa en varias secciones o subpartes para la construcción de *arias, dúos, Coros*, etc., intentando conferirles un sentido dramático, sobre todo al *Gloria* y al *Credo*.

El plan formal más habitual de una Misa sinfónica se puede parecer al siguiente:

- *Kyrie*: 3 secciones (*Kyrie - Christe - Kyrie*); la segunda muchas veces para solistas.
- *Gloria*: Tiene siempre varias secciones, incluso números distintos: 1. *Gloria*. 2. *Gratias agimus tibi*. 3. *Qui tollis peccata mundi*. 4. *Quoniam tu solus sanctus*, que culmina con una fuga en las palabras finales *Cum Sancto Spiritu... Amen*. El Coro siempre lo comienza, canta algún número central y lo concluye. Otros números o secciones se destinan a solistas.
- *Credo*: Como el *Gloria*, tiene siempre varias secciones, o está dividido en números musicales distintos, que comienza y finaliza el Coro con una fuga sobre las palabras finales *Et vitam venturi saeculi. Amen*. Las distintas secciones entre ambos extremos se reparten entre los solistas (obligadamente la sección central *Et incarnatus est...*) y el Coro.
- *Sanctus*: Normalmente para el Coro, tiene al menos dos secciones: la inicial y *Hosanna* en estilo fugado.
- *Benedictus*: La sección inicial suele ser para solistas. El *Hosanna* que sigue es para el Coro y suele ser como el del *Sanctus*.
- *Agnus Dei*: Dos secciones: *Agnus Dei... miserere nobis*, a veces para solistas; y *Agnus Dei... dona nobis pacem*, para el Coro.

La *MISSA DE REQUIEM*, llamada simplemente *REQUIEM*, como ya se sabe por el capítulo correspondiente a las formas religiosas (21.8.3), suprime el *Gloria* y el *Credo*, pero añade ciertas partes del *Propio de la Misa*. El plan formal más general suele ser:

- (Entrada) *Requiem aeternam*: Suele tener tres secciones: La inicial; una segunda en las palabras *Te decet hymnus, Deus* (a veces para solistas); y una repetición de la primera (*Requiem*). A veces enlaza con el
- *Kyrie*: De una a tres secciones (*Kyrie - Christe - Kyrie*).
- (Gradual) *Requiem aeternam*: Se omite con frecuencia; si lo hay suele ser breve.
- (Secuencia) *Dies irae*: Es el texto estrella de la mayoría de estas misas; en las menos dramáticas (Fauré, Duruflé, Rutter, etc.) falta. Está dividido en secciones o números musicales distintos, unos para el Coro y otros para diversos solistas. Además del Coro inicial, son especialmente célebres por su drama las secciones *Rex tremendae maiestatis*, *Tuba mirum*, y por su lirismo la sección *Lacrimosa dies illa*.
- (Ofertorio) *Domine Iesu Christe*: 2 secciones: la inicial para el Coro, que finaliza habitualmente con una fuga sobre las palabras *Quam olim Abrahae promisisti...*; la segunda sección *Hostias et preces*, suele ser para solistas, enlazando de nuevo con la fuga *Quam olim Abrahae*.
- *Sanctus*: Como en la Misa sinfónica.
- *Benedictus*: Como en la Misa sinfónica.
- (Motete) *Pie Iesu*: El texto es la estrofa final de la secuencia *Dies irae*, y suele estar presente sólo en los *Requiem* que no musicalizan dicha secuencia. Es una pieza breve y generalmente muy noble y melódica.

- *Agnus Dei*: De forma parecida a la de la Misa normal. A veces enlaza con la
- (Comunión) *Lux aeterna*: Es una sección que a veces retoma los temas de la entrada *Requiem aeternam*.
- (Responsorio) *Libera me, Domine*: Es una obra de características algo semejantes a la secuencia *Dies irae*, y muy del gusto de los compositores. Siempre consta de varias secciones dentro de un mismo número musical. La inicial es desde luego coral. Los tres versos del responsorio (*Tremens factus sum*, *Dies illa dies irae* y *Requiem aeternam*) pueden ser para solistas, pero, como *Responsorio*, siempre enlazan con las respuestas corales (*Quando coeli movendi sunt*, o *Dum veneris iudicare saeculum per ignem*).

Estas Misas, aunque a veces se pensaron para el culto religioso, por los problemas de duración y de espacio que plantea su interpretación y, muchas veces por su espíritu menos religioso, son más bien obras de concierto.

La composición de *Misas* sinfónico-corales (bien normales, bien de *Requiem*) es habitual desde el Clasicismo hasta nuestros días.

En el Clasicismo, Fr.J. Haydn y W.A. Mozart tienen varias Misas cada uno; éste último tiene además su inmenso *Requiem*, KV 626. L.v. Beethoven compone la *Misa en Do M.*, Op. 86, y la *Missa Sollemnis*, Op. 123.

En el Romanticismo destacan Fr. Schubert con seis Misas, L. Cherubini (dos Misas de *Requiem*), J. Brahms (*Ein Deutsches Requiem*), Ch. Gounod (*Misa Solemne de Santa Cecilia*), F. Liszt (varias Misas), A. Bruckner (tres Misas), G. Verdi (*Requiem*) y G. Fauré (*Requiem*), entre otros.

Y en el siglo XX tenemos los *Requiem* de M. Duruflé y J. Rutter, el *Requiem Guerrero* de B. Britten, el *Requiem Polaco* de Kr. Penderecki, y un largo etc.⁷

Un tratamiento semejante a la Misa sinfónica (forma *oratorio*) reciben algunos HIMNOS Y CÁNTICOS RELIGIOSOS de extenso texto, usados frecuente en ciertos actos de culto, y que con este tratamiento sinfónico-coral, y con una división de las obras en partes diversas, unas para el Coro (obligadamente la primera y la última al menos), otras para los solistas en forma de arias, dúos, cuartetos, etc., se convierten en obras de concierto. Las obras de este tipo más frecuentes son:

- La secuencia *STABAT MATER*, propia del llamado “Viernes de Dolores” anterior a la Semana Santa. Han musicalizado esta obra G.B. Pergolesi, G. Rossini, A. Dvorak y otros.

- El himno de acción de gracias *TE DEUM*, que ha sido musicalizado entre otros por H. Berlioz, A. Bruckner o B. Britten.

- El salmo penitencial (nº 50) *MISERERE* que se interpretaba en Semana Santa, y que fue muy frecuente en versión polifónica, lo es menos en versión sinfónico-coral, pero queremos recordar

⁷ Muchos de estos *Requiem* utilizan sólo parcialmente los textos litúrgicos, y tienen ciertas piezas sobre textos bíblicos en inglés o alemán, distintos de los litúrgicos.

los *Miserere* de G. Donizetti, e H. Eslava.⁸

- Ocasionalmente se han compuesto en esta forma otros salmos, como el *Salmo 150* de A. Bruckner, o el *Salmo 47* de Fl. Schmitt.

23.4. LA ÓPERA.

Algo se ha dicho ya, a propósito del Oratorio, de los comienzos de este género musical, que por sí mismo constituye un mundo aparte por los muchos elementos extramusicales (drama argumental bien construido (?), arte dramático en los cantantes-actores (?), artes plásticas en los decorados y vestuario (?), movimiento escénico, ballet, conocimiento histórico de los usos y costumbres ambientales (?), luminotecnia, etc.) que en la Ópera tienen lugar. En ella se da una suma de artes tan compleja y costosa como difícil de realizar en conjunto. Si una Ópera sale bien, tendremos la obra de arte total, pero esto rara vez ocurre.

La ÓPERA es teatro cantado; más técnicamente, la Ópera es un tipo de drama en el que todos o la mayoría de los personajes cantan y en el que la Música constituye el principal elemento unificador de las distintas artes que en ella intervienen.

En su origen está integrada (como el resto de las formas de este capítulo) por *recitativos* para los pasajes de simple desarrollo del argumento, y *arias*, *dúos*, *tríos*, etc., o *Coros*, en los que la acción se paraliza o se hace pasiva para comentar un estado de ánimo. Estas formas dan oportunidad a los cantantes-actores para el virtuosismo y lucimiento vocal. La diferencia y separación entre los recitativos y las arias o sus derivados ha sido muy estricta desde el nacimiento de la Ópera hasta el Clasicismo. A partir del siglo XIX, persistiendo esa diferencia, trata de dulcificarse o disimularse, hasta la llegada del *Drama musical* de Wagner. A partir de Wagner, en la práctica desaparece, diluyéndose en lo que se llamará la “melodía continua”.

El Coro, cuando lo hay, es un elemento secundario del drama como intérprete colectivo, y su rol es menos necesario argumentalmente que en el Oratorio; las intervenciones corales buscan la variedad, el contraste y el colorido musical, y escénicamente los espectaculares movimientos de masas.

Una Ópera comienza con una *Obertura*, obra sinfónica autónoma, en la que, bajo una forma *sonata*, se adelantan ciertos temas importantes de la obra; si adopta una forma más libre, se denomina simplemente *Preludio*.

A continuación se suceden los *actos* (de dos a cuatro) con sus recitativos y arias, dúos, etc. y coros, terminando cada acto con una *escena concertante* en la que intervienen los más importantes actores y, a veces, el coro.

⁸ Son muchas las Iglesias Catedrales que tienen en sus archivos el salmo *Miserere* para solistas, Coro y Orquesta compuesto por alguno de sus Maestros de Capilla, que tuvieron alguna celebridad en su época, y que ahora se restituyen, intentando hacer con su interpretación una tradición al estilo del *Miserere* de H. Eslava en la Catedral de Sevilla.

Este complejo género ha tenido una historia no menos compleja y variada, que poco importa al director de Coro para su cometido.

Puede ser más interesante dar un esbozo de los diferentes cuasi sinónimos o variantes de la Ópera, cuyo significado exacto depende, a menudo, de razones históricas; por ejemplo:

ÓPERA BALADA: Ópera con diálogos hablados (esto será común a otros subgéneros), que usa melodías populares de su tiempo adaptadas al texto del libreto. El prototipo es *The Beggar's Opera* (*La Ópera del Mendigo*) de J.Chr. Pepusch, que asestó un golpe definitivo a las óperas de Händel.

ÓPERA-BALLET: Obra escénica francesa que otorga importancia equivalente a la Ópera y al Ballet. Éste tenía que llenar casi íntegramente uno de los actos de la ópera. Escribieron tales obras G.B. Lully, J.Ph. Rameau y otros compositores de los siglos XVII y XVIII.

ÓPERA BUFA: Nació en Italia como *intermezzi* cómicos, intercalados entre los actos de una ópera seria. *La serva padrona* de G.B. Pergolesi es un ejemplo típico. Posteriormente se vuelve de larga duración, usando recitativos en lugar de diálogos hablados.

ÓPERA SERIA: Significa literalmente “ópera con argumento serio”, opuesto a la ópera bufa. Se usó, en especial, para denominar un tipo característico de ópera que floreció en el siglo XVIII y que se prolonga hasta *Semiramis* de G. Rossini. Sus rasgos particulares son: (1) libreto en italiano; (2) argumento heroico o mitológico; (3) mucho formalismo, tanto en la música como en la acción y (4) a menudo los roles principales están a cargo de cantantes *castrati*.

ÓPERA CÓMICA: Muy cultivada en Francia, tiene un cierto parecido con nuestra zarzuela, en la que existen partes simplemente declamadas entre los “números” musicales cantados. Originariamente cómica, burlesca o paródica, a finales del siglo XVIII amplía su contenido hacia temas “normales”, no heroicos o mitológicos; por ejemplo, *Fausto* de Ch. Gounod, o *Carmen* de G. Bizet (en sus versiones originales, sin recitativos).

SINGSPIEL: Especie de ópera cómica en Alemania, con diálogos hablados en lugar de recitativos, y en alemán en lugar de italiano. *Un rapto en el serrallo* y *La flauta mágica* de Mozart están concebidos en esta forma.

DRAMA MUSICAL: Término usado por Wagner para denominar sus óperas después de *Lohengrin*; supuso que el término *ópera* era inadecuado porque su nueva concepción ya no incluía números sueltos (arias, dúos, etc.), sino que la orquesta y la voz, estando subordinadas por completo a la palabra y a la acción, tienen un desarrollo sinfónico continuo (*melodía infinita*), empleando casi siempre el *Leitmotiv* (*motivo conductor* que personifica a un personaje, objeto o circunstancia, que se transforma psicológica y musicalmente según las circunstancias dramáticas).

ÓPERA-ORATORIO: Obra situada a medio camino entre la ópera y el oratorio. El término es aplicado, por ejemplo, a *Edipo Rey* de I. Stravinsky, donde la acción ha sido concebida para ser presentada sobre la escena, pero de una manera estática. *Atlántida* de M. de Falla,

denominada *Cantata escénica*, es otra obra que entraría en esta categoría.

OPERETA: Nombre de un tipo de ópera ligera con diálogo hablado y danzas varias, definido por algunas obras de J. Offenbach, como *Orfeo en los infiernos* y *La bella Elena*. J. Strauss II estableció en Viena un estilo peculiar de opereta, de rasgos más exóticos y la inclusión obligada de vals vieneses, como, por ejemplo, *El barón gitano*.

ZARZUELA: Prototipo del teatro musical español de ambiente costumbrista popular, en el que alternan los números musicales (preludios e intermedios sinfónicos, romanzas, arias, dúos, coros, etc.) con secciones habladas. La hay de dos tipos: la *Zarzuela grande* compuesta de varios actos, como la ópera, por ejemplo, *La Bruja* de R. Chapí; y la *Zarzuela chica* o sainete musical en un solo acto, y de mucho más éxito, como *La Verbena de la Paloma* de T. Bretón.

23.5. OTRAS FORMAS SINFÓNICAS CON CORO.

Hasta aquí se han expuesto las formas sinfónicas en las que el Coro tiene una presencia prácticamente obligada (Cantata, Oratorio y Ópera), volviéndose así en formas sinfónico-corales o coral-sinfónicas. Es cierto que existen Cantatas sin coro en abundancia, como las de las escuelas mediterráneas; no recordamos que haya Oratorios sin coro; y alguna ópera, por excepción, no tiene personajes colectivos, por lo que tampoco tiene coro (como le ocurre a las tres primeras jornadas u óperas de *El Anillo del Nibelungo* de R. Wagner). Pero estos casos no obstan para la naturaleza sinfónico-coral de estas formas.

Y también por excepción, algunas formas puramente instrumentales o sinfónicas han pedido la ayuda del Coro alguna vez en su historia, y se han vuelto sinfónico-corales en el caso de alguna obra concreta.

Es el caso de la SINFONÍA: la forma *sinfónica* por antonomasia ha solicitado el auxilio expresivo del Coro (a veces con solistas) en varias ocasiones: naturalmente el primero en la historia tuvo que ser L.v. Beethoven, quien, en su ruptura de los moldes de la forma *Sinfonía*, llamó al Coro para culminar el último tiempo de la 9ª Sinfonía, que muy pronto se llamó *Sinfonía Coral*. Posteriormente otros autores se sintieron animados a hacer lo propio: F. Mendelssohn en su 2ª Sinfonía *Lobgesang* (*Canto de alabanza*); F. Liszt en sus Sinfonías *Dante* y *Fausto* introduce un coro de voces blancas o de voces graves respectivamente⁹. G. Mahler fue más generoso y utiliza el Coro en sus Sinfonías nº 2 “*Resurrección*”, en la nº 3 (coro de v.bl. y coro infantil), y en la nº 8 llamada *Sinfonía de los mil* por las enormes proporciones de la Orquesta, más dos grandes coros sinfónicos y un coro de niños. En el siglo XX se vuelven frecuentes las sinfonías corales. La *Sinfonía de los Salmos* de I. Stravinsky, sin embargo, debe ser considerada más bien una cantata.

La MÚSICA INCIDENTAL o conjunto de obras para ilustrar musicalmente ciertas escenas

⁹ Es verdad que estas obras más que sinfonías son poemas sinfónicos.

de una obra dramática, normalmente es puramente instrumental. A veces incluye alguna canción en boca de algún personaje del drama. Pero E. Grieg en su música incidental para el drama *Peer Gynt* de Ibsen introduce el Coro como elemento colorista tímbrico en algunos números.

La SUITE SINFÓNICA, al igual que la Sinfonía, debe ser y es una forma *sinfónica*. Pero G. Holst introduce un coro de voces blancas (sin texto) en el último número (*Neptuno, el Místico*) de la Suite sinfónica *Los Planetas*.

Como otros ejemplos de formas instrumentales en los que excepcionalmente se les ha incorporado un coro, citaremos por fin:

- Cl. Debussy en el 3º de sus *Nocturnos*, titulado *Sirenas*, introduce un coro de voces blancas de carácter instrumental que vocalizan hasta a 8 voces.
- M. Ravel en su ballet *Daphnis y Chloe* hace algo semejante con un coro mixto.
- T. Marco (2 *Conciertos para Coro*) y otros autores han ensayado la forma CONCIERTO para Coro que *concierta* con un instrumento solista.

23.6. LA PREPARACIÓN DEL CORO EN ESTAS OBRAS.

La historia ha creado el Coro sinfónico como el instrumento idóneo para unirse a la Orquesta sinfónica romántica y contemporánea. La naturaleza de este Coro se ha visto en el capítulo correspondiente a la Historia del Coro (9.4), como un grupo muy numeroso de cantores muy bien formados vocalmente para competir sonoramente con tamaño instrumento, y de la misma manera, muy bien formados musicalmente para interpretar un repertorio plagado de dificultades.

El Coro no profesional de tamaño mediano y de buena calidad, puede hacer las obras sinfónico-corales del Barroco hasta el Clasicismo, pues la orquesta correspondiente no requiere gran número de cantores. Pero este tipo de Coro se queda pequeño para la literatura musical sinfónico-coral posterior.

Los Coros aficionados de escasa preparación vocal-musical no son aptos para este repertorio, al no poder solucionar los problemas de sonoridad adecuada y las dificultades musicales de estas obras. La costumbre de unir dos, tres o más coros para ello no nos parece que solucione, sino que aumenta los problemas comentados (ese coro no suena más fuerte, ni mejora los timbres, ni afina mejor porque haya muchos cantores). De cualquier forma, la falta de hábito de los Coros aficionados en ese campo se nota en seguida, y la orquesta (conjunto siempre técnico y habitualmente profesionalizado) y el director de orquesta, por las mismas razones, no suelen aceptar esas colaboraciones.

La preparación de la parte coral de una obra sinfónico-coral por parte de un Coro y su director está sometida a la pedagogía habitual de cualquier otra obra; pero además se requieren estas cosas:

- Muy pronto, tras las primeras lecturas por parte del Coro, es necesario un pianista que interprete la reducción al piano de la parte sinfónica sobre la que el Coro canta, y se acostumbre a las sonoridades (orquestales en su día) que le acompañan, y a las ayudas o a los problemas que

tal acompañamiento ocasione

- Con la ayuda del piano el Coro conoce los preludios, interludios, etc. que tienen lugar previos a sus entradas, y ensaya abundantemente estas entradas, para que cuando pase a los ensayos con la Orquesta éstas no ofrezcan ningún problema.

- En las Óperas, además, hay que memorizar totalmente la partitura.

- El director del Coro debe tener una sana pedagogía y una cierta “asepsia” o dejación personal de sus criterios para preparar al Coro una interpretación lo más objetiva y académica de la obra: el director final de la obra no será él, sino el director de Orquesta. En este sentido estaría bien hacer ensayos más rápidos y más lentos de la obra, para que el Coro esté preparado a cualquier velocidad, y no acostumbrado siempre a un mismo *tempo*.

- Es normal que el director de Orquesta haga un ensayo previo sólo con el Coro acompañado por un pianista, para el conocimiento mutuo y comunicar sus criterios de interpretación.

- Y lo que es más importante, el director del Coro debe “prepararlo” para que sea capaz de acomodarse al estilo y directrices del director final de la obra, que a veces no sabe mucho de la naturaleza del Coro, creyendo que es como otro instrumento más y, a veces ocurre, que culpa al Coro de problemas que tienen lugar en el ensayo, de los que el responsable no es el Coro, sino el director que no sabe comunicarse correcta y gestualmente con el Coro, y lo descuida.¹⁰

¹⁰ En el mundo del Coro sinfónico profesional las relaciones entre el director y el Coro están muy cuidadas. Pero cuando el Coro, aunque bien preparado, no es profesional, el director de Orquesta suele *maltratarlo* o no tratarlo bien de alguna manera. El director del Coro debe hablar con el de la Orquesta sin ningún tipo de complejos, para aclarar (tanto a él, como al Coro) cualquier problema musical que pueda ocurrir en el ensayo conjunto. De cualquier modo no deberá permitir que a los cantores se les culpe de cosas de las que no son culpables y, mucho menos, se les falte al respeto o a su dignidad. Personalmente hemos parado a algún director de Orquesta en el ensayo por este motivo.

4ª Parte

LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA CORAL

Capítulo 24. LAS FUENTES DE LA INTERPRETACIÓN

24.1. INTRODUCCIÓN.

La obra musical se nos transmite en un lenguaje de signos gráficos que necesita de la mediación del intérprete que, conociendo esos signos y descifrándolos, los convierte en sonido, en una obra de arte musical, arte que, por suceder en el tiempo, es efímero y muere en su final. Si la obra musical no pudiera escribirse y conservarse escrita, no podría volver a ser oída de la misma manera, con la fidelidad que merece la creación de un artista; sería una obra distinta cada vez, pues dependería del recuerdo, de la memoria de la anterior audición.

La técnica de la grafía musical ha tenido un largo camino a través de la historia de la Música: desde su total ausencia (dependiendo por tanto de la simple transmisión oral), comenzó a anotar una cierta precisión rítmica y movimiento melódico (notación neumática *in campo aperto*), inventó la manera de precisar la altura musical (notación diastemática), y en adelante fue perfeccionando su sistema de signos para que el compositor pudiera precisar cada vez mejor sus intenciones sonoras sobre su propia obra.

La grafía musical ha llegado a un estadio de perfección muy notable: los autores pueden anotar con mucha precisión sus intenciones sobre sus composiciones, para que la pérdida de información o mensaje artístico entre compositor e intérprete, y entre éste y el oyente, sea mínima. Pero esta historia de la grafía musical aún está inconclusa: el afán de obtener sonoridades y efectos instrumentales o vocales nuevos, y el empleo de medios electrónicos para la producción de sonidos musicales exigen una búsqueda simultánea de la conveniente grafía y su aceptación universal, para poder llegar a un código de escritura de estos nuevos recursos. Por ahora muchas partituras de música contemporánea están llenas de notas aclaratorias sobre diversos recursos gráficos para obtener otros tantos efectos sonoros nuevos con instrumentos tradicionales, o con nuevos instrumentos, o nueva utilización de la voz en nuestro caso.

En esta cuarta parte de nuestro Tratado de Dirección de Coro queremos abordar el problema de la interpretación de la música; y lo que aquí trataremos es válido para todo intérprete: INTERPRETAR UNA OBRA MUSICAL es hacerla sonar como obra de arte a partir de unos datos técnicos y materiales escritos.

Al comenzar este Tratado se habló del director, tanto de Coro como de Orquesta, como de un intérprete (1.1), pero un intérprete de excepcional categoría y responsabilidad, por usar para hacer sonar la obra de arte musical instrumentos personales, cantores o instrumentistas, quienes, a su vez, también son intérpretes que aportan su técnica y su expresividad personal.

El director, como intérprete, no es un simple traductor de elementos gráficos en sonido

(caso bastante abundante); es mucho más, es un artista que *anima*¹ esos elementos, les da vida y, en consecuencia, HACE MÚSICA, que es la meta del arte de la interpretación.

Los primeros ensayos o lecturas sonoras de una obra se quedan en una traducción sonora de los elementos y datos materiales de una partitura: no puede ser de otra manera; hay muchos problemas técnicos de diversa índole que resolver; nuestra atención está centrada en ellos, y sin su correcta solución no se puede pensar en otras preocupaciones superiores.

Pero, superada esta fase, la obra debe *animarse*, cobrar vida, y eso es la interpretación.

Hablar de la interpretación de la Música es, por tanto, situarnos en el nivel supremo del arte de la Música; este nivel le es dado solamente a los mejor preparados y constituye el punto culminante de la formación de un músico, en nuestro caso de un director.

La música coral tiene la más larga historia, como ya se ha visto: desde la Edad Media, hasta hoy mismo. Ningún instrumento, incluida la Orquesta, puede decir lo mismo; con la música coral ha comenzado y ha avanzado la escritura gráfica de la música. Y el que un Coro pueda interpretar música muy antigua a la vez que muy moderna es una proeza de la que se puede gloriarse; pero también tiene el enorme peligro de interpretar la música más antigua de la misma manera que la más reciente. O sea, que todo lo haga igual.

El Coro y su director, como cualquier otro intérprete, utilizan partituras de diversas épocas, en las que se ha escrito la música según sistemas gráficos que han cambiado con los tiempos, pero que, de cualquier modo, están *transcritas* al sistema gráfico hoy en uso, con lo que nos puede parecer que todas se interpretan con los mismos criterios actuales.

Por otra parte, es indudable que la *interpretación* de una partitura musical tiene mucho de subjetivo (también hemos hablado de ello en el Capítulo 1.4), pero eso es una cosa, y otra la arbitrariedad interpretativa de la que tanto abundan las *ejecuciones* corales por la falta de formación en este campo de sus directores.

Queremos abordar en esta parte final de la formación del Director de Coro las hipótesis más objetivas de la interpretación de los diversos estilos o períodos de la Historia de la Música Coral, que es prácticamente toda la historia: la Edad Media (capítulo 26), el Renacimiento (cap. 27), el Barroco (cap. 28), el Clasicismo (cap. 29), el Romanticismo (cap. 30) y el Siglo XX-XXI (cap. 31).

Precederán dos capítulos genéricos a toda música de toda época, en los que queremos extraer unos principios interpretativos previos muy generales, pero creemos muy importantes, derivados tanto del contexto general, como de la misma estructura de la obra.

Prescindiendo de otros datos interpretativos que nos pueda aportar la partitura, o incluso faltando esos datos, como en ciertas épocas sucede, podemos extraer muchos criterios generales de interpretación, que se materializarán en datos concretos, de las llamadas FUENTES DE LA INTERPRETACIÓN, o contexto general de la obra. Las fuentes más importantes de las que podemos tener unos primeros criterios interpretativos son:

¹ Entendemos *animar* en su sentido etimológico de dar el alma (*ánima*), dar la vida a algo que está muerto; en alguna manera, crear.

- El género literario.
- El género musical.
- El tipo de escritura coral.
- La forma musical.
- Los principios de composición.
- La escuela étnica.
- El período histórico.
- El conocimiento del autor.
- La indicaciones puestas por el autor.
- La cultura musical y general del director.

24.2. EL GÉNERO LITERARIO.

En el capítulo 14.1 ya se habló de la importancia del texto como parte de la obra coral. En él está el germen de la obra coral, pues el compositor lo asimiló, y dicho texto, normalmente expresivo, influyó en las ideas musicales e incluso en la forma musical de la obra. La fraseología musical depende muchas veces de la literaria. Pero sobre todo creemos que la música refleja el carácter general de su texto.

El conocimiento y determinación del género literario del texto por parte del director modelará en buena parte, por tanto, el carácter general de la interpretación musical. El género literario impone o puede sugerir por sí mismo un carácter interpretativo.

Los géneros literarios más frecuentes, que queremos ilustrar con ejemplos cercanos entre sí, son:

- RELIGIOSO - PROFANO: el establecimiento de esta primera división en la obra imprimirá una diferencia de carácter o espíritu interpretativo evidente.² Por esta razón será diferente la interpretación de estos dos villancicos anónimos del C.M. de Palacio:
 - *Ay, Santa María* (3 v.m.) (género religioso) (Ant. Coral VI, pág. 4).
 - *Tres morillas m' enamoran en Jaén* (3 v.m.) (género profano).
- LÍRICO - DRAMÁTICO: Estas categorías pueden darse tanto en el género religioso (p.ej.: Natividad o Pasión) como en el profano (p.ej.: amor feliz o desgraciado). En lo lírico está ausente el sufrimiento, mientras que la pasión caracteriza la interpretación de una obra dramática. Se pueden examinar en orden a su interpretación las siguientes obras:
 - *Puer natus est nobis* (motete, 3 v.m.) de C. de Morales (Ant. Coral VIII, pág. 14) (género religioso lírico).
 - *Peccantem me quotidie* (motete, 4 v.m.) de C. de Morales (género religioso dramático).
 - *Teresica, hermana* (villancico, 4 v.m.) anónimo del C.M. de Uppsala (género profano)

² Me contaba mi querido maestro en la dirección, Oriol Martorell, que él se emocionaba con la interpretación de la canción espiritual *Si tus penas no pruebo, oh Jesús mío*, de F. Guerrero, por lo bien que expresaba la música las ideas del texto. Pero cuando conoció que esa música fue compuesta para el madrigal *Tu dorado cabello, zagala mía*, ya nunca más pudo interpretarla.

lírico)

- *Llaman a Teresica y no viene* (villancico, 4 v.m.) anónimo del C.M. de Uppsala (Ant. Coral IV, pág. 9) (género profano dramático).

- ÉPICO - BURLESCO: Géneros propios de la literatura profana o civil, que puede ser, entre otros extremos, seria o cómica, caracteres que, sin duda, pasarán a la interpretación de la obra musical compuesta sobre textos de tal naturaleza. A lo épico puede convenirle un carácter fuerte y solemne, mientras lo burlesco es rápido y gracioso. Compárense estos tres ejemplos de J. del Encina (CMP):
 - *Triste España sin ventura* (romance, 4 v.m.) (género heroico).
 - *Más vale trocar plaser* (villancico, 4 v.m.) (Ant. Coral IV, pág. 8) (género serio).
 - *Oy comamos y bebamos* (villancico, 4 v.m.) (género burlesco).
- NARRATIVO - DIALOGADO: El género narrativo puede coexistir con cualesquiera otros, y puede tener caracteres muy diversos; prácticamente todas las obras corales utilizan este género. El dialogado, poco frecuente en la literatura coral, puede convenir más al género dramático. Es especialmente difícil la interpretación coral de una obra en la que dialoguen dos personajes, si cada uno tiene un carácter distinto, como ocurre en el madrigal *Ay, Jhesús, qué mal frayle* (4 v.i.) de autor anónimo del C.M. de Medinaceli. Compáreselo con el madrigal *¿No ves, mi Dios?* (4 v.i.) de J. Navarro (género narrativo).
- ACTIVO - CONTEMPLATIVO: El primero describe sucesos de cualquier índole, lo que condiciona un carácter interpretativo. El segundo suele describir estados de ánimo o escenas de la naturaleza, que a veces sugieren una interpretación pausada y suave. Contrástense estos madrigales de F. Guerrero (CMM):
 - *Dexó la venda, el arco y el ajava* (4 v.i.) (género narrativo).
 - *Ojos claros y serenos* (madrigal, 4 v.i.) (género contemplativo).
- CULTO - POPULAR: Géneros de clasificación evidente, que pueden convenir a lo religioso o a lo profano, así como a otros de los referidos. En la música coral el género popular se concreta en las versiones corales de canciones o temas populares; salvo ellas, la música coral, en cualquier manifestación, suele tener un texto culto. Como ejemplos de este antagonismo pueden compararse:
 - *El viaje* (canción, 4 v.m.) de A. Rodríguez (Ant. Coral VII, pág. 74) (género culto).
 - *Ojos traidores* (canción popular de Granada, 4 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral IV, pág. 52) (género popular).

Un director profesionalizado debe ser capaz de preparar e interpretar cualquier obra coral, sea cual sea el carácter o el género de su texto. Pero, sin duda, también cada director, según su formación y carácter, tendrá más afinidades y facilidad para uno u otro género.

24.3 EL GÉNERO MUSICAL.

El género musical depende generalmente del género literario. Salvo el caso de la canción popular, que al pasar a ser coral por obra de la armonización conveniente de un compositor, ya se convierte en una obra culta, y con criterios de tal debe ser interpretada, la correspondencia entre el género literario y el musical se debe suponer siempre.

Cuando falta esta correspondencia entre el género del texto y el de la música, la obra se resiente, no es creíble para el intérprete por falta de sentido, de manera parecida al caso de un texto de baja calidad con una excelente música, o viceversa, un magnífico texto con una música ramplona. Casos de éstos se dan de hecho en obras contemporáneas (que no citaré por respeto) a causa del intrusismo existente en el mundo coral, en el que cualquiera *se mete* a poeta, o a compositor. Un director de Coro no debe permitirse perder su tiempo y sus energías, ni hacérselos perder al Coro con tales engendros.

GÉNEROS RELIGIOSO - PROFANO.

Queremos prestar atención especial a la gran división de la música coral en los géneros religioso y profano. Bajo un punto de vista meramente técnico musical estos géneros no son distintos: si, como dijimos al hablar del motete (21.1), quitamos el texto a una obra religiosa y a otra profana de una misma época, probablemente las diferencias no sean más que materiales, de extensión, o de *tempo*, si es que éste está determinado.

Creemos, sin embargo, que en esta duplicidad radica una de las grandes separaciones entre las obras musicales en razón de la *funcionalidad* de cada género y de la *actitud del intérprete* ante uno u otro.

A) La música religiosa, y más específicamente la música sagrada, es *espiritual*, en el sentido de que el director y los cantores deben adoptar una actitud religiosa de adoración o sumisión ante Dios, en cuyo honor interpretan esta música, y de ayuda a la oración de la comunidad, de la que son delegados para este oficio³. Es una música que busca la objetividad del sentimiento, una decantación objetiva.

Esta música está destinada a grandes espacios sonoros, con resonancia, ecos diversos y una cierta imprecisión sonora, cosa que probablemente se tenía en cuenta por parte de los grandísimos maestros de capilla - compositores. Según Tosi, maestro italiano de canto en el siglo XVII-XVIII, “el estilo eclesiástico es impresionante y serio”⁴.

En épocas más recientes la música religiosa se caracteriza por un cierto uso de elementos arcaizantes, como giros melódicos modales o técnicas contrapuntísticas que ya no están en uso en la música civil contemporánea. Pero no podemos olvidar, dentro de la objetividad interpretativa que caracteriza esta música, la multiplicidad de matices lírico-dramáticos que pueda sugerir el texto.

³ Esta actitud religiosa es *interpretativa*, como intérpretes que *viven* el papel que les han encomendado, y no prejuzga ni pone en cuestión la fe o la ausencia de fe de nadie. Sobre esto ya se habló en la primera parte del Tratado (cap. 19.3).

⁴ Citado por G. Graetzer en *El Director de Coro*, Buenos Aires, 1979, pág. 143.

Los ejemplos pueden ser cualesquiera; a manera de ejemplos, se puede considerar el carácter religioso de los siguientes, tomados de distintas épocas históricas:

- (siglo XV): *Parce, Domine* (motete, 3 v.m.) de J. Obrecht (Ant. Coral VIII, pág. 4).
- (siglo XVI): *Kyrie* de la Missa *Ecce vir prudens* (4 v.m.) de S. de Aliseda (Ant. Coral VII, pág. 17).
- (siglo XVII): *Kyrie* de la Missa en Si b. (3 v.i.) de A. Lotti (Ant. Coral X, pág. 26).
- (siglo XVIII): *Ave, verum corpus, KV 618* (Motete, 4 v.m. y Orquesta) de W.A. Mozart (Ant. Coral VII, pág. 48).
- (siglo XIX): *Laudate, pueri, Dominum, Op. 39 n° 2* (3 v.bl. y órgano) de F. Mendelssohn (Ant. Coral X, pág. 31).
- (Siglo XX): *O sacrum convivium* (Motete, 4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral VII, pág. 72).

B) La música profana o civil estuvo en principio destinada para espacios pequeños, salas de estar amuebladas, con cortinas, alfombras y otros elementos que reducían mucho la resonancia. Según el mismo maestro de canto Tosi, “el estilo de cámara es tenue y pulido”⁵.

Posteriormente se construyeron las salas de concierto acústicamente acondicionadas para la buena audición de tales obras.

La actitud del intérprete ante tales obras también es profesional: debe vivir la obra que interpreta, hacerla suya, sin prejuzgar su contenido; pero también goza de una mayor autonomía o subjetivismo interpretativo por su funcionalidad de *divertimento* (en el mejor sentido de la palabra, agrado, deleite estético) para los oyentes.

En el género profano conviene distinguir dos subgéneros, que responden a la doble misión de esta música: animar una danza o sublimar un texto: la música de danza y la música declamatoria.

B.a) La música de danza es más cercana al carácter popular, fácilmente comprensible y asimilable por la presencia de ciertos elementos repetitivos que ejercen una función pedagógica de aprendizaje o retención temática. A ella pertenecen las formas más sencillas, como los villancicos, romances, *villanelli*, *balletti*, *chansons*, que son o podrían ser estilizaciones elaboradas de danzas populares, y muchas de las versiones corales de canciones populares. En estas obras el elemento métrico, dentro de un *tempo* animado e inalterable, debe ocupar el primer plano; sólo en las formaciones cadenciales de los finales de períodos o secciones el “micro-tempo” puede modificarse imperceptiblemente. Estas obras están escritas frecuentemente en ritmo ternario; en este caso es aconsejable suavizar la acentuación relativamente marcada que tiene la primera subdivisión ternaria, para no caer en un primitivismo métrico-interpretativo.

Los ejemplos pueden ser innumerables en las formas dichas, o en otras en las que también se podrían presentar. Proponemos considerar el carácter de danza, siempre estilizado, de las siguientes obras, también entresacadas de distintas épocas:

- (siglo XV): *Ay, triste que vengo* (villancico, 3 v.m.), de J. del Encina (Ant. Coral V, pág. 11).

⁵ G. Graetzer, o.c., pág. 143.

- (siglo XVI): *La la la, je ne l'ose dire* (chanson, 4 v.m.) de P. Certon (Ant. Coral IV, pág. 11).
- (siglo XVII): *Il ballerino* (balletto, 3 v.i.) de G. Gastoldi (Ant. Coral III, pág. 13).
- (siglo XVIII): *Viva tutte le vezze* (canción, 3 v.m.) de F. Giardini (Ant. Coral VI, pág. 26).
- (siglo XIX): *O wie sanft die Quelle, Op. 52, n° 10 (Lied-Walz, 4 v.m. y piano a 4 m.)* de J. Brahms (Ant. Coral VII, pág. 55).
- (siglo XX): *Flor de Yumurí* (habanera popular de Cuba, 4 v.m. y Br.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VII, pág. 95).

B.b) La música declamatoria, compuesta para describir o sublimar un texto, es en principio más culta y su audición requiere mayor atención y conocimiento por la ausencia de esos elementos de repetición. Ha existido en todas las épocas (canciones y madrigales del Renacimiento, *lieder* y canciones posteriores, y formas derivadas más complejas). Estas obras se caracterizan por una discontinuidad en el “micro-tempo” (llegando hasta el *rubato* romántico) y en la “micro-intensidad”. Tienen una especial riqueza armónica y flexibilidad expresivo-emocional y, evidentemente, mayor dificultad interpretativa.

Ejemplos, cualesquiera, y su carácter tan variado como las múltiples facetas de la vida que se pueden describir en sus textos. Proponemos estas obras de épocas y estilos variados, contenidas en las Antologías Corales:

- (siglo XV): *Una montaña pasando* (ensalada, 4 v.m.) de Garcimuñoz (Ant. Coral VII, pág. 4).
- (siglo XVI): *Huyd, huyd, o çiegos amadores* (canción espiritual, 4 v.m.) de F. Guerrero (Ant. Coral VII, pág. 24).
- (siglo XVII): *Si por Rachel* (canción, 3 v.m.) anónimo de *Romances y Letras a tres voces* (Ant. Coral VIII, pág. 25).
- (siglo XVIII): *Wir danken dir, Gott, wie danken dir* (coro de la Cantata BWV 29, 4 v.m. y Orquesta) de J.S. Bach (Ant. Coral VII, pág. 35).
- (siglo XIX): *Negra sombra* (canción, 4 v.m.) de J. Montes (Ant. Coral IV, pág. 37).
- (siglo XX): *Un cygne* (n° 2 de las *Seis Canciones*, 4 v.m.) de P. Hindemith (Ant. Coral VII, pág. 68).

24.4. EL TIPO DE ESCRITURA CORAL.

Al analizar una obra coral podemos establecer dos tipos de escritura, en toda ella o por secciones, sea cual sea la época de composición: la *homofonía* y el *contrapunto*.

A). La homofonía o escritura vertical, acórdica, armónica, da valor sobre todo al acorde, persiguiendo la sonoridad conjunta de la armonía; en ella hay una voz más interesante, la melodía, normalmente en la voz superior o soprano, aunque podría ir en cualquier otra, a la que se subordinan las otras voces que actúan de acompañamiento armónico. El texto se comprende fácilmente, pues es cantado simultáneamente por todas las voces.

La escritura homofónica es la más popular y comprensible por el predominio de la

melodía y del texto. Es el estilo de la forma religiosa llamada *Coral* propia de la comunidad luterana, y de las formas profanas más sencillas, las que denominábamos música de danza en el apartado anterior.

Las canciones del Romanticismo y posteriores escritas en este estilo requieren por parte del Coro intérprete una perfecta afinación, pues la armonía y sus modulaciones pueden ser especialmente difíciles.

Como estamos en una obra didáctica, queremos proponer una obra característicamente homofónica de distintos estilos y géneros para su consideración interpretativa:

- (siglo XV): *Por unos puertos arriba* (romance, 4 v.m.) de A. Ribera (Ant. Coral IV, pág. 4).
- (siglo XVI): *Popule meus* (Improperios, 4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral IV, pág. 15).
- (siglo XVII): *Regina coeli, laetare* (motete, 4 v.m.) de A. Lotti (Ant. Coral IV, pág. 20).
- (siglo XVIII): *Iesus bleibet meine Freude* (Coral de la Cantata 147, 4 v.m. y Orquesta) de J.S. Bach (Ant. Coral IV, pág. 23).
- (siglo XIX): *Auf ihrem Grab, Op. 41 n.º 4* (Lied, 4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, pág. 33).
- (siglo XX): *Lo que Vos queráis, Señor* (madrigal sacro, 4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral IV, pág. 45).
- *Canto do berce* (canción popular de cuna de Galicia, 4 v.m. y S.) de R. Groba (Ant. Coral IV, pág. 51).

B) El contrapunto o escritura horizontal, a veces llamado también *heterofonía*⁶, da su valor propio a cada voz, que es temáticamente interesante, con lo que el conjunto de las varias voces es una *polimelodía*. El interés está más en los motivos temáticos con sus sucesivas entradas y transformaciones que en la sonoridad de conjunto, que es un mero resultado, con lo que puede decaer el interés armónico. El encuentro de las voces provoca disonancias con frecuencia. El texto pasa a ser secundario, se le repite o fragmenta y se dificulta en su escucha por simultanearse sílabas distintas en un determinado momento.

Este estilo de escritura, cualquiera que sea la época, es predominantemente culto, da al compositor mayor libertad, y a cada uno de los intérpretes o voces corales mayor personalidad, pues todas son temáticas, protagonistas. Esta personalidad de cada voz necesita una especial formación y experiencia en este campo para saber cuándo una voz debe destacar, por ser temática, y cuándo debe ser más discreta, pues el tema pertenece a otra voz. El trabajo del director está mucho más en el ensayo (hacer ver a cada voz su papel en cada momento del devenir de la obra), que en el concierto, donde sólo puede marcar las entradas sucesivas de cada voz en cada tema y los cortes conjuntos. Es el estilo más habitual de las formas religiosas y de las más complejas de la música profana.

En una misma obra (madrigal, motete, *lied*, etc.) pueden encontrarse frases en uno u otro estilo, siendo normalmente más ágil y fuerte el estilo homofónico que el contrapuntístico.

Por las mismas razones anteriores queremos proponer ejemplos de obras contrapuntísticas de diversos géneros y épocas, pues en todas existen:

⁶ Algunos llaman *polifonía* a este estilo; creemos que este término no es acertado, pues la homofonía es también polifonía, o conjunto de varios sonidos.

- (siglo XV): *Ora baila tú* (Canción, 3 v.m.) anónimo del C.M.P. (Ant. Coral IX, pág. 4).
- (siglo XVI): *Super flumina Babylonis* (motete, 4 v.m.) de G.P. da Palestrina (Ant. Coral VII, pág. 20).
- (siglo XVII): *En Belén están mis amores* (Villancico, 3 v.i.) anónimo de *Romances y Letras a tres voces* (Ant. Coral X, pág. 22)
- (siglo XVIII): *And the glory of the Lord* (Coro nº 3, 4 v.m. y Orquesta de *El Mesías*) de G.Fr. Händel (Ant. Coral VII, pág. 42).
- (siglo XIX): *Zum Abendsegen* (motete, 4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral VII, pág. 53).
- (siglo XX): *El Pastorcico* (3 v.m., de *Trilogía Mística*, 2ª parte) de J.A. García (Ant. Coral IX, pág. 47).
- *Adiós, olivarillos* (canción popular de Andalucía, 4 v.m.) de L. Bedmar (Ant. Coral VII, pág. 82).

24.5. LA FORMA MUSICAL.

Las formas musicales han sido objeto de un detenido estudio en la tercera parte de nuestro Tratado. Al hablar de cada una de ellas se dieron pautas interpretativas derivadas de sus respectivas estructuras, para que la forma musical quede más clara para los oyentes. Los criterios de interpretación que se derivan de la forma musical de la obra tienden también a que la versión de la obra quede aliviada y sea menos pesada, en el caso de que tenga una duración considerable, bien por su naturaleza (como una Misa), bien por las repeticiones que conlleva (como un romance).

Recordando algunos criterios de interpretación derivados de la forma musical, es bueno, por ejemplo, cambiar el *grosor* coral o el número de cantores:

- Entre los estribillos y las coplas de los *villancicos* y formas afines (22.2.6).
- Entre las estrofas de un *romance*, sobre todo si son numerosas (22.3).
- Entre las distintas secciones de un *responsorio* (21.5).
- En ciertas secciones de algunas partes de la forma *Misa* (*Christe, Qui tollis peccata mundi* del Gloria, alguna sección central del Credo, *Benedictus*, etc.) (21.8.5.).

Las obras que tienen como base de su construcción el principio formal motético (21.1) (motetes, responsorios, salmos, himnos, misas, y por afinidad el madrigal y la canción) tienen como base de su interpretación el *fraseo* o buena exposición de cada tema de frase con su línea polifónica subsiguiente y su descanso cadencial, para acometer la frase siguiente.

Algunos criterios sobre la interpretación de los *corales* y de los *lieder* corales se dieron en los capítulos 21.9 y en el 22.6 respectivamente.

24.6. LOS GRANDES PRINCIPIOS DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL.

Los grandes principios de la composición musical nacen de sendos principios filosóficos: el principio de *identidad* y el principio de *contradicción*.

A) Principio de identidad: De este principio nacen la *repetición* temática, la *imitación*, el recuerdo o evocación temática, y la *variación*.

El tema musical es como un personaje de un drama que, para ser bien conocido, debe aparecer y reaparecer varias veces en la obra. El director deberá analizar minuciosamente la obra que va a interpretar, y prestar atención a estas reapariciones del tema, si son idénticas, o son imitaciones, o evocaciones, o variaciones temáticas, y establecer cómo deben ser tratadas interpretativamente: a veces siempre igual, a veces de manera distinta según circunstancias de la misma composición, como el colorido armónico, el ritmo, la situación en la obra, la estructura tímbrica (unísono, coro pleno, solista con coro, etc.), o el mismo texto cambiante.

Las repeticiones idénticas se dan en obras de pequeña forma (villancicos, responsorios), y apenas plantean problema interpretativo: se hacen iguales, salvo que el cambio de texto sugiera otra cosa.

Las repeticiones idénticas de frases enteras que tienen lugar en algunos madrigales o motetes del Renacimiento y Barroco suelen ser más suaves⁷.

Las imitaciones temáticas tienen lugar en el estilo contrapuntístico, ya tratado.

Las evocaciones o recuerdos del tema y sus variaciones sólo pueden formar parte de obras corales de gran forma y dimensiones considerables, que permitan este tipo de recursos compositivos. Ya se ha comentado por diversos motivos que estas obras requieren intérpretes de gran preparación técnica (director y Coro) y analítica (director). Pero podemos encontrar una hermosa, conocida y no difícil obra con evocaciones y recuerdos temáticos: la canción *Negra sombra* (4 v.gr. ó 4 v.m.) de J. Montes (Ant. Coral IV, pág. 37).

Las obras corales compuestas en forma de variaciones son poco frecuentes. Puedo proponer, entre otras:

- *Veni, Emmanuel* (Himno, 3 v.m.) de Z. Kodály (Ant. Coral IX, pág. 42).
- *Punctum contra Punctum I* (*Variaciones y desintegración de un coral alemán*, 3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral IX, pág. 54).
- *Diferencias sobre Conde Olinos* (*Muestra didáctica de un Coro mixto*, 4 v.m. div.) de R. Rodríguez.

B) Principio de contradicción, de contrastes o de oposición: El tema musical principal (protagonista del drama) necesita, para ser realzado, la presencia alternativa de otros temas secundarios o contrastantes (antagonistas o actores de reparto). También se materializa este principio en la presencia de varios temas - personajes alternativos, sin que podamos hablar de

⁷ Es una costumbre interpretativa cuyo origen o razón ignoro: ¿una especie de cansancio repetitivo, o una respuesta a una propuesta previa? Pero pienso que lo mismo podría ser en sentido contrario ($p < f$): como una reafirmación más firme de lo que se ha propuesto. De cualquier manera, creo que no proceden efectos exagerados de *eco*, como a veces se escuchan. Piénsese en la frase inicial del madrigal *Tu dorado cabello* (= canción espiritual *Si tus penas no pruebo*) (3 v.i.) de F. Guerrero, o en el *Sancta Maria* del *Ave, Maria* (4 v.m.) de T.L. de Victoria.

uno principal.

Estos contrastes u oposiciones pueden ser:

- De carácter rítmico, como:
Ritmo métrico - ritmo libre. Ejemplo:
- Final de *Infierno y Gloria* (de *El Martirio de Santa Olalla*, 3ª parte, 4 v.m.) de R. Rodríguez.
Cambio de compases, de movimientos o *tempi* (p. ej., lento-rápido). Ejemplo:
- *Worthy is the Lamb that was slain* (Coro nº 53 de *El Mesías*, 4 v.m. y Orquesta), de G.Fr. Händel.
- De carácter intensivo, como: ***f-p***; frase a más voces- frase a menos voces, etc. Ejemplo:
- *El recuerdo* (de *Muerte en Granada*, 3ª parte, 4 v.m. div.) de R. Rodríguez.
- De carácter tímbrico o de colorido coral (p.ej., *tutti - soli*; coro pleno - sección para voces blancas, etc. Ejemplo:
- *Baladilla de los tres ríos* (de *Romancero Gitano* nº 1, 4 v.m., solistas y guitarra) de M. Castelnuovo-Tedesco.
- De tonalidades o lugares musicales: modulaciones a tonalidades próximas o lejanas, alegres o sombrías, transitorias o más duraderas, etc. Ejemplo:
- Primera parte de *Infierno y Gloria* (de *El Martirio de Santa Olalla*, 3ª parte, 4 v.m.) de R. Rodríguez.

C) El tema principal de una obra: No todos los temas que aparecen sucesivamente en una obra tienen la misma importancia: los hay principales y secundarios.

La buena interpretación requiere que los temas principales sean puestos de relieve y los secundarios pasen a segundo plano. Un tema se puede destacar, en primer lugar por el trato compositivo que su autor le ha dado; por parte del intérprete por una expresión más cuidada, por un contraste dinámico (normalmente más *forte*), o agógico (más lento, o rápido); muchas veces un tema se destaca por una técnica tan difícil como indecible: “preparar la entrada”, lo que consiste en una estudiada cadencia de la frase o tema anterior que con su descanso micro-agógico y micro-intensivo ponen de manifiesto que algo nuevo e importante va a tener lugar.

D) La cumbre expresiva de la obra: Toda obra de arte musical (sonoro) tiene un punto culminante, su momento más importante, que suele estar más o menos hacia el centro de la obra; a veces muy cerca del final, o ser el mismo acorde final (excepto en el C. Gregoriano); quizá nunca está al principio.

Ya se habló de la cumbre expresiva de la obra musical en el capítulo 13.5. Es responsabilidad del buen director, al estudiar la obra, encontrar esta cumbre expresiva, para que en el ensayo e interpretación se concentren en ella todas las fuerzas expresivas del Coro. Por otro lado, esta concentración de fuerza expresiva (que no tiene que ser precisamente intensiva, podría haber una cumbre expresiva en *pp*) requiere la economía de esfuerzo previa y posterior a la cumbre.

- Pocas obras son tan claras en mostrar su cumbre expresiva, como el motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de J.A. García (cumbre: “*nobis pignus datur*”) (Ant. Coral VII, pág. 72).

El estudio de estos principios de composición proporciona, según hemos visto, numerosas ideas para la interpretación. La ausencia de estos criterios produce interpretaciones lineales, sin

orden entre los elementos musicales, sin vida.

Cuanto mayores dimensiones tiene una obra musical, mayor ciencia, madurez artística y técnica hace falta para su interpretación.

24.7. LA ESCUELA ÉTNICA.

“El alma de un pueblo, entendiendo bajo este término la síntesis vital de todo aquello que hace la idiosincracia de una comunidad étnica, se manifiesta musicalmente de una manera inconfundible”⁸.

La música popular de cada nación tiene unos rasgos generales sobresalientes que dejan sentir su influencia sobre los compositores, incluso en los que quieren hacer música culta, incluso en los más antiguos. Naturalmente esto es más ostensible desde el nacimiento de los nacionalismos musicales allá por la segunda mitad del siglo XIX.

Algún tratadista, como el citado Guillermo Graetzer, concede bastante importancia al origen étnico del autor de la obra, como fuente de criterios generales interpretativos, y hace una descripción de las características de cada escuela nacional⁹.

Sin subestimar el esfuerzo de esta descripción, nos parece tan genérica que opinamos que la nación de origen del autor apenas puede influir en la interpretación de una obra anterior al siglo XIX, donde el estilo está bastante unificado.

Es a partir de mediado el siglo XIX, cuando en las obras basadas en canciones populares puede comenzar a reconocerse un cierto estilo *nacionalista*, en el que cada nación tiene unas connotaciones musicales que le caracterizan a grandes rasgos. Esto es más evidente si hablamos de grandes grupos étnicos, como los países centroeuropeos, o los mediterráneos, los sajones, o los eslavos, los hispanoamericanos, etc.

Con todas las reservas, por ser algo tan genérico como discutible, pondremos algún epíteto a algunas escuelas musicales nacionales, sin otro ánimo que el de quizá provocar esa discusión:

- La música española es luminosa, alegre y pasional.
- La música francesa y de los Países Bajos es galante y refinada.
- La música alemana es docta y seria.
- La música inglesa es elegante y pomposa.
- La música italiana es serena y equilibrada.
- La música eslava es nostálgica y especialmente melódica.
- La música hispanoamericana es rítmicamente sincopada.
- La música afroamericana es armónica y religiosa.
-

⁸ G. Graetzer: *El Director de Coro* (Buenos Aires, 1979), pág. 141.

⁹ G. Graetzer: O.c., pág. 142s.

24.8. EL PERÍODO HISTÓRICO.

Cada época de la historia de la Música se caracteriza por el uso de determinados elementos sonoros, técnicos, estructurales y expresivos, lo que solemos llamar *estilo*. Estos elementos deben mostrarse en la interpretación, o dicho de otro modo: la interpretación debe hacerse *de acuerdo al estilo de la época de la obra*.

El problema de los diversos estilos y su interpretación lo consideramos de especial importancia, y es el objeto primordial de esta cuarta parte de nuestro Tratado de Dirección.

Las grandes etapas históricas en la evolución de la Música, sus ubicaciones aproximadas en el tiempo, y los temas dedicados a cada una son:

- La EDAD MEDIA: Desde el nacimiento de la escritura musical (siglo X) hasta mediado el siglo XV (capítulo 26).
- El RENACIMIENTO: La segunda mitad del siglo XV y todo el siglo XVI (capítulo 27).
- El BARROCO: Todo el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII (capítulo 28).
- El CLASICISMO: La segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX (capítulo 29).
- El ROMANTICISMO: Prácticamente es el siglo XIX y primeros años del XX (capítulo 30).
- El SIGLO XX, con sus varias tendencias (capítulo 31).

Será difícil que un coro interprete bien todos los estilos, aunque debe conocerlos cantando un repertorio variado en la práctica. Igualmente, cada director tendrá sus preferencias estilísticas, que harán que abunde más en obras de una determinada época. Lo normal es encontrar una cuasi especialización en algún estilo o campo (siempre que el coro esté técnicamente preparado), aunque esto no suponga el abandono, y mucho menos el rechazo, de los demás.

Lo opuesto es la ignorancia coral, de la que hay que responsabilizar siempre al director, manifestada en tantos conciertos en los que se mezclan obras de cualquier estilo, sin ninguna razón coherente; naturalmente el resultado es que todo suena igual. El programa concreto de un concierto coral,¹⁰ con su homogeneidad, ordenación..., dice mucho sobre el probable rigor estilístico-interpretativo.

24.9. EL CONOCIMIENTO DEL AUTOR.

El conocimiento biográfico del autor de la(s) obra(s) que interpretamos y las circunstancias que acompañaron a su composición es igualmente una fuente evidente de luz interpretativa.

Este conocimiento puede ser de dos maneras: personal o histórico.

¹⁰ Este criterio se podría o se debería aplicar igualmente a los programas de tantos recitales de canto, de piano o de otros instrumentos, que igualmente nos adelantan la presencia o la ausencia de un rigor estilístico.

A) El conocimiento personal del autor es posible sólo en muy contadas ocasiones.¹¹ La posibilidad de hablar personalmente con el autor de la obra que interpretaremos nos permite conocer sus intenciones compositivas, vivir su mismo ideal, añadir a la obra lo que no ha podido anotar en la partitura.

Y lo mejor de todo: la posibilidad de que el autor esté presente en la preparación de su obra o, mejor, asista a algún ensayo último para que dé su parecer y pueda modificar aquello que no coincide con su pensamiento creador.

B) El conocimiento histórico del autor suple el conocimiento personal cuando el tiempo o la distancia lo hacen imposible. Es una razón importantísima para recordar la necesidad de que el director tenga a mano biografías o diccionarios biográficos, o pueda acceder a *internet* para documentarse sobre los autores de las obras musicales que trabaja en un determinado programa.

En ocasiones podemos llegar a conocer las ideas, circunstancias vitales felices o infelices que rodearon la composición de una obra; esto es más importante aún que los datos o anécdotas biográficas.

Ilustremos esta idea con dos ejemplos:

- Para captar mejor toda la hondura musical y mística del gran monumento a la pasión y muerte de Jesús, que es el *Officium Hebdomadae Sanctae* de T.L. de Victoria, es bueno saber que es el fruto de tres años de retiro espiritual (1583-85), en una situación mística, junto a S. Felipe Neri en la Congregación del Oratorio, en el que Victoria decide sobre su futuro musical y sacerdotal.¹²

- La razón de que Manuel de Falla, compositor de obras sinfónicas, escribiera la *Balada de Mallorca* (sobre un tema de la Balada nº 2 de F. Chopin) es la invitación de su amigo Juan María Thomas a visitar Mallorca en 1933 para una cura de salud, residir en la Cartuja en donde antes había estado el mismo Chopin, y pedirle J.Mª Thomas una obra para su coro, la *Cappella Clásica* de Mallorca.¹³

24.10. LAS INDICACIONES PUESTAS POR EL AUTOR.

Todas las indicaciones del autor puestas en la partitura son una fuente muy concreta de

¹¹ En nuestro caso hemos tenido la enorme suerte de conocer personalmente con bastante cercanía a Juan-Alfonso García y Valentín Ruiz Aznar, con los que hemos compartido muchos momentos y acontecimientos musicales en Granada; algo menos a Manuel Castillo en Sevilla; y a Manuel de Falla, no personalmente, pero sí indirectamente por los testimonios personales de su amigo Valentín Ruiz Aznar. Las obras de Valentín Ruiz Aznar las canté siendo niño bajo su dirección; las de Juan-Alfonso García las he conocido muchas veces desde su gestación, y cuando las he estrenado he invitado al autor a un ensayo previo al concierto; por cierto que siempre me ha dicho que coincidía con mi interpretación.

¹² Victoria escribió a continuación al Rey Felipe II, pidiéndole le encontrara un oficio sencillo para él. El rey lo nombró capellán de la emperatriz Doña María de Austria, retirada al Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

¹³ M. de Falla asistió a ensayos de la *Cappella Clásica* para conocer de cerca un Coro y la naturaleza de la escritura coral, aparte del asesoramiento del mismo director, J.Mª Thomas.

criterios para la interpretación de la obra y, como tal, deben ser seguidas con fidelidad escrupulosa.

Entendemos por indicaciones del autor todo el contenido de la partitura en sí: también las notas musicales con sus alturas, duraciones, texto asociado, además de lo que actualmente se entiende por tales indicaciones: las anotaciones agógicas, dinámicas, de carácter, articulación, respiración, etc., que en épocas más antiguas faltaban.

Ha habido una gran evolución en la anotación gráfica de las composiciones musicales, desde la notación neumática *in campo aperto* de la Edad Media, con una escasa concreción de alturas y duraciones, hasta nuestros días, en los que las alturas, duraciones y tiempos metronómicos están exactamente anotados en las partituras, más una prolija secuencia de matices agógicos, dinámicos y de carácter a través de ellas, que van como *guiando* la interpretación de la obra paso a paso.

El intérprete de hoy, por tanto, se encuentra muy familiarizado con partituras de los siglos XIX y XX que están llenas de signos de los que llamamos expresivos. Conforme retrocedemos en la historia (Clasicismo, Barroco, Renacimiento, Edad Media) estos signos comienzan a ser menos frecuentes, llegando incluso a faltar por completo.

Compárense partituras de obras, desde el siglo XX retrocediendo hasta la Edad Media: se verá cómo van disminuyendo las anotaciones progresivamente:

- Una obra contemporánea, p.ej. de C. Orff.
- Una obra del siglo XIX, p.ej. de J. Brahms.
- Una obra barroca, p.ej. de G.Fr. Händel.
- Una obra del Renacimiento, p.ej. de G.P. da Palestrina.
- Una obra de la Edad Media, p.ej. del Códice de Las Huelgas.
- Una obra de Canto Gregoriano en notación cuadrada.
- Una obra de Canto Mozárabe en notación *in campo aperto*.

Esta progresiva ausencia de indicaciones musicales va volviendo cada vez más difícil la interpretación. Es necesario, por ello, que el intérprete de música de esas épocas llamadas “antiguas” tenga una formación específica sobre ellas y deba echar mano de unas y otras fuentes de la interpretación para resolver bien los problemas que se le plantean.

Por otra parte, las indicaciones llamadas expresivas, salvo la anotación metronómica del *tempo*, siguen teniendo un valor solamente relativo y aproximativo. Un matiz *f*, por ejemplo, no es una categoría absoluta de decibelios, y un *allegro* no lo es de velocidad: depende de la fuerza sonora o de la agilidad del instrumento y de su relación con lo que antecede, lo que ocurre simultáneamente y lo que seguirá.

24.11. LA CULTURA GENERAL Y MUSICAL DEL DIRECTOR.

Ya desde el principio de este tratado reivindicamos para el director de Coro una cultura general más que media, por lo que tiene su figura de líder y representante de un colectivo humano-cultural, y ahora debemos añadir por la responsabilidad de la confección de programas

coherentes en su contenido y ordenación, en los que entran muchos elementos históricos, geográficos, y otros relacionados con las Bellas Artes.

Si alguna vez se ha dado la figura del músico ignorante en cultura general, esto no es admisible en el director, y los primeros que deben exigirlo son los cantores responsables del valor de su tiempo y de su entrega al colectivo coral y a las exigencias del director.

Recordando ideas del capítulo 1º, el director de Coro debe tener una buena cultura general, que abarque:

- La Historia general, sobre todo desde la Edad Media.
- La Historia del Arte, igualmente desde la Edad Media.
- Buena formación literaria y poética.
- El conocimiento, al menos a nivel de lectura, de ciertos idiomas, sobre todo del latín eclesiástico, por la práctica frecuente de la música sagrada.
- Un cierto conocimiento de la *liturgia* de la Iglesia, los tiempos litúrgicos, las acciones litúrgicas, como la Misa o las Vísperas, por la misma razón.
- Una buena formación humanística y psicológica.

En cuanto a la cultura musical del director (recordemos igualmente el capítulo 1º), ésta debe ser superior. En absoluto se puede ser *aficionado* a la música y director de Coro, salvo en casos de grupos, no me atrevo a decir populares, sino muy primitivos, cuyos miembros no tengan ninguna exigencia, más que utilizar el grupo para actividades extramusicales de diversión y vida social.

El director de Coro debe leer..., estudiar..., oír..., analizar..., muchas, muchísimas obras; sobre todo queremos insistir el hacerlo sobre obras de *gran forma*; lo animamos a que oiga estas obras grandes, e introduzca la costumbre de trabajar e interpretar al menos una en cada programa con el Coro.

Y este apartado de la buena formación humanística y musical del director lo traemos a colación aquí, en primer lugar como una fuente muy importante de criterios para la interpretación de las obras corales más antiguas o más recientes, más cultas o más populares; y en segundo lugar para expresar una vez más nuestro deseo, o mejor la necesidad objetiva de elevar el nivel de calidad de la interpretación de la música coral, de que los programas corales sean más congruentes, homogéneos, interesantes, y muestren poco a poco nuevos ejemplos de tan inagotable repertorio.

Capítulo 25°. PRINCIPIOS INTERPRETATIVOS DERIVADOS DE LA ESTRUCTURA DE LA OBRA.

25.1. INTRODUCCIÓN.

En este capítulo vamos a seguir hablando del complejo mundo de la interpretación de la música.

Ya sabemos que *interpretar* es dar vida sonora a una obra musical, que se nos entrega *escrita*. Toda interpretación es necesariamente subjetiva: la personalidad y formación del intérprete no puede menos que proyectarse en ella. Pero nuestra preocupación es evitar la interpretación caprichosa consecuente a una pretendida ignorancia por la ausencia de datos interpretativos en las obras sobre todo de la llamada música *antigua*.

Ahora queremos extraer criterios de interpretación expresiva del rico mundo subyacente bajo la superficie de la materialidad escrita: todo un juego de energías, combinaciones de fuerzas impulsoras y retardantes, tensiones y relajaciones, expansiones y contracciones, preparaciones, culminaciones y declives.

Para comprender y manejar este sutil juego de energías es necesario acercarse analíticamente a los distintos aspectos estructurales o constructivos de una obra musical.

Los principales parámetros estructurales, concretándose a una obra coral, son:

- La duración (de los sonidos).
- La intensidad.
- La altura.
- El timbre.
- La articulación.
- La respiración.
- La espacialidad.

25.2. LA DURACIÓN DE LOS SONIDOS.

El parámetro de la duración comprende tres elementos: el ritmo, la métrica y el *tempo*.

A. El ritmo es sobre todo una organización o síntesis mental del parámetro de la duración de los sonidos y de los silencios.

El ritmo, aislado de una obra musical es algo puramente mecánico: lo encontramos frecuentemente en nuestras vidas. Como organización o síntesis de valores de duración, la mente lo percibe más fácilmente si éstos son breves, p.ej.: la marcha de un tren, el funcionamiento de una máquina mecánica, que si son más largos en duración, p. ej.: el movimiento de las olas del

mar.

Para que el ritmo sea sentido como expresión vital, los valores que lo componen deben subordinarse a un organismo musical, del que formen parte integrante. Por ejemplo:

- Movimiento 2º *Scherzo* de la Sinfonía nº 9, en Re m. *Coral* de L.v. Beethoven:



- *Ojos traidores* (Canción popular de Granada, 4 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral IV, pág. 52):



- *Maite* (Canción, 3 v.bl.) de P. Sorozábal (Ant. Coral III, pág. 26):



Normalmente en una célula rítmica hay una energía interna que provoca una tensión y una relajación; tensión - relajación que tienen una repercusión micro-dinámica y micro-agógica:



B. La métrica, o compás, es la división del tiempo en fragmentos iguales y fácilmente controlables. El valor básico es la “unidad de tiempo”, o simplemente el “tiempo”

Los tiempos se agrupan en conjuntos de dos o tres por su forma repetida, dando origen a los compases básicos *binarios* o *ternarios*. Éstos se caracterizan por la sensación de marcación o reposo sobre la primera parte o tiempo de cada compás. La validez de este especial peso (marcación o reposo) que recae en la primera parte de cada compás es esencial en las piezas de danza; fuera de ella, es mucho más relativa. Normalmente los compositores hacen recaer las sílabas tónicas de las palabras sobre estas partes fuertes del compás.

Debemos recordar ahora de nuevo que el *tactus*, o compás renacentista y protobarroco, indica solamente una proporción entre valores o duraciones, pero el ritmo real es libre, dependiente del texto y de las duraciones.

Por su parte los compases se agrupan en unidades superiores, como *células* o *motivos*,

incisos, *miembros* o *semifrases*, hasta llegar a la unidad suprema del discurso musical: la FRASE. Estos términos no indican secciones absolutas en las que toda melodía (y su consiguiente musicalización polifónica) pueda fragmentarse: dependiendo de nomenclaturas, o de la dimensión de la frase, los motivos pueden identificarse con los incisos, o los incisos convertirse en miembros de frase.

Éste podría ser el análisis métrico-fraseológico de la primera frase de *Parábola* (canción, 4 v.m.) de J.A. García:

The image shows two staves of musical notation for the first phrase of 'Parábola'. The first staff contains the lyrics 'E-ra un ni-ño que so-ñá-ba un ca-ba-llo de car-tón; a-brió los o-' and is annotated with a 'FRASE' bracket above it, a 'miembro de frase' bracket above it, and 'célula' labels above the first and last measures. The second staff contains the lyrics 'jos el ni-ño, y el ca-ba-lli-to no vio: el ca-ba-lli-to vo-ló.' and is annotated with a 'FRASE' bracket above it, a 'miembro de frase' bracket above the first two measures, and an 'inciso / miembro' bracket above the last two measures.

Dentro de cada una de estas unidades hay grupos que tienden hacia la tensión - culminación, y otros que, por el contrario, provocan la relajación, con su consiguiente repercusión agógica y dinámica.

C. El tempo es ya la velocidad concreta de un fragmento musical, o de toda una obra. Esta velocidad uniforme que regula la duración de las unidades de tiempo de una obra o sección, se llama el “macrotempo” de la obra.

El *macrotempo* natural, o *tempo* básico corresponde a la velocidad del pulso humano en situación de normalidad vital (60-70 pulsaciones por minuto). Ésta es la velocidad del *moderato - andante*, y la velocidad normal del *tactus* renacentista (a no ser que deba ser variada en más o en menos por razones diversas).

La unidad de tiempo, o de pulsación, que corresponde a este *tempo* básico es la *negra* (♩) desde el siglo XVIII. Desde el siglo XX hay una tendencia a reemplazar esta unidad por la *corchea* (♪), bien en obras rápidas, bien para formar compases irregulares con ella. Mientras que en el Renacimiento y primer Barroco la unidad de tiempo suele transcribirse por la *blanca* (♩), y las obras de la Edad Media a veces pueden transcribir la unidad de pulsación como *redonda* (♩).

Hay que prestar atención a esta *aceleración* en la grafía histórica para no incurrir en lentitud al interpretar la música del Renacimiento o de la Edad Media: el *tactus* o valor fundamental de la *pulsación* (♩ / ♩) es la velocidad normal del *pulso* humano.

La *blanca* (♩) como unidad de tiempo en autores postbarrocos sí indica una cierta pesadez y lentitud en la pulsación, y, en efecto, esto sugieren los compases ♩, 2/2, 3/2, etc., que nunca suelen tener un *tempo allegretto*, *allegro* o *presto*.

El *tempo* básico no es rígido, sino elástico, flexible, salvo en la danza. No es posible hacer música con el metrónomo; y si fuera posible, resultaría una música maquinal, robotizada. El grado de esta elasticidad-flexibilidad métrica es uno de los elementos característicos de los deferentes estilos. Esta flexibilidad va en aumento desde la Edad Media hasta su máxima manifestación en el Romanticismo: el *rubato*.

El “*microtempo*” es una sutil modificación de la duración por dilatación o reducción, originada por las tensiones o relajaciones melódicas, armónicas, rítmicas, textuales, fraseológicas, etc. dentro del *macrotempo*.

25.3. LA INTENSIDAD.

El parámetro *intensidad* del sonido tiene unas características algo semejantes al de duración, de tal manera que podemos hablar de “*macrointensidad*” y “*microintensidad*”.

Llamaremos *macrointensidad*, o simplemente intensidad básica, a la indicada por el compositor para una determinada sección o momento de la obra o, si la obra carece de estas indicaciones, la que establecemos en razón de las distintas fuentes de la interpretación (capítulo 24).

La *microintensidad* consistirá entonces en las sutiles oscilaciones o modificaciones de la intensidad básica sugeridas por las tensiones o relajaciones melódicas, armónicas, etc. que ocurren en el devenir de la obra. Estas leves oscilaciones microintensivas dan vida, expresividad a un sonido o a una secuencia de sonidos. A los pasajes de tensión corresponde un aumento microintensivo; a los de relajación, una disminución microintensiva.

Esta correspondencia descrita es la natural; pero puede sufrir excepciones cuando el texto esté en contra de ella, o cuando el compositor expresamente quiere lograr su objetivo por medios opuestos, por ejemplo: *diminuendo* en un pasaje en que lo normal sería *crescendo*; o *piano súbito* en un momento culminante (cumbre expresiva), lo que constituyen recursos hiperrománticos.

Obsérvense las fuerzas internas de tensión-relajación presentes, aparte de las indicaciones expresivas, en el siguiente fragmento, extraído de *El poeta y la muerte* (2ª parte de *Muerte en Granada*) de R. Rodríguez:

Un poco adagio y siempre expresivo

SOPRANOS
CONTRALTOS
TENORES

...te can - ta - ré la car - ne que no tie - nes, los
te can - ta - ré, te can - ta
te can - ta - ré, te can - ta

o-jos que te fal-tan, tus ca-be-llos que el viento sa-cu-dí-a, los ro-jos la-bios

ré, te can-ta-ré los ro-jos la-bios

ré, te can-ta-ré los ro-jos la-bios

rit. ... molto

don-de te be-sa - ban...

don-de te be-sa - ban...

don-de te be-sa - ban...

En las obras “antiguas”, o en otras en las que falten indicaciones expresivas, podrán ayudar los siguientes criterios sobre el parámetro intensidad o dinámica:

A) Relación melodía-intensidad:

- Melodía ascendente = *crescendo*.
- Melodía descendente = *diminuendo*.
- Melodía neutra o notas repetidas:
 - en principio de frase = *cresc.*
 - en final de frase = *dim.*
 - en otros sitios = *cresc. < dim.*
- Sonido largo que resuelve en un sonido más agudo = *cresc.*
- Sonido largo que resuelve en un sonido más grave = *cresc. < dim.*

B) Relación armonía-intensidad:

- Cuando los acordes tienden a abrirse = *crescendo*.
- Cuando los acordes tienden a cerrarse = *diminuendo*.
- En los acordes disonantes por retardos, anticipaciones, agregaciones, etc., debe resaltarse la disonancia con *cresc.*, y hacer la resolución en *dim.*
- Cuando las armonías se complican por acumulación de disonancias, acordes alterados o modulaciones, normalmente un *cresc.* aumenta también el interés armónico.

C) Relación contrapunto-intensidad:

Recordando los principios o criterios dados en el capítulo 24.4, diremos:

- Cuando hay oposición en una obra entre homofonía y contrapunto, aquella es más fuerte que éste. Si el contrapunto se fortalece intensivamente, la ejecución resulta una batalla entre las distintas voces, para ver cuál prevalece: su efecto es agresivo y de mal gusto.
- En el estilo contrapuntístico se deben destacar intensivamente los motivos temáticos en cada una de las distintas voces, sobre la normalidad intensiva básica de las voces que no

- llevan tales motivos en ese momento.
- La intensificación contrapuntística, caracterizada por un movimiento más independiente de las voces, la presencia simultánea de dos o más motivos contrapuntísticos, estrechos, etc. va acompañada generalmente de una intensificación dinámica.

D) Relación aspectos compositivos - intensidad:

La diferencia de intensidades es un medio esencial para mostrar interpretativamente y hacer entender a los oyentes las distintas secciones de la estructura (capítulo 24.5) o de la trama de la obra (cap. 24.6).

El motete *Ave, Maria* (4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral VII, pág. 32), -cuya autenticidad, ya lo hemos comentado, es tan dudosa como genial es la obra-, podría constituir un buen ejemplo sobre el que analizar y aplicar mucho de lo aquí expuesto, sin necesidad de hacer caso de ediciones con signos expresivos improcedentes. En ella tenemos melodías de distinto sentido, frases contrapuntísticas, frases homofónicas, procesos cadenciales medios y finales, repeticiones, etc.:

- Entonación (*Ave, Maria,*) en Canto Gregoriano. Tras una cesura comienza la polifonía, que debe pulsarse *a la blanca* (♩).
- Frase 1ª (*grátia plena, Dóminus tecum,*): contrapunto; al final, homofonía (*Dóminus tecum*); cadencia de frase (para seguir).
- Frase 2ª (*benedicta tu in muliéribus,*): homofonía (*benedicta tu*); contrapunto doble (*in muliéribus*); cadencia de frase (para seguir).
- Frase 3ª (*et benedictus fructus ventris tui, Iesus Christus.*): contrapunto; cadencia final de período (conclusiva).¹ Cesura necesaria para hacer el *arsis* de entrada del período siguiente:
- Comienzo del 2º período: frase 4ª (*Sancta Maria, Mater Dei, | ora pro nobis, peccatóribus,*)²: pequeños miembros de frase homofónicos con repetición; cadencia de frase (para seguir).
- Frase 5ª (*nunc et in hora mortis nostrae.*): homofonía fundamental con retardos, adornos; en la cadencia de esta frase nace la frase siguiente:
- Frase 6ª (*Amen.*): contrapunto; cadencia final.³

25.4. LA ALTURA.

La música occidental ha organizado las alturas (frecuencias) de los sonidos según unas escalas o series de sonidos en los que éstos discurren por grados que distan entre sí, a veces un

¹ Aunque no se anota en ninguna edición, según la costumbre, esta cadencia conclusiva debe ser mayor (*picarda*), por lo que el tenor debe dar *Fa sostenido* (*Fa #*).

² El problema del cambio de la proporción binaria a la ternaria, y su vuelta a la binaria, no siempre se soluciona con criterio, pero no es el caso ahora.

³ La soprano no debe repetir la palabra *amen*, sino prolongar el sonido final (*RE*) como nota pedal hasta el corte final.

tono, y a veces un semitono. Los sistemas de organización de estas escalas han sido básicamente dos: el sistema *modal*, y el *tonal*.

Con un oído atento, o con la ayuda del diapasón, se puede observar que la altura de la imagen escrita no siempre se corresponde con la entonación real vocal o instrumental. Complicados problemas de índole acústica, organológica, modal, tonal y expresiva obligan al intérprete a variar la altura en la totalidad de la obra (*transporte* de la obra), o en algunos momentos concretos.

Los instrumentos transpositores varían la altura escrita por su construcción u organología.

La voz humana puede transportar sin problema,⁴ dado que la emisión del sonido se produce *por oído*, y no por medios mecánicos. Las obras corales escritas en el sistema modal (prácticamente hasta finales del siglo XVII) varían o pueden variar la altura al ser interpretadas, por la limitación de la escritura modal: recuérdese que con este sistema se puede escribir sólo con la clave vacía de alteraciones, o con *Si b* como alteración propia. Si una obra resulta muy aguda o muy grave por su escritura, se le puede transportar a la altura más conveniente al coro.⁵

Hay una afinación “natural” y una afinación “temperada”.

La afinación *temperada* divide todos los grados separados por la distancia de un tono en dos semitonos iguales. Este sistema modifica prácticamente todos los intervalos, excepto el de octava, con respecto al sistema natural. La afinación temperada es propia de todos los instrumentos de tecla, los de cuerda con trastes y los de viento con agujeros o llaves.

La voz humana y otros instrumentos, como los de cuerda sin trastes o los de metal con varas, trabajan con la afinación *natural*, mucho más flexible y exacta. En esta afinación el tono (compuesto por 9 *cromas*) se divide en dos semitonos desiguales: uno mayor, llamado *cromático* (compuesto por 5 cromas) y otro menor, llamado *diatónico* (compuesto por 4 cromas). La afinación, pues, se está modificando sutil, pero constantemente por exigencias tonales, armónicas o expresivas.⁶ Es por eso que somos poco partidarios del ensayo habitual con piano, pues las afinaciones de ambos instrumentos son diferentes.

Exponemos algunos criterios sobre la altura del sonido, derivados de la afinación natural, que será necesario tener en cuenta en el ensayo de las obras:

- Los intervalos ascendentes deben ser más amplios y brillantes; los descendentes, más cortos. Atención especial requieren los intervalos ascendentes o armónicos de 3ª mayor y 5ª justa.⁷ Se trata de una sensación, más que de una realidad mensurable; cuando se

⁴ Cuando la distancia del transporte es mayor que la tercera menor, la entonación empieza a ser difícil, quizá por un defecto de formación, que hace identificar una determinada altura de sonido con un nombre de la escala. Es lo que algunos llaman el *oído absoluto*.

⁵ Del transporte de las obras escritas en sistema modal ya se ha hablado en el capítulo 17.3.1.

⁶ Creemos que aquí radica una razón más para afirmar que la voz humana no es apta en principio para la música dodecafónica y serial.

⁷ Nótese cómo algunos coros producen unas terceras mayores híbridas, que no se sabe si son mayores o menores. Lo mismo cabe decir de algunos directores, que al dar las notas de entrada dan esas terceras mayores confusas, con las que se tarda un rato en llegar a la afinación correcta de la obra, si es que se llega.

descuida esta intención, sobreviene el *calando*, la bajada de tono del coro y de la obra. El sonido *pesa*, como consecuencia del ejercicio de cantar, y se requiere un esfuerzo para mantenerlo en su justa altura; si falta este esfuerzo el sonido se nos baja inadvertidamente.

- Las notas *sensibles* deben acercarse mucho a la respectiva nota meta (la tónica en cualquier a de los modos, y la dominante en los modos menores): siempre forman un semitono diatónico (corto) con sus grados de resolución.
- A los pasajes con acordes alterados se les puede aplicar esta norma general, salvo excepción lógica: las notas alteradas con *sostenido* (#) deben dar la sensación de cantarse más agudas; las alteradas con *bemol* (b), la sensación de cantarse más graves: En realidad, muchas veces son *sensibilizaciones*. Véanse estos ejemplos, y compárese la diferencia perceptible de altura entre el *Sol* # (más agudo) y el *La* b (más grave):⁸



Esta leve diferenciación se da hasta en las modulaciones enarmónicas, al cambiar de función armónica la nota mantenida.

- Aparte de razones melódicas o armónicas, el énfasis expresivo puede modificar la entonación, como en estos ejemplos:



25.5. EL TIMBRE.

El timbre es el color característico del sonido según la fuente emisora, o el resultado de la combinación de diferentes fuentes.

El timbre de la voz humana es característico y diferenciable fácilmente del de cualquier otro instrumento.

El timbre tiene unas cualidades inherentes a la estructura y textura de una obra coral. Cuando los timbres de las distintas voces tienden hacia la conjunción y la unidad, se habla de *timbre homogéneo*. Así, por ejemplo, tienen un timbre homogéneo:

- Las obras para voces iguales.
- Las obras de textura homofónica.
- Las obras o fragmentos de armonía más cerrada, y dinámica más suave.

Cuando los timbres de las distintas voces tienden hacia la dispersión y el contraste, se habla de *timbre heterogéneo*. Por tanto tienen un timbre más heterogéneo:

- Las obras para voces mixtas.
- Las obras de textura contrapuntística.

⁸ En el piano ambas son el mismo sonido (enarmonía).

- Las obras o fragmentos de armonía más abierta, y dinámica más fuerte.

El timbre vocal es también una consecuencia de la comprensión del texto que se canta, si el Coro tiene buena formación humanística y vocal: el carácter del texto sugiere unos *afectos*, de los que ya hablaban los primeros compositores barrocos.

Un Coro con formación normal puede conseguir un timbre religioso o profano, amable o violento, natural o cómico-burlesco, simplemente con el gesto conveniente de la cara en compenetración con el texto.⁹

Este timbre general producido por la textura de la obra, o por el carácter del texto, podríamos llamarlo “*macrotimbre*”.

El timbre general de una obra, o *macrotimbre*, admite cambios (*microtimbres*), a veces importantes cuando la obra es extensa (como una ensalada, una misa, un salmo, un madrigal, etc.), con modificaciones, a veces muy sutiles, de la posición de la boca, uso aislado o combinado de los resonadores, pronunciación diferenciada del texto, y otros recursos que sólo son posibles para cantores muy especializados, por lo que no ahondaremos más en este aspecto. Baste simplemente el conocimiento de estas posibilidades tímbricas para recordar, una vez más, la importancia de trabajar y madurar intelectualmente un texto para intentar cantarlo con la mayor expresión, lo que constituirá un principio de diferenciación tímbrica.

Recordemos, como ejemplo de la variedad de sentimientos que puede tener una obra por razón de su texto, el madrigal *Ojos claros y serenos* de G. de Cetina,¹⁰ en su doble musicalización renacentista y moderna:

- *Ojos claros y serenos* (madrigal, 4 v.i.) de F. Guerrero.
- *Ojos claros y serenos* (madrigal, 4 v.m.) de V. Ruiz Aznar.

No podemos terminar este apartado sobre el timbre del sonido vocal, sin decir una palabra sobre el *vibrato*, o efecto oscilatorio de la altura del sonido, producido mediante recursos glótico-diafragmáticos trabajados en una escuela de canto. Este efecto tímbrico es bastante reciente en la historia de la interpretación operística (avanzado el siglo XIX), relacionado con la necesidad de amplificar la voz para llenar de sonido teatros cada vez más grandes.

Prescindiendo de la belleza a veces dudosa, por exagerado, de su uso, hay que decir que el *vibrato* coral, efecto de que todos los cantores vibraran con la misma frecuencia, (?) no es aconsejable ni estético porque va contra la claridad melódico-armónica del conjunto sonoro. Y, desde luego, va contra todo estilo en la interpretación de la música anterior al siglo XIX.

25.6. LA ARTICULACIÓN.

La articulación es un elemento de la interpretación inherente al lenguaje y, por tanto,

⁹ Recuérdense algunas formas peculiares de cantar, de las que se habló en el capítulo 14.2.

¹⁰ El texto del poema puede verse en el capítulo 22.4.

presente en la música vocal-coral, que se produce sobre un texto. De la música vocal o cantada el concepto de articulación se ha trasladado a la música instrumental.

Como ya es bien sabido, las vocales son los elementos fonéticos que naturalmente portan o llevan el sonido: en la emisión vocálica el sonido siempre sale ligado, no se interrumpe aunque cambie la vocal. La articulación se origina por la acción de las consonantes que separan, desunen o desligan el sonido por su inclusión entre las vocales.

La articulación es, sin embargo, un factor natural al canto y, por tanto, es una fuente de expresión, cuando se profundiza el sentido y el sentimiento inherente a la palabra y a la frase. Su sublimación es la buena *dicción* del texto, que admite gradaciones diversas, desde la unión flexible de sílabas y palabras, hasta la total separación; desde la pronunciación blanda y diluida, hasta la enfática y enérgica, dependiendo del carácter del texto. De cualquier forma, en la música coral hay que tender a aclarar el texto, oscurecido por la dicción colectiva, mediante la enfatización.

Recordemos algunos criterios interpretativos, ya comentados bajo otros puntos de vista, relacionados con la articulación del sonido:

- La interpretación normalizada de la música, mientras no se exprese lo contrario, o se deduzca del carácter del texto, es el *legato*. No se precisa anotar expresamente esta palabra, ni poner ningún tipo de ligadura, para que se dé por supuesto esta interpretación.
- No obsta al *legato* una dicción clara del texto, con vista a su entendimiento y comprensión por el público, además de ser un recurso necesario para cantar bien.
- Los autores renacentistas y barrocos saben usar los silencios para lograr la separación de palabras, o incluso la separación de sílabas de una misma palabra, con fines expresivos. Son silencios de articulación o tensión, que generalmente tienen lugar en episodios de dolor, angustia o duda. Entre otros ejemplos que pueden aportarse, véase el final de la canción espiritual *Huyd, huyd, o ciegos amadores* (4 v.m.) de F. Guerrero (Ant. Coral VII, pág. 24):



De esta manera se expresa la despedida nostálgica en el final de la canción *Abschied vom Walde*, Op. 59 n° 3 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, pág. 35):

schlag' noch ein-mal die Bo - gen um mich, du grü - nes Zelt!

cresc. dim. p

schlag' noch ein-mal die Bo - gen um mich, du grü - nes Zelt!

schlag' noch ein-mal die Bo - gen um mich, du grü - nes Zelt!

- Cuando la música vocal se vuelve adornada o melismática, comienza a parecerse a la instrumental, y surgen unos problemas típicos de la articulación vocálico-instrumental. Los mismos compositores comienzan a usar en la música vocal signos de articulación tomados de la música instrumental:

a) El *legato*, como ya se ha dicho, es la interpretación normal de la música, sin que haya que señalar nada expresamente para ello. Conviene recordar que muchas ediciones modernas ponen ligaduras que abarcan todas las notas que van sobre una misma sílaba: estas ligaduras no son de fraseo.

b) Las *ligaduras de fraseo*, propias de obras románticas y modernas se deben interpretar en el sentido técnico instrumental: debe haber una leve separación entre el final de la ligadura y los elementos que siguen. Normalmente estas ligaduras significan los arcos respiratorios, en cuyo caso no hace falta el signo de respiración.

Obsérvense las ligaduras de fraseo en la siguiente frase de las sopranos de **Cruz** (nº 6 de los *Seis Caprichos*, 4 v.m.) de J.A. García (el resto de las voces cantan de manera semejante):

♩ = 50

Se mi - ra en la ace - quia, se mi - ra en la ace - quia, se mi - ra

poco cresc. poco decresc.

c) Los giros rápidos de los melismas o coloraturas deben interpretarse *non legato* o *poco staccatto* para la claridad melódica de los valores breves; el intento de ligar los sonidos enturbiaría totalmente la línea melódica, máxime en la interpretación colectiva coral. Este *poco staccatto* debe ser diafragmático, nunca glótico.

Véase el tema inicial del motete nº 2 *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, BWV 226 (8 v.m. en 2 coros y B.c.); este tema es cantado sucesivamente por las ocho voces del coro:

♩ = 50

Der Geist hilft

d) El *legato con portamento* es un recurso expresivo excepcional: la unión de los sonidos se efectúa mediante un *glissando* de la duración del primer sonido. Se emplea muy poco en la

música coral, a veces con efectos cómicos (*Nicolette*, 1ª de las *Trois Chansons*, 4 v.m., de M. Ravel); otras con efectos contrarios, dramáticos (*El crimen*, I parte de *Muerte en Granada*, de R. Rodríguez; y otras sin intencionalidad alguna.

Éste es el final de *Pita* (nº 5 de los *Seis Caprichos*, 4 v.m.) de J.A. García:

♩ = 80

ff *ff sempre*

Pul - po pe - tri - fi - ca - do. Pul - po.

Pul - po pe - tri - fi - ca - do. Pul - po.

Pul - po pe - tri - fi - ca - do. Pul - po.

Pul - po pe - tri - fi - ca - do. Pul - po.

En el canto lírico solístico (el *bel canto*) el *portamento* se usa como recurso expresivo, creemos que con frecuencia demasiado generosa. Pero jamás podrá trasladarse este efecto a la interpretación coral: la línea melódica debe fluir ligada pero directa en sus intervallos, nunca con *portamento*.¹¹

e) El *tenuto*, o sonido retenido , origina una carga sonora, intensiva y agógica personal sobre cada sonido, por lo que queda levemente separado de los adyacentes. Los autores de la Escuela Granadina actual (V. Ruiz Aznar, J.A. García, etc.) hacen uso frecuente de esta articulación en sus obras.

Éste es un pasaje de los bajos de *Candil* (nº 2 de los *Seis Caprichos*, 4 v.m.) de J.A. García:

Despacio

pp *cresc. poco a poco* *f* *pp*

de_el gi - ta - ni - llo muer - to.

f) El *picado ligado*  se interpreta separando levemente los sonidos; su intensidad no crece ni disminuye.

El comienzo de la canción *In stille Nacht* (4 v.m.) de J. Brahms utiliza este recurso (sopranos):

pp

ein Stimm be - gann zu kla - gen

¹¹ Siempre nos haremos la misma pregunta: Lo que no se permite al Coro, porque no es estético, ¿sí lo es cuando lo hace un solista?

g) El *picado* o *staccato*  es una disminución del valor de los sonidos hasta la mitad, con la consiguiente separación entre ellos. Muchas veces en la práctica se cortan mucho más que en la mitad del valor, con lo que el recurso expresivo pierde la belleza pretendida, volviéndose grotesco.

J.A. García utiliza esta articulación en algunas frases de *Guitarra* (nº 1 de los *Seis Caprichos*, 4 v.m.):



h) El *sforzando*  o  se interpreta con una gran carga intensiva sobre cada sonido; esta carga desaparece una vez atacado el sonido, permaneciendo el resto con la intensidad normal con la que se cante. Es un recurso articulatorio extremo, y por eso poco frecuente.

Un ejemplo lo tenemos en *Pita* de J.A. García, que se ha transcrito más arriba.

25.7. LA RESPIRACIÓN.

También la respiración ha sido objeto de nuestra atención en el capítulo 3º. La respiración es una necesidad fisiológica, pero esta necesidad se convierte en un elemento esencial de la expresión, pues a través de ella se muestra el fraseo.

El arte del fraseo en la música es un arte superior: está al alcance de muy pocos, capaces de superar o trascender los parámetros materiales de la música. Hay una semejanza con el mundo literario: todos saben *leer*; pero sólo unos pocos saben *recitar*, leer expresivamente, para que esta lectura sea inteligible, lo primero, y agrade y cautive después. *Frasear* es decir bien la música, para que en primer lugar se entienda, y después agrade y cautive estéticamente.

Todos los instrumentistas de viento, como el cantor, tienen necesidad fisiológica del aire para hacer la música y, en principio, entienden mejor que otros las leyes del fraseo. Pero también cualquier otro instrumentista, que no depende del aire para hacer sonar su instrumento (de cuerda, tecla o percusión), tiene necesidad del fraseo para expresar bien la música: al tocar tiene que hacer cortes, cesuras, interrupciones en el fluir de la música, a semejanza de los que necesitan tomar aire.¹² Ya sabemos que hay ciertas inspiraciones “orgánicas” obligadas que afectan a todos los instrumentistas, sean o no de viento, como los *arsis* iniciales o internos de una obra.

Como las partituras corales habitualmente carecen de signos respiratorios (ligadura

¹² Una vez escuchamos un coro ruso, que ganó un importante concurso internacional: el coro era excelente bajo muchos aspectos; pero este coro *no respiraba*: si no había silencios, todas las frases estaban enlazadas sin solución de continuidad. La impresión, al escucharlo, era de una cierta angustia, porque nos parecía que nosotros mismos, espectadores oyentes, no podíamos respirar.

fraseológica o coma de respiración [']), unas por antiguas y otras por falta de costumbre,¹³ que aclararían muchísimo la fraseología musical, es preciso que el director marque las respiraciones antes del reparto de las partituras a los cantores, para que éstos sepan dónde hacerlo. La ausencia de estos signos respiratorios en las partituras de los cantores conlleva, o una anarquía respiratoria coral, o una pérdida de tiempo al tener que anotar la coma respiratoria en el ensayo parcial de cuerdas, o mucho peor en el ensayo conjunto, donde cada voz respira en momentos distintos...

Recordando lo dicho en el capítulo 3.3.2, los criterios más habituales para establecer las respiraciones son:

- La respiración es obligada entre frases musicales. A veces las frases están separadas por silencios, que evidentemente se utilizarán para ello. En caso de ausencia de silencios, hay que anotar la coma respiratoria. Recordemos que la interpretación precisará acortar el tiempo del sonido final anterior, o introducir una cesura, según sea necesario (ver Cap. 6.3.3).
- Los signos literarios de puntuación importantes, el *punto*, el *punto y coma* y los *dos puntos* (<.> <;> <:>) suelen corresponder con finales de frases o miembros de frase.
- La *coma* literaria (<,>) que separa oraciones suele corresponder a algún final de elemento fraseológico, que se puede aprovechar para respirar, si la frase es muy larga; pero no siempre se debe respirar en la *coma* literaria que separa palabras: dependerá de la importancia literaria y conceptual de los elementos separados
- Las repeticiones totales o parciales de texto se aprovechan para introducir respiraciones. Estas repeticiones son muy frecuentes en las obras contrapuntísticas.

Ampliando un poco estos criterios, queremos añadir:

- Los silencios de articulación o tensión, de los que hemos hablado al principio del apartado sexto de este capítulo, no implicarían respiración, por ser contraproducente para el fraseo.¹⁴
- En las frases muy largas, que no admiten ninguna división menor, y, especialmente en los melismas corales que no pueden hacerse sobre un solo arco respiratorio del cantor, puede procederse de dos maneras:

a) La primera es muy técnica, y es la *respiración alternada*: el director divide la melodía en secciones y la cuerda se subdivide en dos secciones que se alternan respirando, para que el flujo de la frase o melisma no se interrumpa.

b) La segunda manera es más libre: deja la respiración al criterio de cada cantor, prohibiendo a todos respirar en ciertos momentos en los que coincidirían con facilidad.¹⁵ Aunque pueda parecer anárquico, se consigue el mismo efecto con cantores responsables. (Como en otras ocasiones, por ejemplo en la colocación de los cantores dentro de su voz, la libertad favorece la responsabilidad).

¹³ Los autores de la Escuela Granadina son muy cuidadosos en este aspecto.

¹⁴ La tensión de un silencio en el que no se respira es una comunión del cantor con la palabra, y es algo digno de ser sentido.

¹⁵ Es verdad que en estas ocasiones el cantor deja de percibir un fraseo natural, al interrumpir personalmente en cualquier sitio el flujo melódico; pero esto pasa sólo en contadas ocasiones.

Llegados a este punto de la respiración, se invita al estudiante o director a practicar la puesta de respiraciones sobre distintas partituras, homofónicas y contrapuntísticas, unas del Renacimiento, otras del Romanticismo o contemporáneas...

25.8. LA ESPACIALIDAD.

El parámetro de la espacialidad es realmente extraño por excepcional. Afecta a toda obra musical cuya interpretación requiera la división del coro o de la orquesta en grupos, y la ubicación de éstos en lugares más o menos distantes. Incluso puede estar contemplado en este parámetro el desplazamiento total o parcial del coro.¹⁶

La espacialidad debe tenerse en cuenta:

- En el Canto Gregoriano: en la interpretación de obras de género antifonal (salmos, himnos, cantos del común de la Misa, como Kyrie, Gloria, etc.)
- En algunas obras del Renacimiento con efectos de *eco*, o en las que alguna voz porta un *cantus firmus* y el director decida ubicarla en otro lugar.
- En la abundantísima polifonía policoral del Barroco.
- En algunas obras del Romanticismo y del siglo XX, bien porque son policorales, bien porque persiguen efectos de lejanía, de eco o de sonidos envolventes (coros “internos” de óperas, sinfonías de G. Mahler, *Pax*,¹⁷ *Infierno y Gloria*,¹⁸ *Ave María de la Paz final*,¹⁹ *Sonidos para el encuentro*²⁰ de R. Rodríguez).

Los distintos coros o subgrupos corales, instrumentales o solísticos se ubican en relación al público:

- más cerca, o más lejos.
- más altos, o a su mismo nivel.

¹⁶ La orquesta, por su naturaleza, nunca puede desplazarse una vez asentada.

¹⁷ Sobre un poema de Luis Díez Huertas, es un Poema multicoral, para 4 coros, que se disponen así: Coro I (*piccolo*) (4 v.m.) en el “coro” de la iglesia o en el fondo de la sala de conciertos; Coro II (4 v.bl.) dividido en dos secciones a ambos lados del público, y Coros III y IV (4 v.m. cada uno) en el escenario.

¹⁸ Sobre un poema de F. García Lorca. En la segunda sección de esta obra las sopranos van saliendo procesionalmente del Coro y se dirigen cantando hacia el fondo de la sala de conciertos o de la iglesia, y desde allí terminan la obra.

¹⁹ En esta obra para 8 v.m. y Recitador, los cantores se van retirando del escenario poco a poco por secciones, situándose alrededor del público, o simplemente se salen de la sala. Al final de la obra sólo quedan en el escenario un cuarteto mixto y el Recitador. El Coro, situado rodeando al público, o fuera de la sala, canta el *Amen* final. El texto cantado por el Coro es el motete *Ave, María*; el recitador declama unos fragmentos de *El Poema de Yahvé* de Gerardo Rosales.

²⁰ Obra para 8 v.m. en dos coros y Recitador: el Coro II está en el escenario, y el Coro I debe estar lejos del II: en el “coro” o alguna galería de la iglesia o al fondo de la sala de concierto. El director está en el escenario. El Coro canta en latín un texto del Evangelio de S. Mateo; el recitador pone unos poemas de José Ganivet Zarcos.

- delante, detrás, a ambos lados o a su alrededor.²¹

Cuando trabajamos obras policorales o de otro tipo en las que interviene el factor espacial debemos tener en cuenta estos principios:

a) Como se trata de experiencias corales poco frecuentes, se precisa de su ensayo previo al concierto, lo que a veces no es posible hasta el mismo día del concierto. Será una suerte poder disponer del local del concierto en algunos ensayos previos para que todo quede bien previsto (colocación, visión del director y sonoridad resultante).

b) También el director precisa de ensayo *in situ* para dirigirse con precisión a uno u otro de los coros, o a todos los coros, debiendo tener para ello mucha independencia de la partitura.

c) Todos los intérpretes musicales deben estar en contacto visual con el director, aunque no se vean mutuamente unos a otros.

d) Todos los intérpretes deben seguir exactamente el marcaje gestual que “ven” del director, desentendiéndose de lo que “oyen”, ya que el sonido de los otros grupos podría llegarles tarde, debido a la distancia a que se encuentran.²²

e) Si actúa algún director auxiliar para algún subgrupo, éste debe ver al director principal y seguir estrictamente su marcaje; también este director auxiliar debe desentenderse del sonido que le pueda llegar.

f) Las obras que utilizan el factor espacial no pueden ser demasiado rápidas: producirán desajustes, la multiplicidad sonora originará confusión, o dejará de percibirse la originalidad y belleza de esta experiencia de la estereofonía natural.

También está relacionado con la espacialidad la naturaleza arquitectónica del edificio para el que se crea la obra, o donde se interpreta, pero esto ya lo hemos tratado en el capítulo anterior (24.2 y 24.3), al hablar de los géneros (religiosos y profano) literarios y musicales.

Podemos, no obstante, precisar algún aspecto interpretativo:

a) El templo es el lugar idóneo para el Coro: para él nació, y la mayor parte de la música coral, la música religiosa, ha sido pensada por sus autores antiguos o modernos para esa sonoridad amplia y difusa. El *tempo* de la música religiosa habitualmente es moderado, y la articulación puede ser más suelta, o menos ligada: la resonancia actúa de amalgama general del sonido y del timbre.

Cuando se interprete en el templo otro tipo de música, no religiosa, nacida para otro ambiente sonoro, deben tenerse en cuenta las características sonoras y religiosas del edificio para adecuar la interpretación en lo posible a ellas. Se haría una especie de *sacralización* de estas obras profanas.²³

b) La sala de conciertos, auditorio o teatro es el lugar de la música instrumental, con sus movimientos generalmente rápidos y virtuosos, y con una mayor variedad y complejidad tímbrica: estos edificios se han estudiado arquitectónicamente y acústicamente para una obtener una

²¹ Véase el Capítulo 16.4-6 sobre la colocación o disposición del Coro.

²² Es sabido que el sonido tiene una velocidad mucho más lenta que la de la luz; a 15 metros de distancia de la fuente visual-sonora ya puede notarse el desfase entre visión y sonido.

²³ En algunas diócesis, la autoridad eclesiástica prohíbe cantar música profana en las iglesias.

sonoridad limpia y clara.

Cuando se interpreta música religiosa en estos espacios, el *tempo* debe ser más fluido y la articulación más ligada, pues el sonido *nos desaparece* en el decir de los cantores. Diríamos que la música sagrada *se desacraliza* en estos ambientes.

25.9. CONCLUSIÓN.

Al terminar estos capítulos introductorios al mundo de la interpretación, cargados de una información que puede parecer compleja, queremos recoger el sabio criterio del querido maestro Oriol Martorell, para quien siempre era preferible una interpretación natural, vital y expresiva, acaso estilísticamente imperfecta (*hacer música*), a una ejecución fría y trabada por consideraciones de pureza estilística.

No existe tal pureza estilística en cuanto a épocas pasadas, pues aunque tenemos elementos orientadores históricos, no tenemos documentos sonoros que nos sirvan de ejemplos y, además, factor importantísimo, ha cambiado el hombre como intérprete y como oyente. A lo más que podemos tender es a hacer aproximaciones o hipótesis de reconstrucción técnica y estilística de obras de las épocas pasadas. Lo decimos y afirmamos con todo convencimiento, para moderar un poco las pretensiones de algunos intérpretes *especializados* que aseguran que sus interpretaciones son las auténticas.

Capítulo 26. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE LA EDAD MEDIA.

26.1. INTRODUCCIÓN.

La notación musical que hoy utilizamos es el desarrollo lógico de la utilizada en épocas pasadas, pero el significado de los símbolos gráficos actuales puede ser, y con frecuencia lo es, distinto. Nuestra notación es muy precisa en cuanto a alturas, duraciones, velocidades, intensidades, instrumentación, más que en ningún otro tiempo, pero la carrera de esta evolución aún no ha terminado y es posible que lleguemos a ulteriores precisiones, por ej., los cuartos de tono.

Un compositor de nuestro tiempo utiliza la notación según las convenciones actuales, y un intérprete actual la entenderá perfectamente. Pero ocurría exactamente lo mismo con un compositor de los siglos XVIII, XVI ó XIII: que utilizaba la notación según las convenciones de su época; y entonces es muy posible que un director o instrumentista actual interprete mal su música, por un desconocimiento de esas convenciones, que se olvidaron hace tiempo. Por eso cuando un intérprete moderno se sitúa ante una obra de música histórica o “antigua”, no debe dar por conocido el significado de todos los símbolos gráficos que ve.

Podemos aclarar este aserto con algunos ejemplos: En la actualidad el símbolo que representa la *brevis* (≡) se interpreta como una figura larguísima; pero para un músico del siglo XIII esta *brevis* era una figura breve (como indica su nombre), la más breve que existía entonces. Hoy el *calderón* es un signo de detención del movimiento sobre una nota o un silencio; pero en un coral del siglo XVIII, o en un romance del XV, es un signo de final de frase. Hoy un *puntillo* a la derecha de una figura aumenta su valor en una mitad, mientras que en los siglos XVII y XVIII con frecuencia aumentaba su valor mucho más.

El primer problema de una obra antigua es que necesita una adecuada transcripción de los símbolos gráficos de su época a la grafía actual, pero éste no es el problema de nuestro tratado. Supuesta una correcta transcripción, nuestro propósito es la formación del intérprete para traducir, también correctamente, en obra de arte esa partitura, o, incluso, para determinar las incorrecciones de la propia transcripción (como cuando se recibe la partitura de un motete de T.L. de Victoria cargada de signos agógicos y dinámicos).

La EDAD MEDIA es un período demasiado largo para la historia de la Música: abarca casi diez siglos (V-XV) y, musicalmente hablando, se puede dividir en varias etapas:

- Una etapa *ahistórica* o prehistórica por falta de fuentes con obras musicales escritas (siglos V-IX).
- Una etapa en la que comienzan y se desarrollan las primeras simbologías gráficas para intentar

fijar una música que es *monódica* (siglos IX-XIV).

- Una etapa, por fin, en la que por primera vez en la historia la música se vuelve *polifónica*, lo que constituye un hecho diferencial y exclusivo de la cultura europea, que tendrá un desarrollo asombroso, monumental, hasta el día de hoy. Esta etapa polifónica nace tímidamente hacia el siglo XI y convive perfectamente con la etapa monódica, hasta la desaparición de este estilo, que queda relegado a la música popular de tradición oral.

26.2. FUENTES Y COMPOSITORES.

La música de la Edad Media, manuscrita en ejemplares únicos en soportes con frecuencia muy efímeros, ha sufrido tantos accidentes históricos desde su creación en épocas tan lejanas, que hace que sólo un resto de ella haya llegado por suerte hasta nosotros. La música profana que se anotó gráficamente se practicaba en castillos y palacios que fueron objeto frecuente de ataques, saqueos, incendios, y otros avatares, por lo que hablamos de auténtica suerte y felicitarnos por el hecho de que algunos manuscritos se hayan salvado de tan accidentada historia y hayamos podido llegar a conocerlos.

Incluso mucha música de la Iglesia, copiada repetidamente para su canto en iglesias y monasterios, y conservada con mucho más cuidado, ha desaparecido por acontecimientos histórico-políticos ya comentados en otro lugar, como el enorme corpus de los cantos mozárabe, galicano o ambrosiano.

En esta sintética reseña de fuentes y autores de música de la Edad Media excluimos las que no pertenecen a una tradición propiamente *coral*, como es todo el corpus de la música de trovadores, *Minnesinger* y *Maistersinger*, las *Cantigas de amigo*, y otras, que fueron música de cantores solistas; éstas deberían quedar para una historia del canto lírico solístico.

Centroeuropa en general, y Francia en particular es la cuna de la Música medieval, porque en sus monasterios comenzaron las primeras grafías, se han conservado los más importantes manuscritos y nació la polifonía por obra y audacia de los maestros de la Catedral de *Notre Dame* de París. Pero queremos potenciar la pequeña pero importante aportación española a esta música, resaltando nuestros manuscritos y autores, con nuestro propósito, ya conocido, de dar conocimiento de ella y animar a los intérpretes a su estudio e interpretación.

Las fuentes más importantes de música y los compositores más significativos de la Edad Media son:

A) MONODÍA:

- Canto Gregoriano (siglos IXss.): son importantísimos los códices de las Abadías de Laon y Saint Gall.¹
- *Codex Calixtinus* (Códice Calixtino o Pseudocalixtino) (siglo XII): conservado en la Catedral de Santiago de Compostela, contiene la Misa y el Oficio canónico de la Fiesta

¹ De las ediciones modernas del Canto Gregoriano se habló en el capítulo 20.3.

- del Apóstol Santiago; en él se cita como autor a ALBERTUS PARISIENSIS
- *Codex Huelgas* (Códice de Las Huelgas) (siglo XIII): escrito y conservado en ese Real Monasterio de Santa María de Burgos, contiene muchas *secuencias*, *prosas* y *conductus* para fiestas litúrgicas y acontecimientos históricos de la vida del monasterio. Se cita con frecuencia el nombre de IOANNES RODERICI a la cabeza de algunas obras.²
- *Las Cantigas de Santa María* del Rey ALFONSO X EL SABIO (siglo XIII) conservadas en cuatro preciosos manuscritos miniados: son más de 400 cantos religiosos de trovador a la Virgen, por lo que su mejor interpretación posiblemente sea solística; pero todas las cantigas terminadas en cero (10, 20, 30, etc) son *de loor*, o de alabanza, que podrían tener una interpretación grupal.³
- El *Llibre Vermell* (*Libro rojo*, por su encuadernación) (siglo XIV) conservado en el Monasterio de Montserrat, es un opúsculo que contiene diez cantos religiosos a la Virgen de Montserrat para uso de los peregrinos; cuatro de esos cantos son monódicos.⁴
- *Carmina Burana* (siglo XIV): colección de alrededor de 300 cantos de goliardos y clérigos vagos de carácter cómico que, bien satirizan cantos del repertorio gregoriano, bien son cantos desenfadados de taberna y carnaval; se ha conservado en el Monasterio alemán de Beuren.

B) POLIFONÍA: B.1. ARS ANTIQUA (hasta $\pm$ 1300):

- *Tractatus ad organum faciendum* (s. XI): Contiene los primeros ejemplos conocidos de polifonía.
- *Codex Calixtinus* (Códice Calixtino) (siglo XII): comentado anteriormente, contiene algunas obras polifónicas, entre las que destaca el conductus *Congaudeant catholici* (3 v.), la obra polifónica más antigua a 3 voces reales (sin *tenor*) (Ant. Coral X, pag. 4).
- LEONINUS (Leonin) (ca.1163-1201): Maestro de *Notre Dame* de París, compositor de *organa* a 2 v. Se le atribuye la colección titulada *Magnus Liber Organi*.
- PEROTINUS (Perotin) (ca.1160-ca.1225): Sucesor del anterior, revisó el *Magnus Liber Organi*, componiendo *organa* a 4 v., entre los que destaca *Sederunt principes*.
- *Codex Huelgas* (s. XIII): comentado anteriormente, contiene muchos *conductus* a 2 y 3 v., tropos diversos a 2 y 3 v. y, lo más importante, motetes a 3 v. Es de destacar el doble conductus *Casta catholica - Da, dulcis Domina* (2 v. con *hoquetus*). Contiene también un *Credo* (3 v.) perteneciente ya al *Ars Nova*.
- PETRUS DE CRUCE trabajó ca. 1290 en Amiens; más bien teórico, compone motetes.
- ADAM DE LA HALLE (ca.1237-ca.1287): fue trovador, y autor de motetes y canciones.

² Hay dos ediciones modernas de este códice: Higinio Anglés: *El Còdex Musical de Las Huelgas* (3 vol.), Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1931. Juan-Carlos Asencio Palacios: *El Códice de Las Huelgas*, Editorial Alpuerto. Madrid, 2002.

³ La edición moderna de las Cantigas está realizada por Higinio Anglés: *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio* (2 vol), Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central. Barcelona, 1943.

⁴ Fue transcrito por Felipe Pedrell en su *Cancionero Musical Popular Español* (4 vol), Editorial Boileau, Barcelona, 1958. La edición más moderna es de M^a Carmen Gómez Muntané: *El Llibre Vermell de Montserrat: Cantos y Danzas*, Los Libros de la Frontera, Barcelona, 1989.

B.2. ARS NOVA (desde ± 1300):

- *Roman de Fauvel* (s. XIV): Poema de Gervais du Bus con interpolaciones musicales anónimas monódicas y polifónicas (motetes).
- *Llibre Vermell* (s. XIV): ya comentado, contiene tres *caças* o cánones a 3 v. (dos de ellos en Ant. Coral I, pág. 3), las canciones *Inperayritz de la ciutat joyosa* (2 v.m.) (Ant. Coral II, pág. 4) y *Mariam matrem* (3 v.m.) y el virelai *Stella splendens in monte* (2 v.i.) (Ant. Coral I, pág. 5).
- PHILIPPE DE VITRY (s. XIV), autor del tratado de música titulado *Ars Nova* (1300), que dio nombre a esta época de la polifonía.
- GUILLAUME DE MACHAUT (ca.1300-1377): autor de motetes, baladas, rondós y de la *Missa de Notre Dame*, la primera Misa completa de la historia (anteriormente se componían sólo partes sueltas).
- FRANCESCO LANDINI (ca.1335-1397): Autor de baladas y madrigales. Es conocido por la cadencia que lleva su nombre.
- *El Misterio de Elche* (ss. XIV-XV): Obra dramático-musical anónima de larga gestación, en dos actos, sobre la muerte de la Virgen María y su ascensión al cielo, que se representa en Elche tradicionalmente los días 14 (Acto I: *La Vespra*) y 15 de Agosto (Acto II: *La Festa*).

26.3. FORMAS MUSICALES.

Las obras musicales de la Edad Media tienen una factura muy libre, que apenas puede volcarse en lo que entendemos por formas musicales. Se trata más bien de procedimientos compositivos que, salvo la Misa, desaparecieron en el Renacimiento o desembocaron en unas formas que, conservando el nombre, como el motete o el madrigal, tuvieron un contenido distinto.

Las formas musicales más importantes de la historia de la música coral han sido estudiadas en la tercera parte de este Tratado. Intentamos aquí un acercamiento muy elemental a aquéllas que por su menor trascendencia no se contemplaron entonces. Para no perdernos en el vasto campo medieval, en el que convivieron la monodía litúrgica y cortesana con la polifonía de ambos géneros, dividiremos de esta manera las formas musicales:

A.1. Formas musicales de la monodía litúrgica:

A.1.a. De la Misa:

- Partes comunes o invariables (Común de la Misa): **KYRIE, GLORIA, (CREDO), SANCTUS, AGNUS DEI**: Se ha tratado de ellas en el capítulo 20.11.2, al hablar de las formas del Canto Gregoriano.
- Partes propias o variables (Propio de la Misa): **INTROITUS, GRADUALE, ALLELUIA, TRACTUS, (SEQUENTIA), OFFERTORIUM, COMMUNIO**: Igualmente se han expuesto en el mismo lugar.
- **TROPOS**: En su origen son textos intercalados o insertados en los melismas o vocalizaciones de alguna de las partes comunes de la Misa, con el objeto de facilitar su

aprendizaje. Así se puede hablar de tropo de Kyrie⁵, de Sanctus, de *Benedicamus*,⁶ etc. Posteriormente fueron piezas de nueva composición (no gregoriana) que utilizaron estos textos originales e intercalados; es una forma muy común en esta época, y se componen tropos monódicos y polifónicos; por el Códice de las Huelgas conocemos muchos. Éste es el *Kyrie “cunctipotens genitor Deus”* (nº IV del *Kyriale*) sin y con tropo:



- **CONDUCTUS:** Como indica su nombre, es un canto de *conducción* o procesión. El conductus monódico tiene una forma muy libre y el estilo rítmico del C. Gregoriano. Su texto es latino, religioso, pero no litúrgico. También se han conservado muchos en el Códice de las Huelgas, sobresaliendo los conmemorativos de la muerte de personajes reales, como el compuesto a la muerte del Rey Alfonso VIII de Castilla (+ 5-10-1214) (*Rex obiit*), del que transcribimos la primera frase:



A.1.b. Del Oficio monástico:

- **ANTÍFONA, SALMO, HIMNO, RESPONSORIO:** De estas formas se ha tratado igualmente en el capítulo 20.11.1. Son formas prácticamente específicas del repertorio gregoriano, y no aparecen en otras fuentes.

A.2. Formas musicales de la monodía cortesana:

Estas formas cortesanas (cantigas, cantigas de amigo, trovas, serventesios, zejeles, virelais, rondeles y otras) solían ser de interpretación solística (trovadores, juglares, maestros cantores, etc.) y son ajenas a nuestro objetivo. Lo mismo puede decirse de las canciones carnavalescas y de goliardos.

B. Formas musicales polifónicas:

B.1. Del *Ars Antiqua* (ss. XI-XIII): Las obras de este primer período del arte polifónico paradójicamente no son nada simples, o siendo muy elementales en su intención primera, llegan a ser complejas y monumentales. La polifonía nace de la melodía gregoriana, que permanece

⁵ Los nombres de los Kyries del *Kyriale* son la cabeza del tropo que contenía su melisma. Por ej.: el Kyrie de la Misa II, titulado *Fons bonitatis*, tiene este tropo: *Kyrie, fons bonitatis, Pater ingenite, a quo cuncta bona procedunt, eleison*. Cada una de las nueve invocaciones de este Kyrie tiene su tropo propio, y de modo semejante ocurría con los demás.

⁶ *Benedicamus Domino* es la despedida de la Misa cuando a ésta sigue una procesión u otro acto, en lugar de *Ite, Missa est*.

como base de esa polifonía en la voz fundamental, que por esta razón se llamará *tenor* (ténor, del verbo *tenere* = tener, sostener). Las primeras consonancias o acordes que gustaron a los músicos del *Ars Antiqua* fueron las de octava, quinta y cuarta (o inversión de la quinta).

- **ORGANUM:** consiste esta forma en tomar un *tenor* (fragmento de una melodía gregoriana, que ya ha comenzado); a ese *tenor* se le superpone una segunda voz (*organum*, o voz organal) que discurre en movimiento melódico paralelo al *tenor* al intervalo de 5ª superior. Más tarde se añade una tercera, e incluso una cuarta voz organal a las distancias interválicas de 4ª inferior y 8ª inferior o superior respectivamente. Terminado el *organum* sobre el fragmento gregoriano, la melodía monódica continuaba hasta su final. Las voces organales fueron adornándose más y más, mientras el invariable *tenor* adquiría valores cada vez más lentos para poder incluir los largos melismas de aquéllas, por lo que el C. Gregoriano empezó a desnaturalizarse en su ritmo y a adquirir una lentitud y pesadez por la que se le empezó a llamar *Cantus planus* (= canto llano, pesado). Éste es el comienzo del organum *Cunctipotens genitor Deus* (Trpo de Kyrie, 2 v.) del Códice Calixtino:



- **DIAPHONIA:** Es una forma algo anterior al *organum*, y muy parecida, pues su mecánica constructiva del paralelismo melódico entre las voces es el mismo. La diferencia estriba en que en la *Diaphonia* el paralelismo es absoluto de principio a fin, y las voces no llegan a la complejidad melismática de aquél. En el *organum*, sin embargo, las voces organales parten del unísono con el *tenor* y se van separando de él hasta llegar al intervalo deseado, terminando igualmente en unísono.
- **DISCANTUS:** Es una forma, o un procedimiento de composición, que comienza a practicarse desde el siglo XII, en la que se da una característica, que supone un avance sobre las formas anteriores: si en aquéllas la voz o voces polifónicas son esclavas del *tenor* en su paralelismo, en el *discantus* la voz polifónica se libera de esa atadura, y procede por movimiento contrario al *tenor*. El movimiento contrario del *discantus* respecto al *tenor* no es exacto, sino direccional: si éste baja, el *discantus* sube, y viceversa. Esta noción elemental del *discantus* se ve menos clara en los ejemplos concretos por la multiplicidad de adornos que éste adquiere, mientras el *tenor* gregoriano tiene que alargar progresivamente sus valores. El *discantus* sólo es posible en obras a dos voces (*tenor* y *discantus*); pero se encuentran obras a 3 ó a 4 voces, en las que una de ellas *discanta* y la otra u otras voces van en paralelismo organal con el *tenor*. De nuevo nos sirve de muestra el tropo del *Kyrie* “*cunctipotens genitor Deus*” en el

discantus a 2 v, del *Tractatus ad organum faciendum*:



- **GIMELLUM** o **GYMEL** (= voz gemela): Es un contrapunto superior al *tenor* y paralelo a la distancia interválica de 3ª; esta forma origina una consonancia nueva: la tercera mayor y menor. Es una forma muy sencilla de la polifonía, que permanecerá sobre todo en la música popular.
- **FAUX BOURDON** o **FABORDÓN** (= falso bajo): Es una forma derivada del *gimellum*, que se desarrolla a partir del siglo XIII. A un *gimellum* se añade un contrapunto paralelo inferior a distancia de tercera. Esta nueva voz, la más grave, se encomienda a los niños, sonando entonces a la octava superior, con el resultado final de una sucesión de terceras y sextas paralelas sobre el *tenor*. He aquí una sencilla demostración no auténtica de este proceso:



La técnica del fabordón supone una conquista armónica más, por la práctica de las consonancias de 3ª y 6ª, más “blandas” que las “duras” 4ª y 5ª.

- **CONDUCTUS**: Esta forma procesional o canto de conducción, a veces monódico, lo podemos encontrar polifónico a 2 ó 3 voces: en este caso es una forma avanzadísima, porque carece de *tenor*, todas las voces son originales, y con ritmo igual para todas ellas, ya que se cantaba *marchando*. Así comienza el conductus *Novus miles sequitur* (2 v.), dedicado a la muerte de Thomas Beckett (+ 1170), del Códice de Las Huelgas:



El desarrollo de estas formas perfecciona gradualmente el sistema de notación de la música en lo tocante a la fijación de alturas y a los valores métricos.

B.2. Formas musicales del *Ars Nova* (ss. XIV-1ª mitad del s. XV):

El tratado de Música de Ph. de Vitry, titulado *Ars Nova* (1300), supone obsoleta y antigua la práctica musical anterior y pretende inaugurar unas formas nuevas. Ciertamente en este período la composición musical avanza enormemente desprendiéndose de las ataduras y estrecheces de la etapa anterior.

Éstas son algunas características de la polifonía del *Ars Nova*:

- a) Permanencia habitual de la composición sobre *tenor*, o fragmento de C. Gregoriano.
- b) Mayor independencia, no obstante, de las voces con respecto al *tenor*, bajo el punto de vista de su marcha y duración de las notas.
- c) Algunas formas (*conductus*, canon, madrigal) ya se componen sin *tenor*.
- d) Aparecen indicaciones o signos de compás.
- e) Admisión normalizada de las *mutanzas*, o alteraciones del sonido de las notas, ajenas a la escala natural diatónica (*musica ficta*).
- f) La novedad más importante es el hallazgo de un nuevo sistema compositivo para mover las voces: la IMITACIÓN (Cf. cap. 21.2).

En cuanto a las formas musicales, perviven algunas del *Ars Antiqua*, como el *conductus* y el *discantus*, y nacen unas nuevas formas que, al menos de nombre, tendrán una larguísima duración, traspasando el Renacimiento hasta el Barroco: nos referimos al canon, el motete, el madrigal y la misa.

- El **CANON**, **CACCIA**, **CAÇA**, **ROTA**, **ROUND**. De él se ha tratado en el capítulo 21.3.
- El **RONDEL**, **RONDEAU**, **RONDÓ**: Es una composición polifónica de carácter popular, consistente en la alternancia de un estribillo siempre idéntico, cantado por el coro, con unas estrofas de letra cambiante, cantadas por solistas. En España este tipo de composición recibe en la Edad Media el nombre de **VIRELAI**, forma que a su vez deriva del **ZEJEL** árabe, y que desembocará en el **VILLANCICO** renacentista. Puede verse el *virelai* *Stella splendens in monte* (2 v.) del *Llibre Vermell* (Ant. Coral I, pág. 5).
- El **MADRIGAL** es una de las creaciones más importantes del *Ars Nova*: es la musicalización polifónica de un poema de asunto bucólico-amoroso, cuya estructura métrica consiste en dos o tres estrofas de tres versos endecasílabos rimados de modo vario, y un pareado final, también de endecasílabos, que constituye el *ritornello* o estribillo.
La música se escribía sólo para la primera estrofa y el ritornelo, y las demás estrofas se cantaban con la música de la primera. La polifonía se encontraba todavía en un nivel más bien modesto: las voces solían ser dos, raramente tres, la más aguda de las cuales llevaba la melodía, a veces adornada con flexibles vocalizaciones, y las otras hacían de acompañamiento, y podían sustituirse también con instrumentos.
Con el tiempo el madrigal también describe asuntos políticos y sociales, tratados con fina ironía.
Éste es el ritornello del madrigal *Di novo è giunt'un cavalier errante* (2 v.) de J. da Bologna:

- El **MOTETE** es la gran creación culta del *Ars Nova*, y su proceso creativo es paradigmático de las maneras de componerse la polifonía de esta época: El autor selecciona un *tenor* o fragmento del C. Gregoriano normalmente melismático con su texto latino, y lo somete a una *isorritmia*, por medio de su fragmentación en diseños rítmicamente iguales entre sí según alguno de los modos rítmicos; esta isorritmia produce una desfiguración de la melodía gregoriana, pero este *tenor* debe tener buena factura.

A continuación el autor compone una segunda voz, llamada *motetus*, en contrapunto más o menos libre con el *tenor*, y con un texto latino distinto, pero emparentado temáticamente con aquél, a la manera de un comentario; así tenemos el motete a dos voces.

El mismo autor u otro más adelante compone y añade una tercera voz, llamada *triplum*, algo más aguda que las anteriores, con una tercera letra latina; el motete ya tiene tres voces, y así han quedado la mayoría.

Por fin, más adelante otro autor puede componerle una cuarta voz de registro más grave que el *tenor*, por lo que recibirá el nombre de *contratenor*, con un nuevo texto latino, quedando el motete en cuatro voces.

Poco a poco los nuevos textos de las voces pierden su sentido religioso, cantándose la belleza del amor y de la naturaleza; incluso se componen en la lengua romance, permaneciendo en latín solamente el *tenor*, por lo que se prohíbe su uso en la iglesia, quedando el motete como un ejercicio de iniciados en las cortes.

Pueden verse estos motetes en las Antologías Corales:

- *In saeculum* (3 v.) del Códice de Las Huelgas (Ant. Coral III, pág. 4).
- *O miranda - Salva, Mater - Kyrie* (3 v.)⁷ (Ant. Coral III, pág. 5).
- *Gaude, Virgo - Verbum caro - Et veritate* (3 v.) del Cód. de Las Huelgas (Ant. Coral X, pág. 5).

⁷ Ignoro la procedencia de este motete.

- La **MISA** no se concibe como una forma compuesta de varias partes, hasta la aparición de la *Missa de Notre Dame* (4 v.) de G. de Machaut. Hasta entonces se componen partes sueltas con total autonomía e independencia. Sobre la forma musical *Misa*, véase el capítulo 21.8.

26.4. PROBLEMA INTERPRETATIVO GENERAL.

La música de la Edad Media plantea inmensos problemas al intérprete actual, algunos de ellos son insolubles hoy, y probablemente para siempre, como la grafía neumática *in campo aperto*, muy rica en orientaciones rítmicas, pero sólo indicativa de direcciones de altura melódica, sin posibilidad de precisión.

Cuanto más retrocedemos en la historia, más alegóricas se vuelven las representaciones gráficas del sonido, los escritos de los teóricos más oscuros, las fuentes musicales más escasas, la notación menos precisa.

Y el hecho cultural incuestionable y concomitante a esta lejanía: esta música es ajena a la formación, experiencia y sensibilidad del hombre de hoy. Comparada con ella, cualquier otra música *antigua* nos es más cercana y familiar, porque tiene menos elementos diferenciadores.

En la Edad Media todo es distinto: el concepto melódico, la limitación de altura del sonido y su opacidad consecuente, el concepto rítmico y métrico, la armonía, la manera de componer, la relación música-texto o la postura del compositor ante el texto, y un largo etcétera con lo que podríamos alargar esta relación.

Lo mismo podría decirse de del concepto filosófico de intérprete que hoy tenemos, y que estamos tratando de inculcar en nuestro Tratado, comparado con la hipotética postura del intérprete medieval ante esas partituras tan parcas en mensajes interpretativos, parquedad que él no advertía, ya que era lo habitual, y tendría una formación para moverse cómodamente con ellas, o simplemente se dejaba llevar por una libertad, que hoy siempre es artificiosa y falsa, pues de cualquier modo la interpretación siempre está prevista y ensayada.

Pero, de hecho, la música medieval se interpreta hoy, lo que avala el axioma latino “*Contra factum non valet argumentum*” (= contra el hecho no vale argumento [en contra]): o sea, que si se interpreta, es porque esta música es posible. Las razones de su interpretación son varias: desde el gusto de hacer un concierto antológico en el que figure toda música desde sus orígenes,⁸ hasta la constitución de grupos especializados de alguna manera en ella.

⁸ Hasta hace unos años, estos conciertos antológicos de carácter histórico comenzaban en el Renacimiento, como si no hubiese música anterior posible. Hoy algunos directores comenzamos este tipo de conciertos antológicos con música de la Edad Media.

26.5. CRITERIOS PARA LA INTERPRETACIÓN.

A propósito de la estructura del motete del *Ars Nova* hemos visto cómo el compositor medieval componía las voces, no armónica y simultáneamente como hoy, sino melódica y sucesivamente, comenzando por la búsqueda de un *tenor* que le sirviera de base y núcleo aglutinante, para a continuación componer un *motetus* o *discantus*, para combinarlo con aquél. Esta segunda voz, por su parte, tenía que estar pulida y bien hecha. A continuación hacía lo mismo con un *triplum*, que se unía a las dos voces previas con solidez. Y a veces se culminaba con una cuarta voz, *contratenor*, que debía tener las mismas cualidades de bondad y cantabilidad.

Por otra parte, un compositor no tenía ningún reparo en escribir una o más voces para una composición de otro autor, que le llegaba a sus manos. Parece incluso que era considerado mejor compositor el que era capaz de hacer esto, que el que lo hacía todo nuevo. La paternidad de toda la obra se podía atribuir al que sólo había compuesto una de las voces.

Este concepto abierto de la composición permanecerá hasta el siglo XVI, en el que vemos, por ejemplo, que G.P. da Palestrina, como señal de un gran aprecio por los *Magnificat* de C. de Morales, pero pareciéndole que pueden mejorarse, no tiene inconveniente en añadir una voz más en algunos números en los que Morales reduce la plantilla vocal.⁹

26.5.1. Interpretación parcial o total: La técnica compositiva aquí esbozada conduce a una deducción: la música de una obra polifónica medieval está completa en una voz o parte musical, o sólo en dos voces, o en tres. El *tenor* puede mostrarse por sí solo; o pueden hacerse juntos el *tenor* y el *discantus*, o el *tenor* y el *triplum*, o el *tenor* y el *contratenor*; o tres de estas partes musicales (creemos que el *tenor* debe estar siempre), etc.

En una reunión musical en la que no hubiera suficientes recursos para hacer música a tres voces, el director podía omitir totalmente las sobrantes, sin dañar demasiado la obra. En otro sentido, un compositor no tendría reparo alguno en escribir una o dos voces adicionales para una obra de otro autor, y así poder utilizar a todos los intérpretes de que disponía.

Es posible, por tanto, hacer una interpretación en la que se muestren las voces gradualmente.

26.5.2. El *tenor* debe estar especialmente definido y potenciado por algún instrumento, y las otras voces subordinadas a él. En el caso de *tenores* de larga duración, en los que no proceda la respiración, el doblaje instrumental debe serlo por instrumentos de cuerda u órgano, que no necesiten interrumpir el sonido.

26.5.3. La altura y transporte de las obras es responsabilidad del director, en razón del sistema modal en que están escritas. La inclusión de instrumentos puede limitar las posibilidades de transporte de la obra.

26.5.4. Aspectos métricos:

- a) El Canto Gregoriano no está sujeto a metro: su ritmo es libre (cf. cap. 20.8.2).
- b) El resto de la música monódica está, a veces en notación de ritmo libre, a veces en

⁹ Esto sucede, por ejemplo en el *Magnificat tertii toni*, en los números 6 (*Fecit potentiam*), 8 (*Esurientes*) y 10 (*Sicut locutus est*).

notación mensural; y a veces los musicólogos dudan: en el caso de las Cantigas de Santa María de Alfonso X hay discrepancias entre ellos: unos proponen la transcripción en ritmo libre, y otros en mensural.

c) La música polifónica está escrita necesariamente en notación mensural; pero dado que esta notación no es universal, sino local, y a veces mal explicada por los tratadistas, de hecho nos encontramos con transcripciones diferenciadas de una misma obra,¹⁰ y a veces muy diferenciadas,¹¹ lo que da idea de la dificultad y poca precisión a veces del mundo en que nos movemos, como para que alguien diga que su interpretación es la auténtica.

d) La notación utiliza figuras mayores cuanto más se retrasa en el tiempo. Las figuras base de la pulsación o *tactus* son:

ca. 1200: $\sqcap$ (*longa*) = 50-80 por minuto, según el género y otros condicionantes.

ca. 1300: $\sqsubset$ (*brevis*) = 50-80 por minuto, según el género y otros condicionantes.

ca. 1400: $\diamond$ (*semibrevis*) = 50-80 por minuto, según el género y otros condicionantes.

Por eso se justifica la reducción de los valores a la mitad, a la cuarta parte, o más incluso, en las transcripciones con objeto de quitar la impresión de pesadez de esa música ante el intérprete moderno.

26.5.5. Sonoridad: Se habla de tres tipos de música en la Edad Media:

a) Música “resonante”: es la música religiosa; su sonoridad es esencialmente vocal.

b) Música “de salón”: es la música profana, y su sonoridad es vocal-instrumental.

c) Música “al aire libre”: también es música profana, y su sonoridad es puramente instrumental.

Detengámonos brevemente en cada una de ellas:

- LA MÚSICA RELIGIOSA O “RESONANTE” debe ser interpretada en primer lugar por cantores, pues como se ha dicho es música vocal. Las interpretaciones solamente instrumentales, o las sustituciones de algunas voces por instrumentos deben tenerse por no auténticas. Si hay *tenor*, éste debe ser potenciado en su sonoridad, según se ha comentado antes, bien con un mayor número de cantores, bien con algún instrumento de cuerda u órgano. Los intérpretes deben ser varones (voces graves); en cuanto al número de cantores, en las obras con *tenor*, quizá el ideal sería un cantor solo por voz, excepto el *tenor* que sería una voz colectiva, como derivada del C. Gregoriano. Si la obra carece de *tenor*, todas las voces tienen una importancia similar y también el número de cantores, siempre pequeño. En cuanto a las tesituras de estos cantores, no se exige mucha especialización en estas voces: sus tesituras son muy cercanas y poco extremas; pueden ser cantadas por cantores tenores medios. Cuando hay *contratenor* éste es algo más grave que las otras voces, aunque no demasiado, pudiendo ser cantado por un bajo. El estilo de canto podría ser bastante simple, sin alardes de tecnicismo, aunque la voz

¹⁰ Como ocurre, por ejemplo con las dos ediciones disponibles del Códice de Las Huelgas (H. Anglés y J.C. Asencio).

¹¹ Dispongo de una decena de transcripciones del *Congaudeant catholici* del Códice Calixtino, todas diversas, y alguna disparatada

debería ser robusta para llenar un espacio catedralicio o abacial. Creemos que una afinación justa siempre debe exigirse.

La velocidad deberá ser aquella que permita cantar bien, hacer los adornos musicales escritos, respirar convenientemente, y acercarse al espíritu del canto Gregoriano, que le está muy cercano. No deberá olvidarse un espíritu y carácter interpretativo propio del género religioso.

No sabemos el estilo y los gustos interpretativos, que sin duda evolucionaron en el largo período medieval; pero no podemos sustraernos, al interpretar hoy esta música, a la elegancia de un fraseo natural, no afectado por recursos románticos, y a unos finales con cadencias convenientes.

- LA MÚSICA “DE SALÓN” O PROFANA que nos ha llegado, tanto la monódica como la polifónica, es de interpretación mixta vocal-instrumental; así han dejado constancia infinidad de miniaturas, grabados y pinturas de la época. Con esta “mixture” queremos justificar distintos tipos de interpretaciones:

- interpretación sólo vocal, cosa siempre posible y la mejor para percibir la fusión acústica o su ausencia en una partitura medieval. En este caso valen muchos de los criterios antes dichos para la música religiosa, salvo que lo más correcto será un cantor por voz.

- interpretación vocal doblada con instrumentos.

- interpretación vocal del *discantus* o voz superior en la forma madrigal y rondel, y las otras partes instrumentales.

En el caso de esta música no se exige la robustez vocal de la religiosa, pues los lugares de su interpretación son siempre más reducidos.

El carácter interpretativo será de relajación y divertimento, siempre según el contenido de los textos.

El acompañamiento instrumental que dobla las voces o las sustituye, según los casos, deberá revivir en lo posible las sonoridades instrumentales de la época. No parecen válidos los instrumentos de cuerda y menos los de viento actuales.

Se aproximan las sonoridades de las violas de gamba, de las flautas de pico, de los laúdes, del arpa celta, vihuela, clavecín, ciertos registros del órgano; para la música más popular (rondel, caccia, etc.) pueden ir bien instrumentos igualmente populares, como los de la *cobla* catalana, gaita, zanfona...

La construcción primitiva de esos instrumentos los hacía producir sonoridades nasales (chirimías, rebeles, zanfona), o hirientes (claves, órganos, trompetas), desde luego poco expresivas y más fuertes que las de sus descendientes renacentistas.

En las obras monódicas parece que gustaba la inclusión de *notas pedales*; de hecho muchos instrumentos estaban preparados para producirlas: gaitas, órganos portátiles, instrumentos de cuerda, flautas dulces dobles, zanfona o violas de rueda, etc. El intérprete debe descubrir cuál es la tónica y la dominante modales de una obra y en qué momentos puede ajustar las notas pedales sobre ellas.

Las representaciones pictóricas muestran la utilización de instrumentos de percusión variados.

Como las fuentes musicales no ofrecen ninguna información sobre la utilización de instrumentos y de percusión, el director del grupo debe hacer un trabajo conjetural, de

acuerdo con las posibilidades instrumentales de las que disponga, pero esencial y necesario para la adecuada belleza y comprensión de la obra.

- La “MÚSICA AL AIRE LIBRE” era siempre instrumental, y como tal, se sitúa fuera de nuestro campo.

26.6. CONCLUSIONES.

Queremos terminar este capítulo extrayendo algunas conclusiones, que pueden ser aplicables a toda la música llamada histórica o “antigua”:

- La música de la Edad Media, y sobre todo la polifonía, no es una música incipiente, ni primitiva, ni imperfecta: es una música perfecta en su época; los compositores, los tratadistas, los intérpretes y los oyentes así la consideraban y la disfrutaban. Como todo arte, también la Música está en constante evolución; también hoy. ¿Nuestra música actual será considerada “imperfecta” en algún tiempo futuro?
- El interés por el conocimiento y la interpretación de la música de la Edad Media es muy reciente; por supuesto posterior al interés por el Barroco y el Renacimiento, que viene del siglo XIX. Hasta entonces sólo se interpretaba en los conciertos música “contemporánea” o muy cercana a su época.
- El compositor actual tiene que competir, para que su música se interprete y se conozca, con compositores anteriores, incluso muy antiguos, cosa que antes no pasaba: la competencia era sólo con sus colegas contemporáneos.
- También la formación musical de compositores e intérpretes de hoy es muchísimo más amplia, pues tiene que incluir toda esa música anterior, cosa que antes parece que tampoco se precisaba. L.v. Beethoven, como pianista, tuvo que estudiar *El clave bien temperado* de J.S. Bach, pero no parece probable que tuviera que conocer y estudiar las obras para tecla de G. Frescobaldi, por poner un ejemplo nada lejano pare él.
- Los músicos profesionales de hoy, lo mismo que los aficionados, estamos inmersos en sonoridades vocales e instrumentales actuales, que nos hacen entender y gustar mal las pasadas. Al intentar acercarnos a los instrumentos antiguos nos equivocamos: un clave moderno no suena como uno del siglo XVIII, aunque sea su copia; pero es que el clave del siglo XVIII hoy está viejo y suena de otra manera a como sonó en su día cuando era nuevo. Así podríamos seguir elucubrando, para concluir que es imposible revivir las sonoridades reales del pasado; y es verdad: tampoco los locales son los mismos, y, lo que es más importante, y ya se ha apuntado al comenzar el capítulo: la actitud del intérprete y del oyente medieval ante las obras y sus sensibilidades ante el fenómeno artístico-musical, consecuencia de toda una filosofía y sociología concomitantes a cada época, son con toda probabilidad absolutamente distintas de las nuestras.

- ¿Cómo debe sonar hoy la música antigua? Suponiendo los criterios dados, estudiando las partituras, con una buena dosis de musicalidad y sentido común, y escuchando hipótesis de reconstrucción realizadas por grupos especializados, esta música debe sonar con espontaneidad y naturalidad, nunca en forma lenta, anémica y aburrida, dado que la música ha sido siempre escrita para ser disfrutada tanto por el intérprete como por el oyente.
- La última consideración la tomamos con gusto de Thurston Dart, y la hacemos nuestra:

“La música antigua necesita tiempo para respirar; no es ni una carrera ni una cascada. Por sobre todo, el texto escrito no será considerado como un espécimen muerto de laboratorio; sólo está dormido, y para despertarlo se necesitarán amor y tiempo. Pero amor y tiempo se malgastarán si no se posee el sentido de la tradición y de la continuidad histórica, y éstos no se heredan ni son fáciles de adquirir. La música es tanto un arte como una ciencia; como todo arte y como toda ciencia no tiene otro enemigo excepto la ignorancia”.¹²

¹² Th. Dart: *Interpretación de la música* (Buenos Aires, 1978), pág. 190.

Capítulo 27. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL RENACIMIENTO

27.1. INTRODUCCIÓN.

El Renacimiento es un largo período, que abarca más o menos un siglo y medio (ca. 1450-ca.1600), cuyo nombre hace referencia al interés suscitado por el descubrimiento de las grandes obras artísticas y literarias de la antigüedad greco-latina (época llamada “clásica”), cuyo esplendor y grandeza se quieren resucitar o *renacer*. La Historia de la Literatura y la Historia del Arte prestan el nombre de *Renacimiento* a la Música que se hace en este período, aunque en nuestro arte no se da tal afán de restablecer la música de la antigüedad clásica, dado que no se efectuaron descubrimientos de música antigua comparables a los de las otras artes, y los pocos que se conocieron permanecieron sólo en un nivel teórico.

Pero la Música participa, con el resto de las Bellas Artes, en el espíritu general que invade el Renacimiento: frente a la actitud teocrática, o mejor teocéntrica de la Edad Media, el campo de la actividad del arte se extiende ahora en beneficio del hombre (*humanismo*), sin menoscabo de la alabanza debida a Dios. Artistas, escritores y músicos comienzan a utilizar temas tanto sagrados como profanos y tratan de que sus obras sean tan aceptables para Dios como satisfactorias y comprensibles para los hombres.

El hecho que más llama nuestra atención al abordar el Renacimiento musical es la cantidad abrumadora de obras que nos aporta, en comparación con la Edad Media. La causa es la aplicación de la imprenta a la difusión musical: frente a la lenta y única copia manuscrita, que puede perderse o destruirse, surgen los múltiples ejemplares de una edición impresa, que han supuesto la conservación para la posteridad de obras en diversas publicaciones propias de autores, o en colecciones de obras de varios autores igualmente impresas.

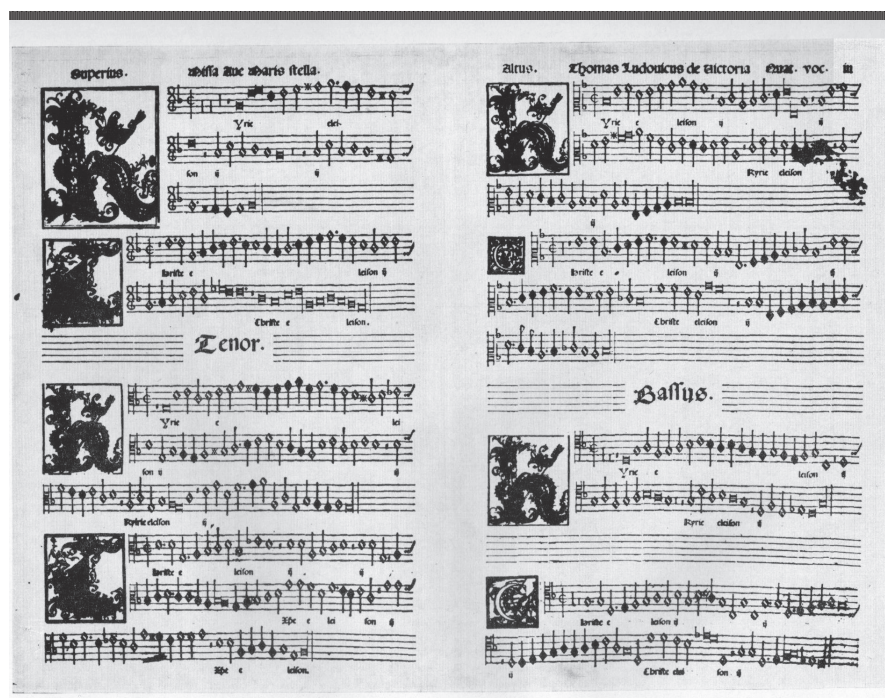
También llama la atención la calidad y perfección de la polifonía: Todas las obras, aunque sean de compositores de segunda categoría, están mucho más que correctamente escritas: son obras perfectas en estilo y forma. Esto se debe, sin duda, a la buena formación que se adquiría en las capillas musicales de la mano de los maestros de capilla y a la difusión, conocimiento y estudio de las obras de los mejores compositores.

Estos dos hechos, el número de obras, que se contará por millares, y su altísima calidad, han hecho del Renacimiento la gran fuente de la música coral, de la que beben con gozo todos los coros, y su influencia perdurará en los compositores de música polifónica de épocas muy posteriores.

El Renacimiento practica un arte compositivo mucho más cercano al nuestro: los compositores conciben y escriben las partes o voces musicales como un todo, en lugar de una superposición sucesiva de partes sobre un *tenor*, como en la Edad Media. Por ello componían en forma de partitura. Pero ésta no se imprimía; era demasiado costoso y poco práctico; se utilizaban *cartellae* (hojas de pergamino) o pizarras en las que estaban tallados diez o doce pentagramas

sobre los que se escribía con lápiz o tiza la partitura de una composición polifónica. Finalmente se borran con un trapo húmedo o esponja, dejando las hojas listas para un futuro uso.

A partir de esta partitura efímera se preparaba un juego de partes (*particellae*) para su impresión por separado, o reunidas en un único volumen, pero con las voces dispuestas en cuadrantes separados al ser abierto (*Superius/Tenor* en la página izquierda, y *Altus/Bassus* en la página derecha del libro):



Primera página del *Liber primus Missarum...* de T.L. de Victoria (1576):
Kyrie de la Missa *Ave maris stella*

- Los problemas vienen a la hora transcribir y rehacer la partitura para su uso moderno:
- Si falta uno de los libros de voces, la reconstrucción de todo el conjunto de obras se vuelve imposible.
- Si falta una página de un libro en el que están todas las voces, se pierden dos voces de una obra (*Altus/Bassus*) y las contrarias de la obra siguiente (*Cantus/Tenor*), por lo que ambas obras son irrecuperables.
- A veces se han recortado las letras capitales miniadas, con lo que hay fragmentos perdidos.
- Aunque se conserven intactas todas las voces de una obra, los problemas continúan: las palabras con frecuencia se omiten totalmente, o se colocan debajo de la música de modo arbitrario y descuidado.
- Las alteraciones accidentales se omiten muy frecuentemente, porque había unas reglas para el canto que los intérpretes conocían (*musica ficta* o *semitonia subintellecta*). Algo semejante puede decirse de la duración de las alteraciones accidentales puestas.
- En general se omiten las entonaciones de ciertas obras (*Gloria*, *Credo*, *Magnificat*), así como las interpolaciones de Canto Gregoriano en otras obras (versos de Salmos, estrofas de Himnos, etc.), que se daban por supuesto, pues pertenecían a la cultura habitual del

Maestro de capilla.

- Ausencia de líneas divisorias de compases (?), de indicaciones de tiempo o dinámica.
- Ausencia de indicaciones sobre la utilización de instrumentos.

27.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES.

El largo período renacentista es dividido por algunos historiadores en dos subperíodos o partes: un primer Renacimiento o Altorenacimiento (hasta ca. 1550) y un segundo Renacimiento o Renacimiento pleno (segunda mitad del siglo XVI). Creemos, sin embargo, que para la práctica de la interpretación de la música de este período y de los problemas que plantea, podemos considerar el Renacimiento como una unidad estilística.

La Escuela Flamenca, a partir de J. Ockeghem, toma el liderazgo para transformar la gran tradición musical recibida de la Edad Media y plantea nuevas tendencias, que se manifiestan en un nuevo tratamiento del material sonoro. Esta escuela influirá decididamente en el estilo musical europeo hasta finales del siglo XVI, debido a la dispersión originada por las guerras de religión en Centroeuropa por causa de la Reforma Protestante y el Calvinismo.

Los compositores flamencos, que han adoptado una técnica de escritura musical basada en el contrapunto severo, descienden a refugiarse en sitios más seguros (centro y sur de Francia y países mediterráneos, como Italia y España), donde conocen una práctica musical mucho más simple, pero cargada de sensibilidad y melodismo. Fruto de este intercambio es el estilo renacentista, rico, magnífico, imponente, sobre todo cuando, andando el siglo XVI, el avance de la técnica y de las formas musicales consigue que la música sea poética, en consonancia con el avance del Humanismo y de las otras Artes.

Algunas características generales de la música del Renacimiento, sobre todo en su etapa de plenitud, una vez superada la “prima prattica” del contrapunto severo flamenco, son:

- Abandono de la práctica del *cantus firmus* en misas, motetes, e incluso canciones profanas, y evolución de la técnica de la elaboración temática por medio de la imitación integral.
- La unidad formal, excluido el *cantus firmus*, se consigue por la fuerza cohesiva de la modalidad, las cadencias que no suspenden el movimiento, y los nuevos motivos de imitación que nacen dentro de la cadencia anterior.
- Las diversas frases y secciones de una obra están determinadas por el texto.
- Cada frase desarrolla una idea melódico-temática propia, tratada contrapuntística u homofónicamente.
- Expresividad de la música íntimamente relacionada con la palabra, sobre todo en las formas musicales más cultas (madrigal, motete y sus formas derivadas).
- Aunque en el tratamiento contrapuntista todas las voces *cantan* semejantemente, va tomando preponderancia el carácter especialmente *cantabile* de la voz superior (*cantus*, *superius*), hecho que culminará en el Barroco.
- Aparición del contraste formal y expresivo.
- El Renacimiento trabaja en el sistema modal, heredado del Canto Gregoriano y en el que

se ha desenvuelto la polifonía medieval; pero se va abriendo paso una armonía funcional que en el Barroco desembocará en la tonalidad.

- Hay una tendencia a aumentar el número de partes o secciones de una obra (motetes dobles o triples, madrigales doble o triples, mayor número de estrofas polifónicas en un himno, etc.).
- De la misma manera, hay una tendencia a aumentar el número de partes vocales (composiciones para 5, 6 ó más voces), con un fraccionamiento del conjunto en dos o más subgrupos (*Chori spezzati*), procedimiento que culminará en la policoralidad del Barroco.

La Escuela Romana, con G.P. da Palestrina, se convertirá en el arquetipo del estilo vocal del Renacimiento y en el modelo de la escritura contrapuntística por su arte y por su técnica, que muy pronto empezará a codificarse en un cuerpo de reglas, que constituirán la *armonía clásica* y el *contrapunto*.

27.3. FUENTES Y COMPOSITORES.

El Renacimiento es la época de oro o clásica de la música vocal coral. La música instrumental autónoma comienza a abrirse camino en obras y tratados para diversos instrumentos, como la tecla, el arpa, la vihuela o la viola de gamba; pero de ninguna manera se acerca a la cantidad ingente de la composición polifónica, que llena los archivos de las Iglesias Catedrales, Colegiales, Colegiatas y bibliotecas de antiguos palacios nobiliarios. Por eso la recensión de compositores que se citan se va a limitar a los muy importantes, y en el caso de otras fuentes o colecciones, a las más cercanas.

27.3.A. Escuela Española.

El **CANCIONERO MUSICAL DE LA COLOMBINA (CMC)**¹ contiene 95 obras, algunas incompletas por la pérdida de algunos folios sueltos, de autores sevillanos o cercanos a la Catedral de Sevilla que vivieron entre el final del s. XV y los primeros años del XVI. El autor representado con más obras y, por tanto, el probable autor de la colección es JUAN DE TRIANA. Se han descrito brevemente las formas de este Cancionero (villancicos, romances y una ensalada) con sus autores en el cap. 22, al hablar de las formas musicales profanas (pp. 505, 514 y 521).

El **CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO (CMP)**² es la fuente más importante para el conocimiento de nuestra música cortesana del Renacimiento: contiene el fondo musical que se

¹ Perteneciente al fondo de la Biblioteca de Hernando Colón y conservado en la Biblioteca Colombina de la Catedral de Sevilla (ms. 7-I-28), del último cuarto del siglo XV. Transcrito por Miguel Querol y editado por el C.S.I.C. (Barcelona, 1971).

² Encontrado por F.A. Barbieri en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, quien hizo una transcripción que editó en 1890. Transcrito modernamente por Higinio Anglés y editado en dos vols. por el C.S.I.C. (Barcelona, 1947) con el título *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*.

interpretaba en las cortes de los Reyes Católicos y de los Duques de Alba; fruto de diversas manos, se considera cerrado a la muerte de la Reina Católica (+1506). El compositor más representado es JUAN DEL ENCINA (1469-1539). Contiene actualmente 458 obras, pero tuvo más de 500, dado que faltan bastantes páginas. Sus formas (villancicos, romances y ensaladas) y sus autores se han descrito igualmente en el cap. 22 (pp. 505s., 514 y 521).

El **CANCIONERO MUSICAL DE UPPSALA (CMU)**³ Este cancionero presenta varias peculiaridades comparado con los otros cancioneros del Renacimiento español: en primer lugar, se trata de una colección impresa, no de un manuscrito, en Venecia en 1556, de la que conocemos un único ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universidad de Uppsala (Suecia).

Como obra impresa, se trata de una selección de sólo villancicos, con una ordenación cuidadosa en series de doce obras (12 villancicos a 2 voces, 12 a 3 v., 12 a 4 v., 12 villancicos de Navidad, y 6? a 5 v.). El ejemplar está incompleto por lo que suponemos que faltan seis villancicos más a 5 v., más *8 tonos de Canto llano* y *8 tonos de Canto de órgano* (que se anuncian en el título).

Por estar incompleto no conocemos los *diversos autores* de estos villancicos (que podrían aparecer en un índice final)⁴. Estas obras son, por tanto, anónimas; pero se nota en todas ellas un estilo único y característico, como si hubieran sido corregidas por un compositor que hubiera preparado esta edición. Los estudiosos creen hoy, como hipótesis más probable, que este estilo es el de MATEO FLECHA “EL VIEJO”, maestro de capilla en la corte de los Duques de Calabria (Valencia), y bien conocido por sus *Ensaladas*. Para una breve exposición de los villancicos de este Cancionero, cf. cap. 22 (pp. 506s.)

El **CANCIONERO MUSICAL DE MEDINACELI (CMM)**⁵. Este cancionero, el segundo en importancia de los reseñados, se formó con el fondo musical que se practicaba en la corte de los Duques de Medinaceli de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI. Como todo manuscrito, se trata de una colección heterogénea de obras (religiosas y civiles) y de autores (nacionales y extranjeros). Su importancia radica en que las obras profanas que contiene son de autores sevillanos adscritos a la casa Ducal de Medinaceli, o cercanos a ella, gracias a los cuales conocemos cómo es la música cortesana en la época del esplendor renacentista (segunda mitad del siglo XVI) en una pujante y rica ciudad como Sevilla. La música profana de FRANCISCO GUERRERO nos queda en este cancionero. Las obras profanas de este cancionero (las únicas transcritas) son 101, y entre ellas hay villancicos, canciones, madrigales, un romance y una ensalada. Véase un breve análisis de estas formas y una reseña de sus autores en el cap. 22 (pp. 508, 515, 518s. y 520).

Aparte de los autores citados a propósito de los Cancioneros, son de especial importancia:

³ *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes agora nuevamente corregidos...* Transcrito por Jesús Bal y Gay y editado por El Colegio de México, 1944.

⁴ Sólo consta en el cuerpo de la obra el nombre de N. Gombert como autor de *Dezilde al cavallero* (nº 49).

⁵ Conservado en la Biblioteca de la Casa Ducal de Medinaceli de Madrid, sign. 13230. Transcrito parcialmente (sólo las obras profanas) por Miguel Querol, y editado en 2 vols. por el C.S.I.C. (Barcelona, 1947).

MATEO FLECHA “EL VIEJO” (Prades, 1481 - Poblet, 1553): su obra más notable son las *Ensaladas* publicadas en Praga (1581) por su sobrino Mateo Flecha “El Joven”.⁶

CRISTÓBAL DE MORALES (Sevilla, ca.1500 - Málaga?, 1553). Su obra musical es esencialmente religiosa: más de 20 misas, más de 100 motetes e himnos, 16 *Magnificat*, y un *Officium Defunctorum* póstumo.⁷

JUAN VÁSQUEZ (Badajoz, ca.1510 - Sevilla?, p.1560). El compositor más activo en música profana (villancicos y madrigales) por haber servido en capillas nobiliarias: *Villancicos I canciones de Ivan Vasquez. A tres y a quatro* (Osuna, 1551)⁸, y *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560)⁹. Su aportación religiosa es la monumental *Agenda Defunctorum*.¹⁰

MELCHOR DE ROBLEDO (Castilla?, ca.1510 - Zaragoza, 1586). Su obra es totalmente litúrgica: 4 misas, 2 Pasiones, diversos motetes, varios salmos, himnos y *Magnificat* para las Vísperas.¹¹

JUAN NAVARRO (Sevilla, ca.1530 - Palencia, 1580). Su única obra publicada en Roma en 1590 la componen: 12 salmos, 28 himnos, 9 *Magnificat* y 4 antífonas marianas (= motetes) para el canto de las Vísperas.¹²

SANTOS (? - Granada, 1580) y JERÓNIMO DE ALISEDA (? - Granada, 1591). Padre e hijo, maestros de capilla ambos de la Catedral de Granada. Producen alguna misa, varios motetes y lamentaciones de perfecta factura palestriniana.¹³

FRANCISCO GUERRERO (Sevilla, 1527/28 - Sevilla, 1599). La obra profana conocida son

⁶ En edición moderna han sido transcritas por Higinio Anglés, y publicadas por la Diputación Provincial de Barcelona (1955).

⁷ Las *Opera omnia* de C. de Morales han sido transcritas por Higinio Anglés, y publicadas por el C.S.I.C., Delegación de Roma, 1952 y ss. También el *Officium Defunctorum*, transcrito por Alicia Muñoz (Barcelona, 1975).

⁸ No conocemos transcripción y edición moderna de esta obra.

⁹ Transcrita por Higinio Anglés, y editada por el C.S.I.C. (Barcelona, 1946).

¹⁰ Transcrita por Samuel Rubio, y editada por Real Musical (Madrid, 1975).

¹¹ Edición de sus *Opera Omnia*, en transcripción de Pedro Calahorra, en la Institución Fernando el Católico (Zaragoza, 1988).

¹² Editada, en transcripción de Samuel Rubio, por la Biblioteca “La Ciudad de Dios” (Monasterio de El Escorial, 1978).

¹³ Algunas obras, transcritas por José López Calo, están publicadas en *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Fundación Rodríguez Acosta (Granada, 1963).

14 madrigales contenidos en CMM, aunque otros muchos anónimos podrían ser suyos. Sus múltiples obras religiosas tuvieron diez ediciones:¹⁴

- *Sacrae cantiones, vulgo moteta nuncupata* (Sevilla, 1555).
- *Psalmorum liber primus: accedit Missa Defunctorum* (Roma, 1559).
- *Canticum beatae Mariae, quod Magnificat nuncupantur* (Lovaina, 1563).
- *Liber primus Missarum* (París, 1565).
- *Motetta* (Venecia, 1570).
- *Missarum liber secundus* (Roma, 1582).
- *Liber vesperarum* (Roma, 1584).
- *Passio D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum et Ioannem* (Roma, 1585).
- *Canciones y Villanescas espirituales* (Venecia, 1589).¹⁵
- *Motecta liber secundus* (Venecia, 1589).

RODRIGO DE CEBALLOS (Aracena, ca.1530 - Granada. 1581). Su obra es prácticamente religiosa: 41 motetes, 3 misas, Lamentaciones, salmos e himnos de Vísperas, 8 *Magnificat* y algunas obras profanas en CMM.¹⁶

TOMÁS LUIS DE VICTORIA (Ávila, 1548? - Madrid, 1611). Constituye la cumbre de la polifonía española y del Renacimiento con F. Guerrero, G.P. da Palestrina y O. di Lasso; y es uno de los grandes compositores de toda la historia de la Música. Tiene en su haber 15 ediciones, todas de lujo, aunque el número de sus obras no es grande.¹⁷ Como le ocurrirá a C. Monteverdi, Victoria con sus obras policorales, ya desde su primera edición, se adentra en el nuevo espíritu barroco:

- *Motecta quae 4, 5, 6, 8 vocibus concinuntur* (Venecia, 1572).
- *Liber primus qui Missas, Psalmos, Magnificat... aliaque complectitur* (Venecia, 1576).
- *Hymni totius anni* (a 4 v.) *una cum quatuor Psalmis* (a 8 v.) (Roma, 1581).
- *Cantica B. Virginis (Magnificat)* (a 4 v.)... *Una cum quatuor antiphonis beatae Virginis* (a 5 y 8 v.) (Roma, 1581).
- *Missarum Libri Duo* (a 4, 5 y 6 v.) (Roma, 1583).
- *Motecta* (a 4, 5, 6, 8 y 12 v.) (Roma, 1583).
- *Motecta festorum totius anni* (a 4, 5, 6, y 8 v.) (Roma, 1585).
- *Officium Hebdomadae Sanctae* (Motetes, pasiones, lamentaciones, responsorios, etc. a 4, 5 y

¹⁴ La edición moderna de sus *Opera Omnia* (14 vols.), en transcripción de José M. Llorens,, es del C.S.I.C. (Barcelona, 1975-1986).

¹⁵ La edición de esta obra (2 vols), en transcripción de Vicente García, es del C.S.I.C. (Barcelona, 1955).

¹⁶ La edición moderna de sus obras, transcritas por Robert J Snow, ha sido hecha por el Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada, 1995).

¹⁷ La edición de las *Opera Omnia* de T.L. de Victoria fue acometida, pero no acabada (sólo 4 vol.), por Higinio Anglés, y se comenzó a editar por el C.S.I.C. en Roma, 1965. Posteriormente Samuel Rubio ha editado todos los motetes en Unión Musical Española (Madrid, 1964).

6 v.) (Roma, 1585).¹⁸

- *Motecta* (a 4, 5, 6, 8 y 12 v.) (Milán, 1589).
- *Cantiones Sacrae* (Motetes a 4, 5, 6, 8 y 12 v.) (Dilinga, 1589).
- *Missae* (a 4, 5, 6 y 8 v.)... *una cum Antiphonis, Asperges, et Vidi aquam totius anni Liber secundus* (Roma, 1592).
- *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia...* (a 8, 9 y 12 v.) (Madrid, 1600).
- *Hymni totius anni* (a 4 v.) (Venecia, 1600).
- *Motecta... In omnibus Solemnitatibus per totum Annum* (a 4, 5, 6, 8, y 12 v.) (Venecia, 1603).
- *Officium Defunctorum, sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis* (Madrid, 1605).

ALONSO LOBO (Osuna, ca.1555 - Sevilla, 1617). Su obra, toda religiosa, abarca misas, pasiones, salmos, lamentaciones, himnos y motetes múltiples.¹⁹

27.3.B. Escuela Franco-flamenca.

JOHANNES OCKEGHEM (? , ca.1410 - Tours, 1497). Es el primero de esta gran escuela de influencia decisiva en el arte renacentista. Autor de numerosas misas sobre *cantus firmus*, motetes y el primer *Requiem* completo (*Missa pro Defunctis*). Como obra profana tiene unas 20 *chansons*.

JOSQUIN DES PRÈS o DESPREZ (? , ca.1440 - Condé-sur-l'Escaut, 1521). Obra religiosa: tres libros de misas, 112 motetes. Obra profana: *Planctus* a la muerte de Ockeghem, una colección de ca. 70 *chansons* y otras musicalizaciones de textos españoles, alemanes e italianos.

CLÉMENT JANNEQUIN (Châtellerault, ca.1485 - París, 1558). Su obra más importante es la profana: más de 250 *chansons* (las más célebres son las programáticas, como *La Guerre*). Entre su obra religiosa destacan diversos salmos y *chansons spirituelles*.

ADRIAN WILLAERT (Brujas/Roulaers, ca.1490 - Venecia, 1562). Fundador de la notable Escuela Veneciana. Obra religiosa: 8 Misas, muchos himnos, salmos y más de 170 motetes. Obra profana: ca. 60 *chansons* y más de 70 madrigales y otras formas italianas menores.

NICOLÁS GOMBERT (Flandes?, ca.1495 - España?, ca.1560). Maestro de capilla del Emperador Carlos V. Obra: numerosas misas, más de 160 motetes, *Magnificat*, y más de 60 *chansons*.

JACQUES ARCADELT (? , 1505 - París, 1568): 126 *chansons* y más de 200 madrigales.

CIPRIANO DE RORE (Machelen, 1515/16 - Parma, 1565): ca. 80 motetes, misas; muchas *chansons* y más de 120 madrigales italianos.

¹⁸ Editado, en transcripción de Samuel Rubio, por el Instituto de Música Religiosa (Cuenca, 1977).

¹⁹ La editorial escocesa *Mapamundi*, dirigida por Bruno Turner, edita muchas de sus obras.

PHILIPPE DE MONTE (Mechlin, 1521 - Praga, 1603). Muy prolífico: 34 libros de madrigales, 5 libros de madrigales espirituales, *chansons*, ca. 40 misas, 10 libros de motetes.

CLAUDE LE JEUNE (Valenciennes, 1528/30 - París, 1600): una misa, motetes, ca. 350 salmos, ca. 100 *chansons* y ca. 40 madrigales italianos.

ORLANDO DI LASSO (Mons?, 1530/32 - Munich, 1594). El más grande de esta escuela y del Renacimiento, junto a G.P. da Palestrina y T.L. de Victoria. Un gran viajero y uno de los compositores más prolíficos de la historia: ca. 2.000 obras de gran variedad y versatilidad expresiva (misas, motetes, salmos, himnos, *Magnificat*, pasiones, responsorios y piezas profanas, madrigales italianos, *chansons* francesas y *Lieder* alemanes). Destacan los *Psalmi... poenitenciales* (1584). El *Magnum opus musicum* (1604) es una compilación póstuma de muchas de sus obras hecha por sus hijos.

27.3.C. Escuela Italiana.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (Palestrina, 1525/6 - Roma, 1594). El tercero de la gran trilogía de autores geniales que cierran el Renacimiento (con O. de Lasso y T.L. de Victoria) y grande en la Historia de la Música. Aparte de 90 madrigales, su gran obra es sagrada: más de 100 misas, ca. 375 motetes, 35 *Magnificat*, lamentaciones, letanías, himnos. Destacan la *Missa Papae Marcelli*, y el *Canticum Canticorum* (colección de motetes? sobre textos del *Cantar de los Cantares*).

ANDREA GABRIELLI (Venecia, 1533 - Venecia, 1585). Iniciador de la música policoral en Venecia. Autor de 7 misas, ca. 130 motetes, salmos; ca. 190 madrigales.

LUCA MARENZIO (Coccaglio, 1553/4 - Roma, 1599): Es sobre todo un madrigalista (ca. 400 madrigales y ca. 80 *villanelle*); ca. 75 motetes.

GIOVANNI GABRIELLI (Venecia, ca. 1553/6 - Venecia, 1612). Culmen de la Escuela Veneciana, y con gran influjo en la Alemana. Muchos de sus motetes explotan la policoralidad, sobre todo los contenidos en su gran obra *Symphoniae sacrae* (1597 y 1615). Compone además algunas misas, *Magnificat* y madrigales. Su estilo se adentra, por tanto en el Barroco.

GIOVANNI GIACOMO GASTOLDI (Caravaggio, ca.1550-60 - Mantua, 1609): 16 libros de música religiosa y 11 de música profana. Son célebres sus dos colecciones de *ballettos*.

CARLO GESUALDO DA VENOSA (Nápoles?, ca.1561 - Gesualdo, 1613): 6 libros de madrigales y 3 libros de piezas sacras, entre las que destacan los *Responsorios de Semana Santa*. Le caracteriza un estilo cromático y disonante, producto de su drama vital.

27.3.D. Escuela Alemana.

LUDWIG SENFL (Basilea?, ca.1486 - Munich, 1542/3): compositor sobre todo de *Tenorlieder* de muy variada temática; 7 misas, 8 *Magnificat* y numerosos motetes.

JACOB HANDL (latinizado, IACOBUS GALLUS) (Ribnica?, 1550 - Praga, 1591). Recibe influencia de A. Willaert y O. de Lasso: 20 misas, 445 motetes y numerosas canciones profanas.

27.3.E. Escuela Inglesa.

THOMAS TALLIS (?, 1505 - Greenwich, 1585). Anglicano, compuso obras sencillas para la nueva liturgia anglicana. Destaca más como compositor de varias misas, lamentaciones y muchos motetes latinos, entre los que destacan *Spem in alium* para 40 v. en 8 coros; numerosos madrigales.

WILLIAM BYRD (Lincoln?, 1543 - Stondon Massey, 1623). Católico; se le llama el “padre de la música británica” y el “Palestrina inglés”. Compone música para las liturgias católica (en latín): varios volúmenes de motetes / *cantiones sacrae*, y anglicana (en inglés): 4 *Servicios*, *anthems* [himnos], y otras obras menores; además numerosos madrigales.

27.4. FORMAS MUSICALES.

Durante el Renacimiento se forman y se desarrollan hasta una total estabilidad estructural las más importantes formas de la polifonía. En este apartado remitiremos frecuentemente a los capítulos 21 y 22, en los que se tratan las formas musicales más importantes religiosas y profanas respectivamente. Otras menos importantes, no tratadas en aquellos capítulos, serán expuestas aquí brevemente.

- El **MOTETE**. Se separa definitivamente del motete medieval, sobre todo por presentar el mismo texto en todas las voces. Al principio se articula con mucha frecuencia sobre un *cantus firmus*. C. de Morales y N. Gombert, que componen muchos motetes con esta elaboración, comienzan a reemplazarla en otros por la imitación integral de los motivos iniciales de cada frase musical, preparando así un camino que culminará en la FUGA del siglo XVII. La expresión de la palabra es tratada progresivamente con mayor cuidado. Como se ha visto en la anterior relación de compositores, el motete es la forma más abundante de composición en todos ellos, porque era la más demandada para la Misa. Véase para importante esta forma el cap. 21.4.
Hacia el último tercio del siglo XVI se comienza a practicar en la Catedral de Venecia el motete “in stile concertato” para dos o más coros vocales e instrumentales (G. Gabrielli). En España, T.L. de Victoria compone y publica motetes a dos y tres coros desde su primera edición (1572). Son curiosos los motetes policorales en forma de CANON de S. Raval (1596).
- La **MISA**. En el Renacimiento se estabiliza esta forma, compuesta de seis piezas musicalizadas por un mismo autor con una fuerte unidad temática. Comienza componiéndose sobre *cantus firmus* gregoriano aplicado a la voz del tenor; después va circulando de voz en voz como *cantus vagans*. Paulatinamente va surgiendo la “Misa-parodia” sobre un tema polifónico propio o ajeno, normalmente un motete, que desplaza

a la técnica anterior. Esta técnica, por fin, convive con la composición de misas sin tema previo (misas *sine nomine*, o misas de ... tono). Al final del siglo XVI la MISA comienza a ser también policoral.

Se ha estudiado esta forma en el cap. 21.8.

- la **PASIÓN**. El relato de la pasión de Jesús según los evangelistas S. Mateo y S. Juan era leído el Domingo de Ramos y el Viernes Santo respectivamente como lectura evangélica en la Misa u Oficio litúrgico, tanto de la Iglesia Católica desde la Edad Media, como de la Iglesia Reformada. Esta larga lectura fue muy pronto cantada en Canto Gregoriano. Éste utilizó tres melodías de estilo recitativo, que eran cantadas por tres cantores: una de registro medio para el recitador de la narración (designada con la letra **C** = *celeriter*, rápido; modernamente *Chronista*); otra melodía era de registro grave para todas las palabras de Cristo (designada con la letra **T** = *tene*, despacio; modernamente se ha cambiado por la +, *Christus*); la tercera melodía era de registro agudo para todas las intervenciones del resto de personajes (designada con la letra **S** = *sursum*, arriba; modernamente *Synagoga*).

En el Renacimiento la polifonía se adentra también en el canto de la Pasión de dos maneras:

a) La Escuela Española hace una realización muy sobria y sólo aplica la polifonía a las intervenciones de personajes colectivos (*turbae*), que se sustraen al cantor agudo gregoriano (= Pasión responsorial). Estas intervenciones constituyen unos números polifónicos brevísimos, pero de gran intensidad y expresividad momentánea, que se insertan dentro de los recitativos gregorianos en su lugar correspondiente. Véanse como ejemplo el número 13 (el grito violento del pueblo: “Que sea crucificado”), y el nº 16 (el saludo bromista, pero paradójicamente verdadero y noble de los soldados: “Ave, Rey de los Judíos”), sacados de la *Pasión según S. Mateo* de T.L. de Victoria.²⁰

Nº 13

S. Cru-ci-fi-ga-tur.
A. Cru-ci-fi-ga-tur.
T. Cru-ci-fi-ga-tur.
B. Cru-ci-fi-ga-tur.

Nº 16

S. A-ve, Rex Ju-dae-o-rum.
A. A-ve, Rex Ju-dae-o-rum.
T. A-ve, Rex Ju-dae-o-rum.
B. A-ve, Rex Ju-dae-o-rum.

De manera semejante musicaliza F. Guerrero sus Pasiones (a 5 v.: SSCTB), aunque no son interpretables, pues no se adaptan modalmente a los recitados gregorianos, sino a unos recitados locales de la Catedral de Sevilla que, según creo, están perdidos. Algún autor, como M. de Robledo, musicaliza polifónicamente también el título (“Passio Domini nostri Iesu Christi...”), la conclusión, y algunas palabras de Judas, Pilatos, etc.

²⁰ No todos los números son tan breves como los aquí puestos. Esta Pasión y la de S. Juan forman parte de la magna obra *Officium Hebdomadae Sanctae*.

b) La Escuela Alemana de la Reforma gusta hacer una musicalización polifónica de todo el relato de la Pasión según la técnica del motete (= Pasión motete), que preparará las monumentales Pasiones del Barroco.

- Las formas **RESPONSORIO**, **SALMO** e **HIMNO** pueden verse en el cap. 21.5-7.
- La **FROTTOLA** y la **LAUDA** italianas son formas muy semejantes (cortesana la una, religiosa no-litúrgica la otra) de composición de estilo silábico, acórdico u homofónico, con la melodía en la voz superior, de armonía sencilla y con notable expresividad. El texto es italiano (alguna vez latino en las *laude*). Se le puede comparar en muchos aspectos con el villancico español. Este estilo cercano a la música popular contrastó con la elaboración contrapuntística traída a Italia y España por los compositores franco-flamencos; de la fusión de ambos, como se ha dicho antes, surge el gran estilo renacentista.
La **VILLANELLA** y el **BALLETTO** son formas de la música cortesana italiana que se pueden considerar como variantes de la *frottola*.
- La **CHANSON** francesa. Es un tipo de composición polifónica cortesana con texto siempre en francés, de amplísima extensión (el editor P. Attaignant, entre otros, editó más de 50 colecciones en la primera mitad del siglo XVI). Su forma es muy variada: las primeras son muy sencillas musicalmente, al estilo de la *frottola* y el villancico; solían tener secciones de repetición, y las diversas letras se cantaban repitiendo la misma música. Los textos de este tipo de *chansons* suelen referirse al amor en términos menos serios. Un ejemplo muy célebre de esta *chanson* es *La, la, la, je ne l'ose dire* (4 v.m.) de P. Certon.²¹ Otras veces la *chanson* tiene una estructura musical libre, alejada del carácter popular, usa moderadamente del contrapunto, con textos más cultos y serios, situándonos entonces ante un auténtico madrigal. Este estilo lo practican sobre todo los compositores franco-flamencos. Como ejemplo puede verse *En l'ombre d'un buissonnet* (3 v.m.) de J. des Pres²².
Un caso especial es el de Cl. Jannequin, celebrado por sus *chansons* de programa, de carácter descriptivo y estructura libre, llenas de imitaciones onomatopéyicas, como las célebres *Le chant des oiseaux* (4 v.m.), o *La Guerre* (4 v.m.), obra que se constituyó en tema de tantas misas y obras organísticas *de batalla* posteriores.
- El **LIED** alemán, llamado *Tenorlied*, es una composición a 3 voces, que presenta la melodía (generalmente una canción popular o en estilo popular) en la voz del tenor. Las demás voces la contrapuntean según la técnica imitativa franco-flamenca. La voz del tenor debe destacarse evidentemente. A veces sólo la voz del tenor es de carácter vocal, mientras las otras dos tienen carácter instrumental. Hacia el final del Renacimiento la melodía principal se ubica en la voz superior y la escritura es a 4 voces, hermanándose con el **CORAL** (cf. Cap. 21.9).

²¹ Cf. Antología Coral IV, pág. 11.

²² Cf. Antología Coral VIII, pág. 6.

- Las formas españolas del **VILLANCICO**, el **ROMANCE** y la **ENSALADA** pueden verse en el cap. 22.2,3 y 5.
- Igualmente la **CANCIÓN RENACENTISTA** o **MADRIGAL**, forma suprema de la polifonía cortesana, está estudiada en el mismo cap. 22.4.

27.5. ESTRUCTURA COMPOSITIVA.

Los primeros polifonistas del Renacimiento son deudores de la técnica compositiva medieval explicada en el capítulo anterior (26.5): la **composición por terrazas**. Según ella el compositor partía de un *tenor* (con frecuencia prestado) al que se agregaba un *discantus*; estas dos voces debían formar ya un contrapunto correcto y completo. Pero a veces era al contrario: se partía del *discantus*, que se contrapunteaba con un *tenor*. Luego se añadía el *contratenor* o *contra I*, voz que solía moverse en la misma tesitura del *tenor*, para convertirse paulatinamente en la voz más grave de la composición.

Finalmente se podía añadir una cuarta o quinta voz (*contra II* ó *III*), que se ubicaban encima, entre o debajo de las tres voces principales. Así se pueden considerar, entre otras obras, las contenidas en los Cancioneros Musicales de la Colombina o Palacio

El conocimiento de este principio constructivo permite al intérprete dar el realce adecuado a las voces principales y variar la combinación vocal en las distintas repeticiones de las pequeñas formas ya vistas (Villancicos, romances, *frottolas*, *chansons*, etc.), por ejemplo: *tenor - discantus* | *tenor - discantus - contra I* | *tutti*, etc.

No creemos, sin embargo, que este criterio pueda aplicarse a las obras del siglo XVI, en las que el contrapunto integral precisa de la presencia de todas las voces para su comprensión analítica y auditiva.

También está relacionado con la interpretación que debe hacerse de una obra el problema de la **improvisación** en el Renacimiento, cuya existencia es tan cierta como problemática para el intérprete contemporáneo.

Parece que la improvisación en la música polifónica podía consistir en adornar, glosar o dar *coloratura* a una u otra voz en un momento determinado. G. Dalla Casa²³ aporta ejemplos de ornamentaciones de madrigales italianos de la época. También se dice que las partituras de los motetes de F. Guerrero son sólo el esqueleto armónico de lo que se practicaba en la Catedral de Sevilla..

Desde luego las improvisaciones sólo podrían hacerse en interpretaciones con cantores solistas, o en versiones instrumentales; nunca en interpretaciones corales, que serían muy aventuradas, además de tener que estar preparadas dichas improvisaciones de antemano, en cuyo caso ya no eran tales. Las reglas eran severas, prohibiendo las improvisaciones simultáneas en dos o más voces, lo que rara vez se cumpliría dado el carácter precisamente *improvisatorio* del

²³ Girolamo Dalla Casa: *Le vero modo di diminuir* (1584).

recurso.

También es cierto que el hecho de improvisar fue muy contestado por los tratadistas de la época por la confusión a que daba lugar el abuso de esta libertad.

Creemos que el director de coro actual no tiene que plantearse la posibilidad de improvisar u ornamentar la música del Renacimiento que quiera interpretar, pues sería muy incierto, o al menos dudoso el acierto que pudiera tener esta pretensión, que en su misma época tuvo defensores y detractores. Quizá se deba dejar la posibilidad de ornamentar (con muchísima sobriedad) a grupos de cámara vocales (solísticos) cuando interpreten polifonía cortesana, posiblemente romances o madrigales, pues no creemos que los sencillos villancicos y formas afines italianas y francesas puedan admitir este recurso.

27.6. CARACTERÍSTICAS SONORAS.

Las obras del Renacimiento están destinadas para el coro, **la capilla musical eclesiástica o civil**. De ambas capillas se ha hablado en el capítulo 9.2, al acercarnos a la historia del Coro al comienzo de la segunda parte de este Tratado. Recordando lo dicho entonces, la capilla musical eclesiástica es pequeña, de unos 13 a 15 cantores (idealmente 6 cantoricos o “seises”, y tres cantores adultos por cada una de las voces restantes; de ellos, los 3 *alti* son falsetistas). Naturalmente el número es variable, según la importancia catedralicia o sólo colegial de la Iglesia y las posibilidades económicas de que disponía. La capilla musical civil o cortesana se reducía a un cantor por voz, o a lo sumo dos (las voces superiores podían ser mujeres o falsetistas)..

Este pequeño número de cantores debía cantar bastante fuerte para llenar de sonido las grandes y altas bóvedas de las Iglesias Catedrales. Así se nos muestran los cantores en la iconografía de la época, con los cuellos estirados y las bocas muy abiertas, en posiciones que parecen forzadas.

Los cantores de las capillas civiles, sin embargo, muestran relajación y sus bocas están semiabiertas. Estos cantores cortesanos se especializan en el refinamiento del arte del madrigal, para el que los teóricos (H. Finck²⁴, L. Zacconi²⁵, etc.) prescriben dulzura y acoplamiento de las voces. Hacia finales del siglo XVI van desapareciendo los falsetistas para dar lugar a los *castrati*, de mayor flexibilidad y volumen.

La composición numérica ideal señalada arriba para el equilibrio sonoro, que los maestros de capilla siempre pretendían, rara vez se daba de hecho por la ausencia de unos u otros cantores en su constante trasiego en búsqueda de mejorar su precaria situación económica. Por ello se practicaba una **interpretación mixta vocal-instrumental**, que no era tan aceptada como parece sugerirse actualmente: de hecho había argumentos en pro y en contra, así como iglesias que se caracterizaban por una u otra práctica. Como lugar prototípico de la interpretación *a cappella* tenemos la Catedral de S. Pedro y la Capilla Sixtina del Vaticano; mientras que se caracterizan por la interpretación mixta las Catedrales de Venecia y Sevilla. Probablemente

²⁴ Hermann Finck: *Prattica Musica* (1566).

²⁵ Ludovico Zacconi: *Prattica di Musica* (2 partes, 1592, 1622).

abundó más esta interpretación vocal-instrumental, según se aprecia en los cuadros y grabados.

Los instrumentos, que no tienen una parte musical escrita para ellos, se limitaban a doblar a los cantores, o sustituirlos en sus ausencias frecuentes. Estaban contruidos formando familias de cuatro instrumentos de distinto tamaño que imitaban los cuatro registros de la voz humana (soprano o tiple, alto, tenor y bajo), como por ejemplo las flautas de pico, las chirimías o los bajones; pero el **ideal de la sonoridad homogénea**, deseada por los compositores y maestros, tampoco se cumplía, pues los instrumentos de una capilla determinada solían ser heterogéneos. Los instrumentos polifónicos, como el órgano, el clavecín, el arpa, el laúd, etc., tocan el bajo y algunas o todas las voces superiores.

- De todo esto podemos sacar algunas **conclusiones para la interpretación** de esta música:
- En primer lugar, se trata de música específicamente vocal, y en el caso de la música litúrgica, eminentemente coral. No pueden admitirse como auténticas las interpretaciones de motetes y otras piezas litúrgicas en las que una soprano canta el *superius* y las demás voces son instrumentales.
 - Por la misma razón tampoco es auténtica la interpretación de la música litúrgica por cantores solistas, un cuarteto, por ejemplo. Sí lo es la polifonía cortesana.
 - El coro apto para la música litúrgica del Renacimiento debe ser *de cámara* en cuanto al número de cantores, pero sobre todo por su espíritu (cf. Cap. 11.3). Si el coro es grande sugerimos interpretar estas obras con un semicoro²⁶.
 - Es evidente que el coro actual no tiene niños ni falsetistas. El uso de las cantoras como sopranos y contraltos debe hacerse sin ningún tipo de complejos, porque el Renacimiento, más que un sonido, es un estilo y un espíritu. En todo caso puede ser bueno reforzar la voz de contralto femenina con algún o algunos tenores falsetistas para potenciar el registro grave de las contraltos²⁷.
 - En el caso de hacer interpretaciones coral o vocal-instrumentales, no es auténtico encomendar a los instrumentos preludios o interludios no escritos, ni partes musicales ajenas a lo que cantan las voces.
 - Aunque la realidad de la época era heterogénea por las carencias de cantores o de instrumentos de una determinada familia, los compositores pensaban en la homogeneidad y el equilibrio sonoros como un ideal. Hoy no nos parece correcta la interpretación de un madrigal con instrumentos heterogéneos, por ejemplo, una soprano, una chirimía alto, un sacabuche tenor y una flauta de pico baja, pues el contrapunto no se percibe bien por la diferencia de volumen y de timbre de tan diversos instrumentos y la fusión acústica no existe; lo ideal será un cuarteto de cantores doblado, si se quiere, por una familia instrumental o un instrumento polifónico.
 - Debe darse claridad a las imitaciones contrapuntísticas en sus múltiples entradas; sobre

²⁶ El Coro *Manuel de Falla* que dirijo lo componen ca. 50 cantores, y está siempre dividido en dos secciones para cualquier necesidad. Para la interpretación de la música del Renacimiento divido el programa de manera que unas obras las interpreta el Coro I y otras el Coro II, reservando el coro íntegro para las obras policorales.

²⁷ Nótese que la contralto y el tenor renacentista son voces muy cercanas, escritas en claves muy cercanas (Do en 3ª y Do en 4ª), que muchas veces alternan sus tesituras con evidente desventaja sonora para las contraltos.

- todo es muy importante la exposición o primera entrada de cada uno de los temas-frases, que debe ser señalada dinámicamente dentro del descanso cadencial de la frase anterior.
- La ausencia de signos o indicaciones intensivos indica que este parámetro no era preponderante en la interpretación y el compositor lo dejaba al criterio del intérprete. Por regla general, una obra tiene una determinada *macrointensidad* derivada del género musical y del carácter del texto, que será más o menos variada *microintensivamente* según las leyes del fraseo.
 - Los efectos de *eco*, cuando los hay, exigen una disminución intensiva evidente.
 - Las repeticiones de frases o secciones idénticas pueden tener una disminución intensiva, por ejemplo: la repetición de la copla en los villancicos, la típica repetición de la frase final en muchos de los madrigales y canciones espirituales de F. Guerrero, la repetición de la frase *Sancta Maria, mater Dei* en el motete *Ave, Maria* de T.L. de Victoria, etc.²⁸
 - El *cantus firmus* de las obras que lo lleven debe ser potenciado vocalmente, y puede ser reforzado por un instrumento adecuado a la tesitura de dicho c.f.
 - Se deben hacer contrastes sonoros (diferencia de texturas) entre las distintas secciones de las obras, cuya estructura formal tiene secciones distintas. Recordemos algunas²⁹:
 - *Kyrie* de las Misas (Kyrie || Christe || Kyrie).
 - *Gloria* de las Misas (Gloria... || Qui tollis peccata mundi... || Quoniam tu solus sanctus...).
 - *Credo* de las Misas (Credo... || Et incarnatus est... || Et resurrexit...).
 - *Benedictus* de las Misas (Benedictus... || Hosanna...)
 - Responsorios (Cuerpo-Respuesta || Verso || Respuesta).
 - Villancicos y formas similares (Estribillo || Coplas || Estribillo).

27.7. LA MODALIDAD.

Cuando el director-intérprete toma en sus manos una partitura, uno de los primeros aspectos técnicos que somete a análisis es el mundo de los sonidos en los que se va a desenvolver fundamentalmente la obra: la tonalidad. En el caso de nuestra música el sistema sonoro es el proporcionado por las escalas modales que, partiendo del Canto Gregoriano, pasaron al resto de la música de la Edad Media, de ésta al Renacimiento y aún se adentrará en gran parte de la época barroca.

El sistema modal fue estudiado en el capítulo dedicado al Canto Gregoriano (20.10), por lo que ahora presentamos su síntesis para aplicarlo a la polifonía:

- Los modos son cuatro, y sus denominaciones para la música del Renacimiento siguen siendo *protus*, *deuterus*, *tritius* y *tetrardus*. Cada uno de ellos tiene una nota *tónica* natural que origina una escala diatónica con los sucesivos sonidos naturales.

²⁸ Esto es más una costumbre que un precepto de los tratadistas; lo mismo podría hacerse al contrario: la segunda vez más fuerte que la primera. Lo que quizá tenga menos sentido es hacer las dos veces intensivamente iguales.

²⁹ En los Cap. 21 y 22 se han dado orientaciones interpretativas al hablar de las distintas formas musicales.

- Estas cuatro variedades modales suponen una riqueza sonora, que posteriormente se empobreció con la tonalidad, quedando reducidas a dos: modo mayor y modo menor. El modo mayor o menor de una obra tonal se aprecia inmediatamente al oído. De manera semejante el modo de una obra medieval o renacentista es reconocido al ser escuchada por un oído formado.
- El desdoblamiento de estos cuatro modos en *auténticos* y *plagales*, según el ámbito agudo o grave de la obra, no tiene lugar en la polifonía, que en unas y otras voces abarca todo el ámbito de la escala modal.³⁰
- El quinto grado de cada escala modal es la nota *dominante*. El enlace del acorde de 5º grado al 1º (V-I) constituye la cadencia perfecta, posible en todos los modos, excepto en el *deuterus*.
- El tercer grado de cada escala es la nota *mediante*: su distancia de tercera mayor o menor respecto a la tónica clasifica el modo en mayor o menor.
- El acorde final de una obra siempre es sobre la nota tónica del modo, salvo rarísima y justificadísima excepción; de ahí el axioma *In fine iudicabis* (juzgarás por el final). Este acorde, por las leyes de la *musica ficta*³¹, es decir por costumbre interpretativa, es siempre mayor, incluso en los modos menores (cadencia *picarda*). Si en un modo menor el acorde final se le quiere *menor*, se dejará abierto (sin tercera).
- El **modo 1º** o *protus* se puede presentar con tónica RE y clave vacía de alteraciones; más frecuentemente con tónica SOL y clave con *si b*; es posible, aunque raro, con tónica LA y clave vacía:



El *protus* es un modo menor. Le caracteriza el semitono entre los grados II-III, y le asemeja mucho a nuestra escala tonal menor. Los grados afectados por la *semitonia subintellecta* en los procesos cadenciales son: el VII que se *sensibiliza* en sentido ascendente por atracción de la nota tónica (*do #, fa #, sol #*), y el VI que se *sensibiliza* en sentido descendente por la atracción de la nota dominante (*si b, mi b*). Por razón de estas atracciones, los giros melódicos de los grados VIII-VII-VIII (*re-do#-re | sol-fa#-sol | la-sol#-la*) y V-VI-V (*la-sib-la | re-mib-re*) se sensibilizarán. En la cadencia final el grado III es elevado (cadencia *picarda*).

³⁰ Los polifonistas, sin embargo, siguen hablando de los tonos 1º al 8º cuando ponen música a un Salmo: como es sabido, los versos salmódicos polifónicos van frecuentemente sobre el *cantus firmus* del tono gregoriano con el que además alternan; y el C. Gregoriano sí tiene 8 tonos salmódicos (cf. Cap. 21.7).

³¹ Las reglas de la *musica ficta* (fingida, falsa, no escrita), también llamada *semitonia subintellecta* (sobreentendida), expresadas por los tratadistas del siglo XVI, eran variables, nunca del todo claras y, como otras cuestiones ya expuestas, sujetas a controversia, o sea, con autores a favor y en contra. Por esto constatamos que había una tendencia creciente en los compositores de explicitar los accidentes cuya ejecución pretendían. Creemos que hoy se debe ser muy sobrio en la aceptación de estas alteraciones sugeridas a veces muy generosamente, pues tienden a *tonalizar* unas obras que son *modales*. Dada la falta de acuerdo, invitamos a aplicarlas o aceptarlas en los procesos cadenciales de finales de frase, y dejar el resto con sus sonoridades naturales modales.

Proponemos ahora la modalidad de las distintas obras del Renacimiento contenidas en las Antologías Corales, como ejemplo y ayuda para establecer la modalidad de cualesquiera otras obras. Sirva también esta relación para ver un poco estadísticamente la proporción de obras en cada modo.

El *protus* es probablemente el modo más abundante en las obras del Renacimiento. Así están en *protus* las siguientes obras:

- *Ave, Maria* (Motete, 2 v.i.) de J. des Pres (Ant. Coral I, pág. 7): original: *protus* en Sol (la edición lo presenta en La con *fa* # y *sol* #).
- *¿Cómo puedo yo bivar?* (Villancico, 2 v.i.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral I, pág. 9): *protus* en Re.
- *Yéndome y viniendo* (Villancico, 2 v.i.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral I, pág. 10): *protus* en Re.
- *Rodrigo Martines* (Villancico, 2 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral II, pág. 9): *protus* en Re.
- *Tú que vienes de camino* (Canción, 2 v.m.) de F. de Peñalosa (Ant. Coral II, pág. 10): *protus* en Re (obra incompleta).
- *Douce mémoire* (Chanson, 2 v.m.) de A. Gardane (Ant. Coral II, pág. 12): *protus* en Re.
- *Vésame y abráçame* (Villancico, 3 v.i.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral III, pág. 9): *protus* en Sol.
- *Tu dorado cabello* (Madrigal, 3 v.i.) de F. Guerrero (Ant. Coral III, pág. 11): *protus* en Sol.
- *Il ballerino* (Balletto, 3 v.i.) de G.G. Gastoldi (Ant. Coral III, pág. 13): *protus* en La.
- *Il mio martir* (Canzonetta, 3 v.i.) de Cl. Monteverdi (Ant. Coral III, pág. 14): *protus* en Sol.
- *Virgen bendita sin par* (Villancico, 4 v.m.) de P. de Escobar (Ant. Coral IV, pág. 5): *protus* en Sol.
- *Muchos van d'amor heridos* (Villancico, 4 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral IV, pág. 7): original: *protus* en Re (aquí transportado a La).
- *Más vale trocar placer* (Villancico, 4 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral IV, pág. 8): *protus* en Re.
- *Llaman a Teresica* (Villancico, 4 v.m.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral IV, pág. 9): *protus* en Sol.
- *La, la, la, je ne l'ose dire* (Chanson, 4 v.m.) de P. Certon (Ant. Coral IV, pág. 11): *protus* en La.
- *Niño Dios d'amor herido* (Villanesca, 4 v.m.) de F. Guerrero (Ant. Coral IV, pág. 13): *protus* en Sol.
- *Ay triste, que vengo* (Villancico, 3 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral V, pág. 11): *protus* en La.
- *¿A quién debo yo llamar?* (Villancico, 3 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral V, pág. 12): *protus* en La.
- *Señores, el qu'es nascido* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral V, pág. 13): *protus* en Re.
- *Ay, Santa María* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral VI, pág. 4): *protus* en Re.
- *Cutegón E singuel* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral VI, pág. 5): *protus* en Sol.
- *No devo dar culpa a vos* (Villancico, 3 v.m.) de P. de Escobar (Ant. Coral VI, pág. 7): *protus* en La.
- *¿Qu'es de ti, desconsolado?* (Romance, 3 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral VI, pág. 8): *protus* en Sol.
- *Huyd, huyd, o çiegos amadores* (Canción espiritual, 4 v.m.) de F. Guerrero (Ant. Coral VII,

- pág. 24): *protus* en Sol (por excepción muy singular termina en semicadencia en la dominante [Re], probablemente para expresar el corte vital de la muerte).
- *Ave, Maria* (Motete, 4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral VII, pág. 32): *protus* en Re.
 - *Parce, Domine* (Motete, 3 v.m.) de J. Obrecht (Ant. Coral VIII, pág. 4): *protus* en La.
 - *En l'ombre d'un buissonnet* (Chanson, 3 v.m.) de J. des Pres (Ant. Coral VIII, pág. 6): *protus* en Sol.
 - *Petite camisette* (Chanson, 3 v.m.) de A. de Févin (Ant. Coral VIII, pág. 10): *protus* en Re (aunque empieza en *protus* en La).
 - *Alça la niña los ojos* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral VIII, pág. 13): *protus* en Re.
 - *El fresco ayre del favor humano* (Madrigal, 3 v.m.) Anónimo (CMM) (Ant. Coral VIII, pág. 17): *protus* en Re.
 - *Cantate Domino* (Motete, 3 v.m.) de O. di Lasso (Ant. Coral VIII, pág. 21): *protus* en La (aunque empieza en *deuterus* en La).
 - *¡Ay de mí, qu'en tierra agena!* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral IX, pág. 8): *protus* en Re.
 - *La virginella é simile a la rosa* (Madrigal, 3 v.m.) de A. Gabrielli (Ant. Coral IX, pág. 9): *protus* en Sol.
 - *Claros y frescos ríos* (Madrigal, 3 v.m.) Anónimo (CMM) (Ant. Coral IX, pág. 13): *protus* en Re.
 - *Pues que no puedo olvidarte* (Villancico, 3 v.m.) de G. de Morata (Ant. Coral IX, pág. 15): *protus* en Re.
 - *Angelus ad pastores* (Motete, 3 v.m.) de J. de Castro (Ant. Coral IX, pág. 17): *protus* en Sol.
 - *Verbum caro* (Motete, 3 v.i.) de O. di Lasso (Ant. Coral X, pág. 17): *protus* en Sol.
 - *Monstra te esse matrem* (3 v.i. del Himno *Ave, maris stella*) de T.L. de Victoria (Ant. Coral X, pág. 19): original: *protus* en Sol (aquí transportado a La, con fa# en la clave).
- El **modo 2º** o *deuterus* se presenta con tónica MI y la clave vacía de alteraciones; muy extrañamente con tónica LA y *si b* en la clave:



El *deuterus* es un modo menor. Le caracteriza el semitono entre los grados I-II, que le aleja de nuestra escala tonal menor³². Este modo no puede admitir la cadencia perfecta (V-I) porque el acorde de V grado requeriría la elevación del *fa* # o del *si* b, que es ajeno a la naturaleza de esta escala.; la cadencia practicable es la plagal (IV-I, ó II-I). La *semitonia subintellecta* afecta de manera segura sólo al acorde final, cuyo tercer grado será elevado (cadencia *picarda*); si no se quiere acabar con el acorde mayor, el acorde quedará abierto (sin grado 3º).

El *deuterus* es el modo menos abundante en el Renacimiento; probablemente ya se le

³² La apariencia sonora es de un modo menor moderno (LA) que termina en semicadencia sobre la dominante (MI). Pero esta imagen mental debe ser destruida por el intérprete de música del Renacimiento: el MI es la auténtica tónica y, por tanto, la nota central y eje del modo.



El modo *tritus* también es abundantísimo. En las Antologías Corales están en *tritus* las obras siguientes:

- *Dale, si le das* (Villancico, 3 v.i.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral III, pág. 8): original: *tritus* en Do (aquí transportado a La b con 4 bemoles en la clave).
- *Por unos puertos arriba* (Romance, 4 v.m.) de A. Ribera (Ant. Coral IV, pág. 4): original: *tritus* en Fa (aquí transportado a Sol con fa# en la clave).
- *Popule meus* (Improperios, 4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral IV, pág. 15): *tritus* en Fa.
- *En natus est Emmanuel* (Himno, 4 v.m.) de M. Praetorius (Ant. Coral IV, pág. 17): *tritus* en Fa.
- *Minno amor, dexistes ay* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral V, pág. 5): *tritus* en Do.
- *Pásame por Dios, varquero* (Villancico, 3 v.m.) de P. de Escobar (Ant. Coral V, pág. 6): *tritus* en Fa.
- *Ave, verum corpus* (Motete, 3 v.m.) de J. des Pres (Ant. Coral VI, pág. 6): original: *tritus* en Fa, o en Do? (aquí transportado a Re con fa# y do#).
- *Nous voyons que les hommes [Ave, Maria]* (Chanson, 3 v.m.) de J. Arcadelt (Ant. Coral VI, pág. 10): *tritus* en Fa.
- *Petite importune mouche* (Chanson, 3 v.m.) de Cl. Le Jeune (Ant. Coral VI, pág. 12): original: *tritus* en Do (aquí transportado a Si b con sib y mib).
- *Una montaña pasando* (Ensalada, 4 v.m.) de Garcimuños (Ant. Coral VII, pág. 4): *tritus* en Fa.
- *Serrana, ¿dónde dormistes?* (Villancico, 4 v.m.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral VII, pág. 10): *tritus* en Do.
- *De los álamos vengo, madre* (Villancico, 4 v.m.) de J. Vásquez (Ant. Coral VII, pág. 12): *tritus* en Do.
- *Kyrie* (de la Misa “Ecce vir prudens”, 4 v.m.) de S. de Aliseda (Ant. Coral VII, pág. 17): *tritus*

³³ En su origen el *si* es natural, pero muy pronto los polifonistas comprendieron que es muy difícil la armonía con el tritono *fa-si* (*diabolus in musica*).

en Do.

- *Matona mia cara* (Madrigal con estribillo, 4 v.m.) de O. di Lasso (Ant. Coral VII, pág. 28): Original: *Tritus* en Fa (aquí transportado a Sol, con fa# en la clave).
- *Puer natus est nobis* (Motete, 3 v.m.) de C. de Morales (Ant. Coral VIII, pág. 14): *tritus* en Fa.
- *Tu es Petrus* (Motete, 3 v.m.) de C. de Morales (Ant. Coral IX, pág. 5): *tritus* en Do.
- *Capriciata a tre voci* (Madrigal, 3 v.m.) de A. Banchieri (Ant. Coral IX, pág. 19): *tritus* en Do.
- *Trut avant il faut boire* (Chanson, 3 v.i.) de J. Richafort (Ant. Coral X, pág. 8): *tritus* en Fa.
- *Esos tus claros ojos* (madrigal, 3 v.i.) de G. de Morata (Ant. Coral X, pág. 13): *tritus* en Fa.
- *Fresco y claro arroyuelo* (Madrigal, 3 v.i.) de F. Guerrero (Ant. Coral X, pág. 15): *tritus* en Fa.

- El **modo 4º o *tetrardus*** se presenta siempre con tónica SOL y clave vacía; teóricamente podría presentarse con tónica DO y clave con *si b*, pero esto no ocurre salvo en modulaciones internas de obras en otros modos:



El *tetrardus* es un modo mayor, caracterizado por la distancia de un tono entre los grados VII-VIII. Por lo que respecta a la *música ficta*, la atracción de la tónica (I/VIII) sensibiliza el VII grado elevándolo (*fa #*), pero esto es algo que deberá reservarse para la cadencia conclusiva de frase, pues si habitualmente se eleva este VII grado (como ocurre en muchas ediciones) el *tetrardus* queda identificado con el *tritus*, privando a la obra de su auténtica modalidad.³⁴

El modo *tetrardus* es menos abundante que el anterior. En las Antologías Corales están en *tetrardus* las obras siguientes:

- *Domine Deus* (Motete, 2 v.i.) de O. di Lasso (Ant. Coral I, pág. 8): *tetrardus* en Sol.
- *Laudate Dominum* (Salmo, 2 v.m. y C. Gregoriano) Anónimo (CMC) (Ant. Coral II, pág. 8): *tetrardus* en Sol (aunque la primera frase está en *protus* en La).
- *Lo que queda es lo seguro* (Villancico, 3 v.i.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral III, pág. 7): *tetrardus* en Sol.
- *Deus in adiutorium* (Ensalada, 3 v.m.) de J. de Triana (Ant. Coral V, pág. 4): *tetrardus* en Sol.
- *Serrana del bel mirar* (Ensalada, 3 v.m.) de Millán (Ant. Coral V, pág. 7): *tetrardus* en Sol.
- *Sancta Maria* (Motete, 3 v.m.) de J. d Anchieta (Ant. Coral V, pág. 10): *tetrardus* en Sol.
- *A tierras ajenas* (Villancico, 3 v.m.) de F. de Peñalosa (Ant. Coral VI, pág. 9): *tetrardus* en Sol.
- *Ora baila tú* (Canción / madrigal, 3 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral IX, pág. 4): *tetrardus* en Sol.

La altura de la obra. La altura de la obra es algo que el director tiene siempre que considerar al interpretar una obra modal. Este sistema permite pocas variaciones de altura: una obra en *protus* sólo puede escribirse en Re, en Sol (con *sib*) o en La; pero no en Mi, en Fa o en

³⁴ La impresión sonora a los oídos modernos de este modo es la de un modo mayor (Do) con semicadencia en la dominante (Sol); pero como dijimos antes, esta imagen sonora es falsa y debe ser destruida mentalmente por el intérprete de música del Renacimiento: la verdadera tónica es SOL.

Do. Menos posibilidades tienen los otros modos. Esto significa que si una obra está demasiado aguda o demasiado grave en la altura escrita en la que se nos presenta, el director puede bajarla o subirla lo necesario para ajustarla a las características sonoras del Coro.³⁵ Sobre este problema se habló en capítulo 17.3.1.

También debe tenerse en cuenta el hecho de que el diapason renacentista era variable y, desde luego podía estar entre un semitono y un tono más grave que el actual.

27.8. EL COMPÁS. LA MÉTRICA. LA AGÓGICA.

Uno de los principales avances en la interpretación del música del Renacimiento ha venido de la investigación sobre el parámetro relacionado con la agógica o movimiento musical.

El director-intérprete de una obra del Renacimiento hasta casi el último tercio del siglo XX era un músico, que podía estar muy bien formado en la música convencional y que utilizaba unas partituras escritas con valores bastante largos (abundantes redondas, incluso algunas cuadradas, muchas blancas y algunas negras), con unos compases que sugerían lentitud (3/1, 4/2, etc.), llenas de anotaciones expresivas (dinámico-agógicas). Este director interpretaba todos estos datos de manera convencional (un compás de 3/1 tenía tres partes, etc.), resultando generalmente versiones muy lentas, pesadas y aburridas de las obras del Renacimiento, además vertidas en el espíritu romántico de la formación habitual de todo músico.³⁶

27.8.A. El **compás en el Renacimiento** no se marcaba en el sentido actual de situar espacialmente sus distintas partes. El maestro de capilla no dibujaba las distintas partes del compás, entre otras cosas, porque los cantores no lo miraban a él, sino al libro de polifonía situado sobre el facistol frente a los cantores (los niños cantores colocados delante de los cantores adultos). El maestro llevaba la dirección mediante la marcación de la *mensura* o el *tactus* (en Italia, la *battuta*). Esta marcación, que indicaba la unidad métrica, era sonora, golpeando una mesa situada junto al maestro con un rollo de pergamino, como la mejor manera de aunar el movimiento de los varios intérpretes.

El *tactus* constaba de dos elementos: la *thesis* o *positio*, es la caída con su golpe percusivo-sonoro; y la consiguiente *arsis* o *elevatio*, necesaria para conducir a la siguiente *thesis*.

En el *tactus simplex* o *aequalis* la *thesis* es igual al *arsis*; es el propio de la unidad métrica binaria (C = ♩). En el *tactus proportionatus* o *inaequalis* la *thesis* es un valor doble al del *arsis*; es el propio de la unidad métrica ternaria (C3 = ♩ | ♩).

La comentada ausencia de barras divisorias en el pentagrama de los manuscritos y ediciones de la época liberaban al intérprete del carácter jerárquico y fuerte de la primera parte del compás, y de la subordinación de las otras partes hacia aquélla.

³⁵ Hablamos de subir o bajar la obra, no de otras acomodaciones o arreglos caprichosos.

³⁶ Todavía tengo en mi cabeza la interpretación *monumental* que, siendo niño, hacíamos del *Ave Maria* de T.L. de Victoria en la Catedral de Granada de la mano de mi admirado maestro Valentín Ruiz Aznar: qué solemnidad, qué potencia, qué contrastes sonoros... Como todo lo que se vive intensamente de niño queda muy cristalizado, todavía hoy me cuesta interpretar esta obra con otros criterios muy distintos.

Como consecuencia de este hecho, el director moderno de obras del Renacimiento debe abandonar todo propósito de marcar el compás que indique la partitura, sino que deberá pensar en marcar un **compás de una sola parte**, (o a 1), según el valor de la unidad métrica que adopte (cf. cap. 7.2).

Este compás a 1, pulsación, o *tactus* en su término técnico, no es fuerte ni suave; **es neutro dinámicamente hablando**; será fuerte si coincide con el acento tónico de la palabra, irá creciendo si va sobre sílabas antetónicas, y será siempre suave cuando coincida con una sílaba postónica.³⁷

27.8.B. La **unidad métrica de tiempo** desde mediado el siglo XV es la *semibrevis* (♀), correspondiente a la redonda actual (♂). Las transcripciones modernas reducen este valor a la mitad (♪), o a la cuarta parte (♫), constituyéndose una u otra en la unidad métrica o *mensura*. Este dato puede reconocerse cuando la edición que utilizamos tiene un *incipit*, o compás previo a la transcripción, en el que constan la clave original y la primera o primeras notas de la fuente original.

Es muy importante conocer este dato para dar la auténtica duración o *tempo* a la obra. Según los teóricos de la época, como Fr. Gaffurius³⁸, se sugiere que la *mensura* o *tactus* sea la del pulso de un hombre que respira tranquilamente (entre 60-70 pulsaciones por minuto).

Esta velocidad natural será la normal para una obra de características también *normales* en alguna manera. Pero el pulso del hombre se acelera en estados de gran actividad, agitación, ansiedad, etc., por lo que una obra que, por su texto, participe de estos estados será más rápida (70-90 pulsaciones/minuto). En sentido contrario, el pulso del hombre se dilata en estados de calma, descanso, abatimiento, depresión, muerte..., por lo que una obra cuyo texto sugiera alguno de estos estados de ánimo será más lenta (40-60 pulsaciones/minuto).

En obras de arte más elaborado (motetes, madrigales, partes de misas) puede haber **cambios de agógica** dentro de la misma obra, siempre que el texto cambie de sentido. En las pequeñas obras (villancicos, *chansons*, *frottole*, etc.) es aconsejable mantener el mismo *tempo*, a no ser que las letras sugieran lo contrario; pero se debe cuidar no dar la impresión de estética romántica: los cambios de velocidad y carácter siempre serán muy discretos.

Como es natural, nada de esto tiene que ver con los cambios microtemporales de los finales de frases o cadencias.

Sobre el signo del calderón (♯) en esta época, recuérdese lo dicho en la primera parte de este Tratado (cf. cap. 6.4).

27.8.C. Las **cifras y signos del compás renacentista** son una ciencia compleja y, como la misma notación, variable de unas naciones o tradiciones a otras. Esta ciencia debe ser propia

³⁷ Por eso en cualquier obra con texto latino estará excluido un final fuerte, pues en latín no existen palabras agudas.

³⁸ Franchinus Gafforius: *Practica Musicae* (1496).

de los musicólogos-transcriptores de las partituras.

Al director, sin embargo, le basta saber que las relaciones de valor entre unas figuras y otras de mayor o menor duración son diferentes a las actuales. Este sistema de relaciones se basa esencialmente en la posible subdivisión de un mismo valor en dos o en tres partes.

La *proportio imperfecta* (proporción imperfecta), también llamada *tempus imperfectum*, es la **binaria** (C, C): según ella una figura vale la mitad de la anterior, o el doble de la siguiente (por ejemplo, la *semibrevis* vale la mitad de la *brevis*; la *semibrevis* se divide en dos *minimae*).

Las obras escritas en la *proportio imperfecta* son con mucho las más abundantes y en ella están escritas las formas musicales religiosas y las más cultas y complejas de las profanas. Los signos de compás moderno que nos podemos encontrar en las transcripciones son variables, dependiendo de la reducción de valores aplicada por el transcriptor (C, C , 2/1, 2/2, 2/4, 4/4).

La unidad métrica que se aplique al *tactus* puede ser cualquiera en esta proporción, ya que siempre será divisible por dos. La elección de esta unidad métrica (redonda, blanca, negra...) estará determinada por el valor que corresponda a la *semibrevis* según el *incipit* de la obra.

Cuando falta este *incipit* (caso muy frecuente por desgracia) el director debe decidir la unidad métrica ayudándose de los siguientes criterios:

- Los valores métricos mínimos deben ser de cuarto de *tactus*. Éstos no deben ser muy abundantes (corcheas, en el caso de *tactus* a la blanca).
- El diseño rítmico mínimo larga-breve debe ocupar un *tactus* completo (negra con puntillo + corchea, en el caso de *tactus* a la blanca).
- Los contratiempos que se produzcan deben ser de mitad de *tactus*, no de cuarta parte (contratiempo de negra, en el caso de *tactus* a la blanca).
- Las síncopas que se produzcan deben ser breves, o sea, que comiencen en la mitad del *tactus*, prolongándose total o parcialmente en el *tactus* siguiente (síncopa de negra hacia otra negra o corchea del compás siguiente, en el caso de *tactus* a la blanca).

Estos criterios pueden aplicarse al *Agnus Dei* I de la Missa “Ecce vir prudens” de S. de Aliseda, para decidir pulsarla a *tactus* de blanca:

De acuerdo con estos criterios, la mayor parte de las obras del Renacimiento de proporción binaria van bien si se pulsán a la blanca; pero esto no es un axioma, que exima a los directores de plantearse el problema de la unidad métrica al abordar el estudio interpretativo de

una obra concreta.³⁹ Unas obras irán mejor a la redonda (por ej. el villancico *De los álamos vengo, madre*, de J. Vásquez⁴⁰), y otras a la negra (por ej. la villanesca *Niño Dios d'amor herido*, de F. Guerrero⁴¹).

La *proportio perfecta* (proporción perfecta), también llamada *tempus perfectum*, es la **ternaria**⁴² (C3, O3): según ella una figura vale un tercio de la anterior, o el triple de la siguiente (por ejemplo, la *semibrevis* vale un tercio de la *brevis*; la *semibrevis* se divide en tres *minimae*).

Las obras escritas en la *proportio perfecta* abundan menos; casi se reducen al género profano en su vertiente más cercana al canto popular y a la danza (villancicos, *chansons*, *frottole*, etc.). Los signos de compás moderno que nos podemos encontrar en las transcripciones son variables (como en el caso de la *proportio imperfecta*), dependiendo de la reducción de valores aplicada por el transcriptor (3/1, 3/2, 3/4, 3/8, 6/4, 6/8, y otros quizá).

La unidad métrica que se aplique al *tactus* en estos casos es obligada: aquélla que sea divisible por tres (unidad de subdivisión ternaria), y siempre corresponderá o a la unidad total de compás, o a la unidad de parte de subdivisión ternaria (♩. en el compás 3/1; ♩. en 3/2 y 6/2; ♪. en 3/4 y 6/4; ♪. en 3/8 y 6/8, etc.). Si una obra de éstas se dirigiera a tres partes o pulsos, cada uno de éstos sería ya de subdivisión binaria, y dejaría de sentirse la proporción perfecta. Se exceptuarán las obras cuya figuración sea de notas tan breves que hagan inviable el pulso ternario.

Como las obras de las Antologías Corales escritas en el *tempus perfectum* no son muchas, las citamos adjuntando la unidad métrica de su *tactus* (para la formación de un criterio aplicable a cualesquiera otras obras):

- *Rodrigo Martines* (Villancico), Anónimo (CMP) (compás 3/2: *tactus* ♩.) (Ant. Coral II, pág. 9).
- *Vésame y abráçame* (Villancico), Anónimo (CMU) (♩3: ♩.) (Ant. Coral III, pág. 9).
- *Virgen bendita sin par* (Villancico) de P. Escobar (3/2: ♩.) (Ant. Coral IV, pág. 5).
- *Más vale trocar placer* (Villancico) de J. del Encina (3/4: ♪.) (Ant. Coral IV, pág. 8).
- *Llaman a Teresica* (Villancico), Anónimo (CMU) (3/4: ♪.) (Ant. Coral IV, pág. 9).
- *Deus in adiutorium* (Ensalada) de J. de Triana (3/4: ♪.) (Ant. Coral V, pág. 4).
- *Minno amor, dexistes jay!* (Villancico), Anónimo (CMP) (3/2: ♩.) (Ant. Coral V, pág. 5).
- *Pásame por Dios, varquero* (Villancico) de P. Escobar (3/4: ♪.) (Ant. Coral V, pág. 6).
- *Serrana del bel mirar* (Ensalada) de Millán (C3: ♩.) (Ant. Coral V, pág. 7).
- *Ay, triste que vengo* (Villancico) de J. del Encina (3/8: ♪.) (Ant. Coral V, pág. 11).
- *Señores el qu'es nascido* (Villancico), Anónimo (CMU) (♩3: ♩.) (Ant. Coral V, pág. 13).
- *Pues que no puedo olvidarte* (Villancico) de G. de Morata (3/2: ♩.) (Ant. Coral IX, pág. 15).

³⁹ Algunos directores poco formados creen estar muy al día diciendo simplemente que “el Renacimiento se dirige a la blanca”.

⁴⁰ Ant. Coral VII, pág. 12.

⁴¹ Ant. Coral IV, pág. 13.

⁴² La perfección le viene por la semejanza simbólica con la Trinidad de Dios, el ser perfecto.

27.8.D. El **cambio de proporción o de compás** es posible en el Renacimiento. De él se ha hablado en el Capítulo 7.3, estudiando distintas posibilidades gráficas y aplicándolo a ejemplos diversos (pág. 169-171), y a él remitimos al director, reafirmandonos en todo lo allí expuesto.

Queremos recordar como muy importante que el *tactus* o pulsación no debe variar en su velocidad, sino en su proporción o división en dos o en tres subdivisiones.

Si el cambio es de la *proportio imperfecta* o binaria (**C** ó **♩**) a la *perfecta* o ternaria (**C3** ó **♩3**), el efecto será de aceleración: se incluyen tres valores rítmicos donde antes sólo había dos. Éste es el caso más normal.

Si, por el contrario, el cambio se da desde la *proportio perfecta* o ternaria a la *imperfecta* o binaria, el efecto será de desaceleración o frenazo, al incluir dos valores rítmicos donde antes había tres. Este caso se suele dar en las mismas obras anteriores (que cambiaron de la proporción binaria a la ternaria), volviendo de nuevo a la proporción binaria.⁴³

Recuérdese por fin que existe en el Renacimiento el cambio del compás **C** al compás **♩**. En este caso, la velocidad se duplica (♩ = ♩), mientras que, si es al contrario, la velocidad disminuye en la mitad (♩ = ♩). Esto ocurre muy raras veces y sólo en los polifonistas más tempranos.

27.9. RELACIÓN ENTRE TEXTO Y MÚSICA.

Uno de los hechos que caracterizan el humanismo renacentista es la toma de conciencia por parte de los hombres más cultos del estado de perfección de los idiomas europeos respectivos, muchos de ellos nacidos del latín (lenguas románicas). En la Edad Media el pueblo bajo va formando una *jerga* en la que se expresa, pero el idioma de la cultura es el latín de la Iglesia. El idioma del pueblo no parece digno de soportar el arte de la música, salvo en contadas ocasiones, como las cantigas *de amigo* o la sobresaliente colección de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X *El Sabio*, en España.

En el Renacimiento desaparece este complejo de inferioridad de las lenguas romances o vernáculas, y un torrente de música cortesana de divertimento se vierte sobre ellas. La confección de las diversas *Gramáticas de la Lengua* (como en España la de A. de Nebrija⁴⁴) confiere a estas lenguas la dignidad que necesitaban para ello.

El **proceso de maridaje entre el texto** (latino o vernáculo) **y la música** que sobre él nace es gradual y ascendente: en los inicios la coincidencia entre el texto y el carácter o clima de la música es tan sólo aproximada. Los autores no suelen enfatizar musicalmente ninguna palabra

⁴³ Véase el villancico *Din di rin, din di rin* (4 v.m.) de autor Anónimo (CMP), que comienza en proporción ternaria para pasar en el estribillo a la binaria y posteriormente de nuevo a la ternaria. Está analizado en lo que respecta a este problema en la pág. 170s.

⁴⁴ Antonio de Nebrija: *Gramática de la Lengua Castellana* (Salamanca, 1492).

determinada; esto además es imposible en las pequeñas formas, villancicos, *chansons*, etc., en las que una misma frase musical se canta con letras distintas. En nuestros Cancioneros manuscritos (Colombina y Palacio) no hay precisión en la ubicación exacta de las sílabas debajo de las notas, y en muchas obras el texto está puesto sólo en la voz *discantus*, y en el resto de las voces aparece sólo el *incipit* o primeras palabras del texto.

Colocación hipotética del texto. La solución instrumental para estas voces siempre es posible; pero puede ser legítimo el deseo de cantarlas vocalmente, en cuyo caso es tarea del director acomodar el texto a estas voces. Tarea fácil cuando se trata de una obra homofónica, en la que todas las voces tienen una correspondencia métrica con la primera; pero problemática en las obras contrapuntísticas, en las que el director, que prepara la edición de la partitura para los cantores, deberá cantar estas voces acomodando el texto de diversas maneras, intentando dar lógica textual a las entradas contrapuntísticas, hasta llegar a la manera mejor. Por tanto, en obras de este tipo el director podría corregir las ediciones que utilice, si cree mejorar la colocación del texto; pero para ello hace falta mucha experiencia de cantar obras de esta época.

Lo mismo hay que decir de la solución ante las letras *ij* que aparecen frecuentemente en partes de la Misa (por ej., en los *Kyrie*), y que indican que se repite alguna o algunas palabras, o incluso toda una frase literaria. Las mejores ediciones ponen estas aplicaciones del texto en *letra cursiva* para indicar que son la hipótesis del transcriptor, que el director puede aceptar o intentar mejorarla.

Será J. des Pres el primero en dar realce al sentido de la palabra, hecho trascendental para la evolución del Renacimiento posterior. En la plenitud renacentista la palabra adquiere el protagonismo y, frente a aquellas formas repetitivas musicalmente, se impone el madrigal y su estilo: un texto único, que influye en la música e intenta ser expresado por ella.

Este **espíritu madrigalista** pasará a aquellas formas menores (villancico, *chanson*...) que, conservando la arquitectura, en la práctica se convertirán en madrigales, como ocurre con los villancicos de J. Vásquez o del C.M. de Medinaceli. En el caso de las *chansons*, al quedar sobre un texto único, éstas se convierten en auténticos madrigales.

Es imprescindible recordar en este capítulo de la interpretación hipotéticamente correcta de la música coral del Renacimiento el hecho de la distinta **pronunciación del castellano** en esta época; para ello remitimos al Apéndice II del Capítulo 14 (pág. 323s.).

Capítulo 28. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL BARROCO

28. 1. INTRODUCCIÓN.

Mucho se ha escrito y se podría decir sobre la palabra y el concepto “barroco”: si es una época, un estilo de vida, un espíritu permanente con diversas manifestaciones a lo largo de toda la historia de la Cultura... Lo barroco se define incluso, con un sentido peyorativo, como algo extravagante, grotesco y de mal gusto.

Discusiones filosóficas aparte, emplearemos este término, *barroco*, aplicado a la Música por su necesaria relación con la Literatura y las demás Bellas Artes, para referirnos a un período cronológico que arranca con el siglo XVII y viene a concluir hacia el centro del XVIII con las muertes de dos grandes maestros: J.S. Bach (1750) y G.F. Händel (1759).

La Música experimenta en toda Europa, hacia el año 1600, un cambio profundo y general en sus manifestaciones, en todos sus aspectos y formas, y en un tiempo relativamente breve se cambia radicalmente la técnica y la estética de la Música, tanto de la vocal como de la instrumental, tanto de la profana como de la religiosa.

El siglo y medio de la época barroca es, ciertamente, un largo período, que algunos historiadores dividen en dos subperíodos, al igual que se comentó del Renacimiento en el capítulo anterior: un primer Barroco o Altobarroco (hasta ca. 1675) y, desde aquí, un segundo Barroco o época de plenitud del Barroco. Y es cierto que entre la Música de C. Monteverdi y la de A. Vivaldi o J.S. Bach hay diferencias abismales; pero no lo es menos el hecho de que la Música del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII mantiene unas constantes comunes que la diferencian de la de cualquier otro período histórico, anterior o posterior y, al mismo tiempo, le confieren una unidad más que superficial.

Este cambio se efectuó sin estridencia alguna, por la dinámica interna de la Música, por evolución de la Música del Renacimiento que, cuando había alcanzado su punto máximo de perfección, rompió hacia nuevos derroteros.

El Barroco sigue planteando al intérprete moderno algunos problemas similares al los del Renacimiento, como la ausencia de partituras completas de una obra (de la mayoría de las obras nos quedan sólo particelas). Pero se sitúa mucho más cerca de nuestra práctica: la grafía musical se va acercando a la actual (redonda, frente a la grafía cuadrada renacentista); el compás se va acercando a su idea actual, con barras divisorias cada vez más frecuentes; los modos se van transformando en los tonos actuales...

La composición sobre *cantus firmus* se abandona; no obstante permanece en elaboraciones sobre corales alemanes (fantasías corales), y en la música latina en los salmos polifónicos y policorales y en las Misas *pro Defunctis*.

El dato histórico, muy importante para la historia de la música coral, que constatamos es la presencia cada vez más abundante de una literatura instrumental que entusiasma a los compositores, y que hace desaparecer prácticamente la música coral *a cappella* de carácter civil, quedando ésta relegada a sólo la música litúrgica; ésta por su parte seguirá insistiendo en giros y armonías arcaicas, pero encontrará un camino nuevo y específico de este período barroco, a la vez que monumental, en el estilo policoral. En el campo civil, la música se servirá del Coro como elemento fundamental unas veces, ornamental otras, de las óperas y oratorios (cf. Capítulo 9.3).

Hacia el fin del período, las formas del oratorio, de la pasión y de la ópera se hacen gigantescas en su concepción musical y en sus dimensiones, en manos de unos compositores tan grandes (J.P. Telemann, J.S. Bach, G.F. Händel) que hacen imposible una evolución posterior del estilo barroco, provocando la reacción hacia el nuevo estilo clásico.

La música española, que en el Renacimiento ha llegado a la cima como una de las grandes escuelas y con algún autor, quizá, como el más grande del Renacimiento, se oscurece al comenzar el siglo XVII, sin que puedan darse razones convincentes para justificar tal hecho. Ciertamente la música de este período está mucho menos transcrita y publicada, sin duda porque no parece haber habido en España ningún compositor de primerísima importancia, como los hubo en el Renacimiento. Pero los compositores de segunda categoría, como se dijo en el capítulo anterior, componen con muy buena calidad y dignidad, y son dignos de darse a conocer, como lo son los compositores de otras escuelas, que todos no son C. Monteverdi, J.S. Bach o G.F. Händel.

La música barroca española publicada lo está en ediciones técnicas, caras y muchas veces agotadas del C.S.I.C. y apenas en ediciones más utilitarias. Esta música, como veremos a través de este capítulo, a veces tiene una plantilla coral menos habitual, necesita el bajo continuo, o instrumentos diversos, o requiere la división del coro (policoralidad).

El hecho es que la polifonía del Renacimiento, con mejor o peor interpretación, es bastante practicada por la generalidad de nuestros coros, mientras que la del Barroco, más cercana a nuestra sensibilidad, apenas tiene un hueco en los programas corales.

En este capítulo nos acercaremos a la interpretación de la música coral barroca, pero creemos que es justo hacerlo preferentemente desde la música barroca española que, siendo semejante a la europea, tiene algunas particularidades propias. Y desde este principio queremos animar a los directores de Coro a conocerla y considerar las posibilidades de su interpretación. El Renacimiento español ya está bien abierto entre los coros españoles, y mejor valorado por los grupos extranjeros de interpretación. Procede ahora romper una lanza para que ocurra otro tanto con nuestro Barroco.

28.2. FUENTES Y COMPOSITORES.

28.2.A. Escuela Española.

Mucha música profana de nuestro Barroco inicial nos ha llegado en *cancioneros* diseminados por diversas bibliotecas europeas. Sus obras son fundamentalmente villancicos (=

romances con estribillo), canciones y madrigales (= sonetos, tonos humanos) de sonoridad armónica cercana a los del Renacimiento, aunque con madrigalismos atrevidos inusitados, y con una riqueza rítmica nueva, que los hace propios de esta nueva época. Los exponemos brevísimamente para que se pueda apreciar la riqueza de obras que tenemos y hagamos justicia nominando a unos desconocidos autores

ROMANCES Y LETRAS A TRES VOZES.¹ Conservado en la Biblioteca Nacional, este cancionero parece ser el más antiguo por su estilo musical de transición. Contiene 134 obras, de las que 73 están en el volumen publicado, generalmente anónimas, y entre las pocas que llevan nombre de autor figuran G. García (1), D. Garzón (1), J. de Palomares (1), J. de la Peña (1), B. Peralta (1) y J. Pujol (9).

CANCIONERO DE TURÍN.² Conservado en La Biblioteca Nacional de esta ciudad. Contiene 46 obras, 36 a 3 voces y 10 a 2, todas anónimas con la excepción de una de J. de Palomares.³

CANCIONERO DE LA CASANATENSE. Conservado en la Biblioteca Casanatense de Roma. Contiene 20 obras, todas a 3 v. de J. Arañés (6), M. Machado (1), I. Mur (1), J. Pujol (6) y M. Romero (*Capitán*) (6).⁴

CANCIONERO DE MEDINACELI, llamado también TONOS CASTELLANOS, B). De la Biblioteca de los Duques de Medinaceli (Madrid). Es distinto del mucho más importante Cancionero de Medinaceli del s. XVI (CMM), del que se habló en el capítulo anterior. Contiene 67 obras, la mayoría a 3 v. de J. Blas (2), F. Company (6), G. Díaz (1), D. Gómez (1), F. Gutiérrez (3), F. Muñoz(1), J. de Palomares (1), J. Pujol (1) y muchas anónimas (51).⁵

CANCIONERO DE OLOT. Contiene 74 obras de J.B. Comes (3), B. Figuerola (1), I. Mur (1), F. Pujol (2), J. Pujol (15) y la gran mayoría anónimas (52).⁶

CANCIONERO DE MUNICH. Conservado en la *Staatsbibliothek* de esta ciudad. Según el recopilador, Claudio de la Sablonara (nombre con el que también se conoce este cancionero), contiene la música que se interpretaba en la corte de Felipe III. Contiene 75 obras a 2, 3 y 4 v. de M. de Arizo (2), J. Blas (20), G. Díaz (8), D. Gómez (1), M. Machado (3), J. de Palomares (1),

¹ Transcrito por Miguel Querol y publicado sólo el vol. 1º por el C.S.I.C. (Barcelona, 1956).

² Este y los cancioneros que siguen sólo están parcialmente transcritos por Miguel Querol y publicados con el título: *Música Barroca Española: Polifonía Profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII)*. (C.S.I.C., Barcelona, 1970).

³ En la publicación de M. Querol hay sólo 10 obras de este cancionero.

⁴ En la citada publicación hay 6 obras de este cancionero.

⁵ Publicadas sólo 20 obras.

⁶ De ellas están publicadas 6 obras a 3 v.

J. Pujol (7), A. de los Ríos (8), M. Romero (*Capitán*) (22), J. de Torres (1) y alguna anónima (2).⁷

LIBRO DE TONOS HUMANOS. Conservado en la Biblioteca Nacional, además de ser excepcional por el número de obras (227), nos lleva más adelante en el tiempo (copiado en 1655 por D. Pizarro). Por eso este cancionero es para el s. XVII lo que el Canc. Mus. de Medinaceli es para el s. XVI. La mayoría de sus obras son a 4 v. (las de los anteriores cancioneros eran en su mayoría a 3 v.). Los autores nominados en él son N. Borly (1), M. Correa (28), F. de la Cruz (2), M. Machado (11), B. Murillo (14), F. Navarro (1), C. Patiño (6), M. Romero (*Capitán*) (3), A. de Viera (1) y muchas obras anónimas (159).⁸

CANCIONERO DE COIMBRA. Conservado en la Biblioteca de su Universidad. Es el único que tiene las obras en formato de partitura, aunque ordenadas en sentido inverso (el primer pentagrama es el Bajo). Contiene 73 obras para distinta composición vocal (de 2 a 9 v.), todas anónimas.⁹

TOMÁS LUIS DE VICTORIA (Ávila, 1548? - Madrid, 1611). Este autor, cumbre del Renacimiento, se introduce en la estética barroca con sus numerosas obras policorales (motetes, misas, salmos y *Magnificat*) con órgano para el Coro I, ya desde la primera publicación (Venecia, 1572).

PEDRO RUIMONTE (Zaragoza, 1565 - 1627). Tiene un Libro de (6) Misas (1604)¹⁰, otro de motetes y lamentaciones (1597) (perdido) y el *Parnaso Español de Madrigales y Villancicos* (1614)¹¹, todos publicados en Amberes, donde sirvió como Maestro de Capilla de la Corte. Su estilo es todavía renacentista con alguna aproximación al Barroco, sobre todo en los Villancicos.

SEBASTIÁN AGUILERA DE HEREDIA (Zaragoza?, ca.1565 - 1627). Aunque es más conocido como organista, es un buen compositor de música coral litúrgica. Su *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae* (1618) se compone de cuatro ciclos de *Magnificat* en cada uno de los ocho tonos, algunos con una policoralidad grandiosa.

MATEO ROMERO / MATHIA ROSMARIN (*MAESTRO CAPITÁN*) (Lieja, 1575/6 - Madrid, 1647). Aparte su obra profana en los cancioneros, tiene numerosas misas y motetes diseminados por muchos archivos españoles, dado su gran predicamento como Maestro de Capilla del Rey

⁷ Publicadas sólo 6 obras

⁸ De ellas están publicadas 16 obras en la publicación aludida de M. Querol.

⁹ Sólo tres de ellas están publicadas en M. Querol.

¹⁰ Transcrito por Pedro Calahorra y publicado por la Sociedad Española de Musicología (Zaragoza, 1982).

¹¹ Transcrito por Pedro Calahorra y publicado por la Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.) (Zaragoza, 1980).

Felipe II, de donde le viene el sobrenombre *Capitán*, “porque sobre todos triunfa”.¹²

JUAN BAUTISTA COMES (Valencia, 1582 - 1643). De estética netamente barroca en sus villancicos al Ssmo. Sacramento, a la Natividad o a la Sma. Virgen, de muy variada composición vocal (para 1, 2 y 3 coros)¹³. Autor de numerosos motetes y Misas policorales y de las *Danzas del Santísimo Corpus Christi*¹⁴. Lo creemos uno de nuestros mejores compositores del s. XVII.

CARLOS PATIÑO (Galicia, 1600 - Madrid, 1675). Autor, entre otras, de una excelente Misa de Batalla a 12 v.¹⁵, motetes policorales y obras cortesanas en distintos cancioneros.

JOAN CEREROLS (Martorell, 1618 - Montserrat, 1676). Importantísimo compositor comparable a los mejores del siglo XVII europeo. Su obra es especialmente religiosa y de una sabiduría policoral sobresaliente, como por ejemplo sus espectaculares obras, el himno *Ave, maris stella* (9 v.m. en 3 coros: S(c.f.) | SCTB | SCTB) y C. Gregoriano, o la *Missa de Batalla* (12 v.m. en 3 coros SSCT | SCTB | SCTB).¹⁶

De entre los Maestros de Capilla de la Catedral de Sevilla merecen citarse por su especial calidad ALONSO XUÁREZ (o JUÁREZ) (+1696), DIEGO-JOSÉ DE SALAZAR (+1709) y PEDRO RABASSA (1694?-1767). Sus obras siempre policorales denotan el esplendor del culto catedralicio sevillano, por ejemplo: las Lamentaciones (8 v. en 2 coros e instrumentos) de D.J de Salazar o las Misas *Absque brevi brevis* (a 8 v. en 2 coros) o *Per oppositos motus* (a 12 v. en 3 coros) de P. Rabassa.¹⁷

28.2.B. Escuela Italiana. Al citar a los mejores representantes de esta importante escuela, no consideramos sus óperas ni sus cantatas, que por ser italianas, son para voz sola e instrumentos.

CLAUDIO MONTEVERDI (Cremona, 1567 - Venecia, 1643). Gran figura de la Música, que

¹² Sus *Opera Omnia Latina* se publican por el *American Institute of Musicology* (Hänssler Verlag, 2001).

¹³ Transcritos por José Climent y publicados por la Institución “Alfonso el Magnánimo” (Valencia, 1977-78).

¹⁴ Transcritas por Vicente García Julbe y publicadas por la Institución “Alfonso el Magnánimo” (Valencia, 1952).

¹⁵ Transcrita por M. Querol y publicada en el volumen *Polifonía Policoral Litúrgica* del C.S.I.C. (Barcelona, 1982).

¹⁶ Sus Obras Completas, transcritas por David Pujol, están publicadas por el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya (Monasterio de Montserrat, 1930-81).

¹⁷ Muchas obras de estos maestros han sido transcritas por Ricardo Rodríguez, y algunas publicadas en el *Boletín 2001* de la Confederación Andaluza de Coros (CO.AN.CO.).

a través de sus nueve Libros de Madrigales (1587-1651) pasa del estilo renacentista al barroco. Iniciador de la ópera con *L'Orfeo* (1607). Otras grandes obras corales son el *Lamento d'Arianna* (1608), las *Canzonette* (1584), los *Scherzi musicali* (1607-32), 3 Misas, los *Madrigali spirituali* (1583), *Visperas de Beata Virgine* (1610), y la *Selva morale e spirituale* (1640).

GIACOMO CARISSIMI (Marini, 1605 - Roma, 1674). Muy importante como iniciador del oratorio, de los que compuso 14, entre ellos *Baltazar*, *Jephthe*, *Jonas* y *Judicium Salomonis*. Aparte compone 14 misas y muchos motetes.

ALESSANDRO SCARLATTI (Palermo, 1660 - Nápoles, 1725). Fundador de la ópera napolitana. Su obra la componen múltiples motetes, una Pasión según S. Juan, 10 Misas, *Stabat Mater*, *Te Deum* y ca. 35 oratorios (algunos perdidos).

ANTONIO LOTTI (Venecia o Hannover, ca.1667 - Venecia, 1740). La mayor parte de su mucha música sagrada, misas, motetes, salmos y oratorios no tiene acompañamiento instrumental. Fue célebre su *Miserere* (1733).

ANTONIO VIVALDI (Venecia, 1678 - Viena, 1741). Muy importante en la música instrumental, sobre todo en la forma concierto, y operística. Algunas composiciones religiosas importantes son el *Gloria* en Re M., el *Magnificat* en Sol m., y el oratorio *Juditha triumphans* (1716).

DOMENICO SCARLATTI (Nápoles, 1685 - Madrid, 1757). Aunque muy importante como compositor de óperas y obras instrumentales, no lo es tanto en la música coral, que se reduce a algunos motetes, salmos y misas, y dos oratorios.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESİ (Iesi, 1710 - Pozzuoli, 1736). Célebre por sus óperas e *intermezzi* cómicos; para la música coral aporta, entre alguna misa y varios motetes, su célebre *Stabat Mater* (1736).

28.2.C. Escuela Alemana.

MICHAEL PRAETORIUS (Creuzburg an der Werra, 1571? - Wolfenbüttel, 1621). Compositor muy prolífico de música multicoral en alemán y en latín para el culto luterano. Sus principales obras: *Musae Sioniae* (9 vols., 1605-10) y *Terpsichore* (1612), conjunto de motetes, salmos y danzas instrumentales.

MELCHIOR FRANCK (Zittau, ca.1579 - Coburgo, 1639). Como el anterior, compuso mucha música para el culto luterano: más de 40 colecciones de motetes con más de 600 obras con y sin instrumentos.

HEINRICH SCHÜTZ (latinizado: Henricus Sagittarius) (Bad Löstriz, 1585 - Dresde, 1672). Su producción es casi totalmente sagrada influida por la música policoral veneciana. Toda ella es excelente. Algunas obras sobresalientes: *Psalmen Davidis* (1619), *Cantiones sacrae* (1625),

Symphoniae sacrae (3 vols. de motetes, 1629-50), *Kleine geistliche Concerte* (2 vols., 1636-39), y otras colecciones por el estilo. Sus oratorios son: Historia de la Resurrección (1623), Las siete palabras de Cristo (ca.1660), Historia de la Navidad (1664) y las Pasiones según S. Mateo, S. Lucas y S. Juan (1666).

GEORG PHILIPP TELEMANN (Magdeburgo, 1681 - Hamburgo, 1767). También muy prolífico, que escribe en todas las formas vocales e instrumentales de su época con un estilo de gran claridad. Su inmensa contribución coral está en sus ca.1700 cantatas para el servicio luterano, 27 Pasiones, 6 oratorios, 17 Misas, 30 salmos, motetes, cánones y otras canciones religiosas.

JOHANN SEBASTIAN BACH (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750). El más grande de los compositores que con G.F. Händel cierra el Barroco abarca la totalidad de los géneros musicales de su época, con excepción de la ópera. También es el más grande en la música coral con estas obras:

- 6 Motetes para coro sin instrumentos.
- Más de 200 Cantatas para coro, solistas y orquesta, para el servicio dominical y festivo luterano.
- *Magnificat*, para coro, solistas y orquesta (1723).
- Pasión según S. Juan, para coro, solistas y orquesta (1724).
- Pasión según S. Mateo, para doble coro, solistas y doble orquesta (1727).
- Oratorio de Navidad, para coro, solistas y orquesta (1734).
- Misa en Si m. para coro, solistas y orquesta (1749).

GEORGE FRIDERIC HÄNDEL (Halle, 1685 - Londres, 1759). Aunque alemán de nacimiento, es inglés en toda su producción. Culmen del Barroco, junto a J.S. Bach. Compositor de mucha música instrumental y de óperas. Su obra coral abarca varias obras latinas para coro, solistas y orquesta como los salmos *Dixit Dominus*, *Laudate pueri Dominum* y *Nisi Dominus* (1707); los *Te Deum* de Utrecht (1713) y de Dettingen (1743); muchos *anthems* o himnos ingleses para festividades religiosas y civiles. Su obra más importante son los muchísimos oratorios, algunos de ellos inmortales: Esther (1718), Débora (1733), Saúl (1739), Israel en Egipto (1739), El Mesías (1742), Sansón (1743), José y sus hermanos (1744), Baltasar (1745), Judas Macabeo (1747), Susana (1749), Salomón (1749), Jefe (1752)...

28.2.D. Escuela Inglesa.

JOHN DOWLAND (Londres, 1563 -1626), THOMAS TOMKINS (St. Davids, 1572 - Martin Hussingtree, 1656), THOMAS WEELKES (Elsted?, 1576 - Londres, 1623) y ORLANDO GIBBONS (Oxford, 1583 - Canterbury, 1625) son compositores de música instrumental importantes, que también tienen madrigales, salmos y composiciones espirituales polifónicas.

HENRY PURCELL (?, 1659 - Westminster, 1695). Uno de los más importantes compositores del período y el más grande de los ingleses. Con obras instrumentales y dramáticas, su contribución más importante es para la música coral: 65 *anthems* o himnos para coro y orquesta para el servicio anglicano. También obras latinas (*Magnificat*, *Te Deum*, etc.) y otras

obras inglesas profanas.

28.2.E. **Escuela Francesa.** No muy importante para la música coral; merece citarse a:

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (París, 1654? - 1704). Su obra coral: 11 misas, 10 *Magnificat*, Salmos, motetes y el *Te Deum*.

28.3. FORMAS MUSICALES.

En el período barroco permanecen las mismas formas musicales religiosas del Renacimiento: motetes, responsorios, salmos, himnos y misas. Todas ellas adoptan generalmente la policoralidad, con lo que agrandan sus dimensiones. Para todo este apartado remitimos de nuevo a la tercera parte de este tratado, capítulo 21.4.5.6.7.8.9, en el que se estudiaron con relativa profundidad la naturaleza y evolución de estas formas.

Sobre ellas recordemos brevemente:

- El **MOTETE** sigue considerando la primacía en el sentido de que el estilo motetístico es la base de la construcción y organización del resto de las formas. Conserva del Renacimiento el gran principio de la división fraseológica del texto como base de la división en frases musicales, si bien el texto se fragmenta mucho más que en el Renacimiento. Los motetes luteranos agrandan las proporciones de la forma y tienen varias partes o secciones.
Por la brevedad de los textos, el motete abunda en el contrapunto imitativo, que a veces oscurece el carácter antifonal de la policoralidad para convertirse en un contrapunto a 8 ó a 12 voces.
- Los versos de los **RESPONSORIOS** policorales suelen ser para el Coro 1º sólo.
- La **MISA**. Andando el siglo XVII la policoralidad se impone abrumadoramente y es raro encontrar alguna Misa para 4 ó 5 voces. Mantienen la división en seis partes: *Kyrie* (en tres secciones); *Gloria* (única gran sección, aunque con muchas frases y recursos diversos); *Credo* (en tres secciones: inicial, *Et incarnatus est*, y todo el resto desde *Crucifixus*); *Sanctus - Benedictus* (a veces como única parte, otras, dividida en dos); y *Agnus Dei* (a veces desaparece la división en tres secciones).
La policoralidad brilla mejor en las partes largas (*Gloria* y *Credo*) con polifonía homorrítmica o vertical, en coros dialogantes, con unión de todos los coros en ciertas palabras (*Iesu Christe*) y finales de períodos; las partes de texto corto (*Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei*) trabajan más el desarrollo contrapuntístico.
Las Misas *de Batalla* (todavía influenciadas por *La Guerre* o *La Bataille de Marignan* de C. Jannequin) forman una categoría aparte, pues utilizan motivos rítmicos y melódicos netamente caracterizados y distintos de las demás misas, motivos que a veces parecen más bien instrumentales que vocales.

Las **MISAS PRO DEFUNCTIS** están escritas en el llamado “estilo antiguo”; no son policorales; son simplemente corales, a 4, 5 ó 6 voces y se suelen componer sobre el *cantus firmus* de las melodías gregorianas.

- El uso de los **SALMOS** se potencia para realzar las Vísperas u oración de la tarde en las Catedrales, y su presencia es abrumadora en los archivos.
El Salmo es una forma siempre extensa, dividida en frases musicales según los versículos del salmo. En él aparece la polifonía barroca en todo su esplendor: estilo recitativo, poco contrapuntístico, bloques sonoros que dialogan y se contrastan, fragmentación del texto y de la música en incisos rítmicos separados por pausas, unión de los coros en los finales de frases o en ciertas palabras a las que se quiere dar énfasis.
Se musicalizan completos polifónicamente, perdiendo la antifonalidad entre la polifonía y el C. Gregoriano, con lo que todo el salmo es una gran unidad formal polifónica y policoral. Como reminiscencia del pasado quedan algunas secciones sobre *cantus firmus* de la salmodia gregoriana formando parte del entramado polifónico.
Generalmente los salmos se escriben de 8 a 12 voces, divididas en varios coros, pero hay muchos también a 14, 15 y 16 voces, dando origen a varios coros de composición desigual de voces, con lo que cada coro consigue tener una intensidad y colorido propio. A los salmos de Vísperas hay que añadir los innumerables **Miserere**, el salmo 50, con el que terminaba la larga celebración del Oficio de Tinieblas (Maitines y Laudes) del Triduo Sacro.
De la misma manera es muy musicalizado el **Magnificat** o cántico de la Virgen, punto culminante de las Vísperas.
- Los **HIMNOS** siguen conservando la antifonalidad polifonía-gregoriano; éste se transforma, además, ocasionalmente en *cantus firmus* de las estrofas polifónicas, por lo que el conjunto de un himno, forma extensa y compleja, además del indudable atractivo por la alternancia de polifonía (policoral) con Canto Gregoriano, tiene una gran unidad temática.
- Las **LAMENTACIONES** son las lecturas del primer Nocturno de los Maitines del Triduo Sacro, tomadas del libro bíblico del mismo título. Constituyen uno de los grandes inventos de la música barroca. Se musicaliza policoralmente sólo la 1ª Lamentación de cada día; la 2ª y 3ª son para coro normal, o se cantaban en Canto Gregoriano, o en España con las ricas monodías de los códices mozárabes. Estas Lamentaciones policorales son grandes y monumentales obras con gran sentido dramático. (Recuérdese que en ellas se llora la destrucción de Jerusalén en conceptos altamente patéticos, que la Iglesia aplica a la muerte de Cristo).
La división del poema en estrofas, precedidas cada una por una letra del alfabeto hebreo, origina partes muy diversas, a veces diferenciadas en cuanto a la composición vocal: secciones para todos los coros de la composición, o sea, policorales; secciones para uno solo de los coros; secciones para sólo algunas voces de cada coro, etc., originan obras de conjunto que en España son la creación formal más notable del Barroco en el terreno litúrgico.

- El **CORAL** luterano adquiere en la plenitud del Barroco unas derivaciones que lo transforman en obras más o menos grandes basadas en melodías de corales, que adoptan la técnica del *cantus firmus*. Se siguen haciendo, sin embargo, armonizaciones sencillas (?) de las melodías de coral para uso litúrgico de las comunidades luteranas.
- La **FANTASÍA CORAL** elabora un coral en forma totalmente libre; normalmente la voz superior lleva el *cantus firmus* dividiendo y separando cada frase por silencios de gran duración, en los que el resto de las voces, o la orquesta, elaboran unos temas musicales nuevos que suelen ser comentarios musicales de las ideas del texto del coral.

En cuanto a las formas musicales profanas podemos decir:¹⁸

- El **MADRIGAL** es la forma principal para la música *de cámara*, es decir, en las estancias domésticas de las cortes señoriales.
- El **VILLANCICO PROFANO** sobre texto lírico desaparece poco a poco. El **VILLANCICO RELIGIOSO**, que fue anecdótico en el Renacimiento hasta la aparición de las *Villanescas espirituales* de F. Guerrero, va ganando auge e importancia, como alivio del latín, abriendo las Vísperas y en sustitución de los responsorios de los Maitines de Navidad, Corpus e Inmaculada Concepción. De aquí nacen los muchos *Villancicos a la Natividad, al Ssmo. Sacramento y a la Sma. Virgen*, que llenan a veces los archivos catedralicios.¹⁹ El villancico barroco conserva su peculiar carácter popular, con presencia abundante del compás ternario (menos habitual en las formas litúrgicas), y secciones contrastantes, siguiendo siempre una forma genuina y específicamente hispana. Se modifica ampliándose, tanto hacia la técnica policoral, como admitiendo nuevas secciones, convirtiéndose en una galería del estilo barroco en la que se encuentran solistas vocales, pequeños conjuntos vocales, grandes masas policorales, además de variado acompañamiento instrumental y bajo continuo.

La estructura estereotipada del villancico barroco puede ser:

- a) *Romance, Entrada o Tonada*: para un solo coro, o a veces para solista.
- b) *Responsión, Tornada o Estribillo*: policoral, de gran desarrollo y extensión. A menudo recoge el tema literario y musical de la sección anterior amplificándolo.
- c) *Coplas*: abundantes, para solista o sólo el coro 1º.
- d) Repetición de la *Responsión, Tornada o Estribillo*.

A veces incluyen personajes, con diálogos entre ellos, convirtiéndose el villancico en una pequeña *escena lírica*. Fueron personajes célebres en ellos Pascual, Antón, Gil, Blas, etc., o el Asturiano, el Gallego, el Portugués, el Italiano, e incluso el Negro, el Guineano, etc., que interpretaban personajes de cómicos ignorantes a los que el coro va instruyendo en el misterio respectivo.

La calidad de los villancicos es siempre inferior a la de las obras litúrgicas en latín, pues siempre tenían que ser “estrenos”, a menudo se hacían con cierta prisa, y los textos y la

¹⁸ Remitimos para ellas al capítulo 22.2.3.4. en el que se habla de la evolución de estas formas.

¹⁹ En el Archivo de la Catedral de Sevilla, sin embargo, sólo se conservan por excepción villancicos del maestro de capilla Antonio Ripa (ca.1718-1795).

música de esas *escenas* llega a veces a la vulgaridad.

- El **ROMANCE** pervive en España, pero al tener prácticamente siempre un estribillo (el poema es un romance con estribillo) adopta una forma, bien binaria (A-B | C-B | D-B), bien ternaria (A-B-A-C-A-D-A-...) semejante al villancico renacentista.

En el Barroco nacen unas formas musicales nuevas, que llegan a un punto muy alto de desarrollo, llegando en ocasiones a tener proporciones gigantescas en la plenitud del Barroco. Estas formas, que se han tratado en el capítulo 23.2.3.4, están llamadas a tener una gran historia futura, que llega hasta nuestros días:

- La **CANTATA** luterana, que nace en Alemania.
- El **ANTHEM**, término que deriva de la *antífona*, nace en Inglaterra. Es una obra para coro, solistas y orquesta, que se puede considerar el equivalente en la Iglesia Anglicana a la cantata luterana.
- La **ÓPERA**, que nace en Italia, y se extiende por el resto de Europa.
- El **ORATORIO** nace igualmente en Italia, y se extiende sobre todo en Inglaterra; en Alemania deriva en el ORATORIO DE LA PASIÓN.

28.4. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA CORAL BARROCA.

Las características que siguen convienen eminentemente a la música española, pero coinciden en general con las del Barroco europeo.

28.4.A. Supervivencia de la polifonía “clásica”.

La polifonía llamada “clásica”, que había alcanzado su máxima perfección en la segunda mitad del siglo XVI, siguió practicándose por los compositores de los siglos XVII y XVIII, alternándola con el lenguaje propio del Barroco, en un perfecto bilingüismo.

En general, esta polifonía se mantiene en un plan estrictamente conservador: compuesta en perfecto estilo contrapuntístico, *a cappella*, sigue, en lo esencial, los modelos del siglo XVI. Esto no es obstáculo para que estas obras muestren, en bastantes casos, un alto grado de interés e inspiración y, poco a poco, van adoptando más y más elementos del nuevo lenguaje en cuanto a armonía, modo de conducir las voces y aun en la contextura de la melodía.

28.4.B. La nueva polifonía.

Nació de la anterior, conservando alguno de sus elementos esenciales, como la solemnidad religiosa de sus melodías, el contrapunto imitativo, etc. Pero tiene diferencias sustanciales: admite el canto solista alternando con el coro (con todas las consecuencias que el canto solístico lleva consigo, tales como la preponderancia sobre el coro, melodías más adornadas que tienden hacia el lucimiento...); incluye frecuentemente los instrumentos, aparte

del continuo que nunca podía faltar; la armonía, y aun el contrapunto son más ricos. Estas obras están ya escritas en un lenguaje nuevo, el lenguaje barroco. El ritmo es mucho más complejo que en el Renacimiento.

Sobre todo cambia un aspecto determinante, que imprime un nuevo carácter a esa nueva polifonía: la expresividad que llega a ser dramática y que se esfuerza por traducir en música determinadas ideas del texto.

28.4.C. **El estilo moderno.**

Éste fue el verdadero lenguaje del Barroco musical, correspondiendo a lo que C. Monteverdi llama *seconda prattica*, en contraposición a la *prima prattica* de los renacentistas. Sus orígenes en España hay que buscarlos en los villancicos y otras composiciones en lengua romance, como las *villanescas* de F. Guerrero, que se hicieron muy populares en la segunda mitad del siglo XVI. Durante el siglo XVII experimentó una evolución constante y profunda, estando completamente formado antes que comenzase el siglo XVIII, viviendo luego una relativa estabilidad de varios decenios.

Sus melodías llegaron a estar muy alejadas de las solemnes y estáticas de la polifonía del siglo XVI y del *estilo antiguo*; utilizaba todas las posibilidades técnicas y expresivas que conocía la música de entonces: alternancia de solos y coros, de pasajes contrapuntísticos y homorrítmicos, amplio uso de los instrumentos... Fue un estilo muy influido por la ópera naciente en Italia. Este estilo no sólo se utilizó en la música profana, sino en todas las formas musicales religiosas, tanto en latín como en lenguas vernáculas, y casi llegó a suplantar al *estilo antiguo*, que quedó relegado a pocos momentos u ocasiones, aunque nunca dejó de emplearse.

28.4.D. **La melodía.**

Fue el gran invento del Barroco, su verdadera pasión. Francisco Valls, en uno de sus escritos para defender su Misa *Scala Aretina*, llega, en un arranque oratorio, a identificar la melodía con la música. La melodía barroca adopta las más variadas formas para acomodarse al sentido del texto; sus constantes o preferencias son:

- El carácter virtuosístico, propio de las melodías destinadas a solistas. Esta característica entra menos en el campo polifónico en el que nos desenvolvemos; pero constatamos su presencia moderada en muchas de las coplas a solo de los villancicos.
- La tendencia a la arritmia o ritmos forzados: es una característica fundamental de la estética barroca, que, por ejemplo, en Arquitectura, Escultura y Pintura tendía a la eliminación de la línea recta, o de los límites definidos de las masas o de los colores. De igual manera, la melodía barroca tiende a huir de la estaticidad, llena de equilibrio, del Renacimiento, ama la síncopa, que destruye la linealidad rítmica, acumula los adornos (trinos, mordentes, etc.); es característico el uso muy abundante del redondeado compás ternario, frente al uso casi exclusivo del lineal binario del Renacimiento; la melodía se vuelve mucho más silábica en este ritmo ternario, que, sin embargo, ofrece oportunidad de variantes rítmicas, como la hemiolia, el ritmo dactílico, etc.
- La preponderancia de la melodía sobre el conjunto: es una de las consecuencias de la importancia primordial que el Barroco otorgó a la melodía. Frecuentemente se trata, incluso en obras polifónicas, de verdaderas melodías acompañadas (tal sucede en los pasajes en que una voz “canta”, normalmente la superior, y las otras “acompañan” en acordes verticales homorrítmicos).

Naturalmente, esto no existe cuando se trata de pasajes en estilo contrapuntístico.

28.4.E. La armonía.

La armonía en el primer Barroco fue muy conservadora: esencialmente consonante, a base de acordes en posición natural o en su primera inversión. Sin embargo esto no le impedía sentir una constante pasión por las disonancias, pero sólo si estaban avaladas por las reglas de la armonía. Son, por ejemplo, clásicos los tientos *de falsas* (o de disonancias) en la música organística española de esta época. Signo de este conservadurismo fue la tremenda polémica que armó una inocente *novena sin preparación* que F. Valls escribió en su ya citada Misa *Scala aretina*, compuesta en 1702²⁰. Muy usadas fueron, en cambio, las disonancias producidas por notas de paso, adornos melódicos, etc., pero es muy parco el uso de acordes alterados y modulaciones que no fueran a tonos vecinos.²¹

En la base de este hecho se encontraba la concepción modal que imperó todavía durante casi todo el siglo XVII, incluso en la música profana. Hacia el final del siglo las cosas cambian sustancialmente, y la modalidad va dejando el sitio a la tonalidad, apareciendo obras escritas en tonalidades mayores y menores, e incluso con dos o más alteraciones en la clave, que antes de estas fechas eran casi desconocidas.

En el siglo XVIII la tonalidad se impone totalmente, con obras en tonalidades con más alteraciones, hasta que J.S. Bach con su obra *El clave bien temperado* (1720-44), en la que escribe un preludio y fuga en cada uno de los 24 tonos mayores y menores, corona las posibilidades de la escritura tonal.

28.5. EL BAJO CONTINUO.

El acompañamiento constantemente presente en toda música barroca es algo tan característico que los historiadores llaman a esta época *Generalbasszeit* (época del bajo general o continuo). En España se le designó de varias maneras: *acompañamiento* (o *bajo*) *general*, *acompañamiento* (o *bajo*) *continuo*, o abreviadamente con los términos *general*, *continuo*, *acompañamiento*, o *bajo*. Del origen y de los instrumentos del *bajo continuo* hemos hablado en el capítulo 9.4.1 de nuestro tratado, a propósito de la historia del coro.

En España, la práctica del continuo era tan constante en la época barroca, que nuestros músicos apenas si concebían la interpretación de una composición, incluso de polifonía clásica del Renacimiento, sin los respectivos instrumentos, lineal y polifónico, que la acompañaran.

Mayor problema constituye cómo se realizaba el continuo en España, es decir: qué y cómo tocaban los acompañantes, pues la cifra, tan abundante en la música centroeuropea, en

²⁰ Esta Misa es para 3 coros (SCT | SSAT | SATB), 2 oboes que doblan a 2 violines, 2 trompetas y violón. El coro I tiene un bajo de arpa, y los coros II y III órganos separados.

²¹ Los acordes alterados se emplean sobre todo para expresar el dolor, como en los coros de la *Música Fúnebre para la Reina María* de H. Purcell.

España es muy escueta, o falta por completo, quizá debido a la simplicidad de la armonía de la que antes se ha hablado. Los teóricos de finales del siglo XVII y posteriores, como José de Torres²², Hernández de Huete²³ o Pablo Nassarre²⁴, dan sus normas sobre este oficio.

Finalmente, añadiré que en las obras policorales cada coro tenía su correspondiente continuo, a veces expresamente escrito, como es frecuente hacia el centro del período.

La necesidad del bajo continuo para la interpretación de una obra coral barroca puede plantear un problema al coro moderno o a su director, por no poder contar con las personas o los instrumentos adecuados para su realización, convirtiéndose en una razón para la no inclusión de música barroca en nuestros programas de trabajo y de concierto. Sobre esto quisiera decir:

a) que el bajo continuo es absolutamente imprescindible en obras de cámara vocales o instrumentales, pues sin él faltaría la voz grave y todo el soporte armónico de la obra; por ejemplo: una cantata para voz solista y continuo, una sonata para flauta y continuo, un trío para dos violines y continuo, etc.

b) que se puede prescindir del bajo continuo en obras de conjunto, corales o instrumentales-orquestales, que tienen su propia parte de bajo vocal o instrumental, y que en ellas está la armonía completa; el continuo no les aporta nada que ya no esté: lo único que les daría sería un leve color tímbrico peculiar que a veces incluso no llega a apreciarse.

28.6. LOS INSTRUMENTOS.

Los instrumentos fueron otro de los grandes descubrimientos del Barroco. Su uso, en lo que interesa a la interpretación de la polifonía, había comenzado a finales del Renacimiento, cuando empezaron a suplir a alguna voz débil o vacante de la capilla musical, e incluso actuaban en grupos en algunas adelantadas catedrales.

Hasta muy avanzado el siglo XVII los instrumentos se usaron sin intento alguno de aprovechar sus posibilidades tímbricas y expresivas, de modo que sus melodías no sólo no eran concebidas para un determinado instrumento (de hecho eran perfectamente intercambiables), sino que se limitaban, por lo general, a repetir o doblar las mismas líneas melódicas de las voces.

Pero el Barroco fue descubriendo paulatinamente las características individuales de los diversos instrumentos y, en consecuencia, a escribir música apropiada para cada uno. En las obras policorales los instrumentos constituían, con frecuencia, uno de los coros, o incluso más de uno. La ya citada Misa *Scala Aretina* de F. Valls tiene, además de tres coros vocales, un cuarto coro “de violines” (dos violines y violón), con la adición de dos oboes, doblando a los violines, y dos clarines. El salmo *Lauda, Jerusalem* de G. Díaz Besón (ca.1590-1638), por poner otro ejemplo, es para tres coros: son vocales el 1º y 3º, y el 2º es para tenor con tres instrumentos: corneta, sacabuche y bajón, con una escritura muy instrumental para tan temprana época.

²² José de Torres: *Reglas generales de acompañar el órgano. clavicordio y harpa* (1702).

²³ Hernández o Fernández de Huete: *Compendio numeroso de cifras armónicas para arpa* (1702).

²⁴ Pablo Nassarre: *Escuela música según la práctica moderna* (1723).

Avanzando el siglo XVIII se va llegando gradualmente a la constitución de una orquesta “barroca”, abandonándose los instrumentos antiguos de viento tipo chirimías o sacabuches, e incorporándose ocasionalmente dos oboes, dos flautas, dos trompas y finalmente las violas de brazo o actuales, más el imprescindible bajo de violones y bajones.

28.7. LA POLICORALIDAD.

La policoralidad es probablemente el hecho más notable que incide en la música coral del Barroco. Muy brevemente se trató en el capítulo 9.4.1, por lo que ahora nos detendremos con más detalle, exponiendo su origen, naturaleza y características básicas.

28.7.A. Origen y naturaleza de la policoralidad.

Es sabido que los maestros de capilla y organistas de Venecia en el siglo XVI, desde A. Willaert, habían escrito a menudo obras para doble coro, los dos coros separados con tribunas espaciosas que en la Catedral de S. Marcos estaban situados, junto con los órganos, en los lados opuestos del crucero. El motete para esta clase de *chori spezzatti* (coros divididos) se amplió, en manos de G. Gabrielli, organista de S. Marcos y el más grande de estos compositores, hasta adquirir proporciones inauditas: se empleaban dos, tres, cuatro y hasta cinco coros, cada uno de ellos con una combinación diferente de voces agudas y graves, cada uno entremezclado con instrumentos de diversos timbres, respondiéndose antifonalmente entre sí, alternando con voces solistas, y uniéndose para obtener culminaciones sonoras masivas.

En esta clase de obras se estableció un nuevo principio de composición, a saber, el del contraste y oposición de sonoridades; este principio se convirtió en un factor fundamental en el estilo “concertado” del período barroco. Pero en el caso de la polifonía policoral además se busca y practica una nueva manera de audición: la estereofonía natural por la multiplicación de fuentes sonoras, una música envolvente por la ubicación de cada coro en un lugar distinto de la iglesia. Realmente este efecto es hoy inimaginable e irreproducible en una sala de conciertos.

Esta admirada Escuela Veneciana ejerció una amplia influencia en Europa en los comienzos del siglo XVII por obra de los discípulos de G. Gabrielli: el eslavo Jacob Handl (latinizado Jacobus Gallus) y los alemanes H.L. Hassler y el más grande de ellos, H. Schütz.

28.7.B. Orígenes de la policoralidad en España.

Los más ilustres investigadores del Barroco español concluyen rotundamente que “la

policoralidad en España no ha sido importada de ninguna otra nación”²⁵. Ante el hecho probado de que aparece aproximadamente por el mismo tiempo que en otras naciones, y en concreto en Italia, con características muy parecidas y con una práctica artística perfecta, imposible de improvisar en poco tiempo, se puede asegurar con el P. López Calo que “se trata de un fenómeno histórico que nació en España por esa fuerza interna que tiene la música -como las demás artes- y que se rige por leyes iguales en todas las naciones”²⁶.

Pocos conocen el hecho de que en los mismos años que G. Gabrielli creaba sus obras policorales, estaba ya construido el Monasterio de El Escorial (1563-1584), y que el rey Felipe II dotó a la iglesia de este Monasterio con ocho órganos: cuatro grandes instalados en el coro y en los extremos del crucero, y otros cuatro pequeños, llamados *realejos*, colocados dos de ellos en sendos balcones de las naves laterales, y otros dos portátiles. Por otra parte, Felipe II llevó en varias ocasiones su Real Capilla a El Escorial, reforzándola unas veces con la Capilla de la Catedral de Toledo, otras con la del Monasterio de Guadalupe y con la misma Capilla polifónica de El Escorial.

La existencia de seis órganos fijos en la iglesia y el hecho de reunir dos o tres capillas polifónicas no parecen tener otro objeto, sino la interpretación de música policoral. El problema está en saber de qué repertorio policoral se podía disponer en aquellas fechas.

La respuesta a esta pregunta hay que buscarla en aquellos compositores que, como T.L. de Victoria, viven por esos mismos años con el espíritu abierto a la nueva estética del Barroco. Publicó, en total, 20 obras a 8 voces en dos coros, y 3 a 12 voces en tres coros, además de su Misa de Batalla a 9 voces en dos coros titulada *Pro Victoria*. En estas obras hay tanto dinamismo y animación, tanta oposición y contraste de masas sonoras, como en las más perfectas del siglo XVII; y además tanta sabiduría, belleza y expresivismo como es de esperar de su constante genialidad.

No es posible saber quién introdujo la policoralidad en España, pues se ha perdido mucha música de los años finales del siglo XVI. Por lo que se conoce, parece ser obra de todos, de la evolución misma de la música, como antes dije. Se puede suponer, con todo fundamento, que las innovaciones de un determinado maestro más audaz o más “moderno” fueran conocidas inmediatamente por los demás, llevadas por boca de los músicos en su constante trasiego por las catedrales en busca siempre de una mejor fortuna.

De todas formas, otros compositores cuyas obras policorales pudieron ser interpretadas con el reforzamiento sonoro de los órganos de El Escorial son: el flamenco Felipe Rogier que desde los doce años vive en la corte de Felipe II como niño cantor, siendo después maestro de su Capilla Flamenca hasta su muerte en 1596. Sus obras numerosas de 8 a 16 voces en dos, tres o cuatro coros están documentadas, aunque la mayoría se perdieron en el incendio del Alcázar

²⁵ Miguel Querol: *Los orígenes del Barroco musical español*, lección magistral en el Conservatorio de Valencia en la inauguración del curso 1973-74, en la Memoria-Anuario del mismo Conservatorio, curso 1972-73, pág. 14.

²⁶ José López Calo: *Historia de la Música Española. 3. Siglo XVII*, pág. 25. Alianza Editorial (Madrid, 1983).

Real de Madrid en 1734 y en el terremoto de Lisboa de 1755, donde se conservaban.

El influjo de F. Rogier fue inmenso en los músicos españoles, particularmente en los de la Capilla Real. Su sucesor, M. Romero (*Maestro Capitán*) también compuso mucho en estilo policoral. Pero quizá más trascendente fue el influjo que, a lo que parece, ejerció sobre J.B. Comes, quien sería luego el iniciador de la gran Escuela Valenciana, después de haber sido diez años teniente del Maestro de la Capilla Real, M. Romero. Conocemos de J.B. Comes más de 300 obras, en su mayor parte para varios coros, y muchas de ellas para 15 y 16 voces.

28.7.C. Extensión de la composición policoral.

El Barroco no sólo cultivó sistemáticamente la policoralidad, sino que la llevó hasta extremos insospechados y, lo que es más, hizo de ella una de sus expresiones estéticas más queridas. Naturalmente los compositores barrocos cultivaron también las obras a pocas voces - dos, tres o cuatro-; pero sintieron una auténtica pasión por las obras policorales. Lo normal, en la mejor época, el siglo XVII, era escribir la polifonía para varios coros; habitualmente para 8 ó 12 voces en dos o tres coros. Pero son frecuentes las composiciones a más voces, incluso hasta 16, y aún más, distribuidas en cuatro, e incluso en cinco o más coros.

Sería impropio, además de imposible, dar aquí la lista, no ya completa, sino ni siquiera aproximada de los centenares de compositores españoles que compusieron obras policorales, pues habría que copiarlos casi todos, y pertenecientes a toda la geografía nacional, ya que la policoralidad (pido excusas por la reiteración) fue una ley universal en toda España durante el Barroco.

Los compositores que en España llegan a escribir a mayor número de voces son:

- a 13 voces: Manuel Correa y Pedro Jiménez de Luna (Zaragoza), y Miguel Selma (Barcelona);
- a 14 voces: Francisco Soler (Gerona), Joan Barter (Barcelona), Diego Durón (Las Palmas de Gran Canaria), y Luis Jalón y Jacinto de Mesa, de actividad desconocida;
- a 15 voces: José de Vaquedano (Santiago de Compostela), Miguel Rosquellas y José Gas (Barcelona), Antonio Ortells (Valencia), y Miguel Marqués (Zaragoza);
- a 16 voces: Jerónimo Vicente (Santiago de Compostela), Aniceto Baylón, Urbán de Vargas, José Hinojosa y Máximo Ríos (Valencia), Manuel de Egüés (Burgos), F. Valls y Luis Gargallo (Barcelona), y Francisco Humanes de actividad desconocida;
- a 17 voces: J.B. Comes (Valencia), y Juan Marqués (Monasterio de Montserrat);
- a 18 voces: Miguel Ambiola (Zaragoza);
- a 19 voces: M. Romero *Capitán* (Capilla Real de Madrid), y Matías Navarro (Orihuela);
- a 21 voces: José Ruiz Samaniego (Zaragoza).

Huelga decir que todos estos compositores y muchísimos otros más tienen numerosas composiciones desde 5 hasta 12 voces repartidas en dos o tres coros. Ante la imposibilidad de tratar más detalles, resumiremos la historia de la evolución de la policoralidad en España con las sabias palabras del P. López Calo:

“La policoralidad apareció a fines del siglo XVI y se afianza rápidamente en los primeros años del XVII, en que se hace normal escribir a 8 voces en dos coros, e incluso a 11 ó 12 voces en tres coros. Hacia mediados del siglo ya era frecuente escribir a 12 voces en tres coros. El punto más álgido se encuentra en

la segunda mitad del siglo, cuando se componen obras a 15, 16 e incluso 18 y hasta, aunque por vía excepcional, a 21 o más voces.

Alcanzada esta cumbre, la policoralidad decae rápidamente: Hacia fines del siglo comienzan a hacerse raras las obras a más de 12 voces, y más raras cuanto mayor sea el número de voces, de tal manera que, a partir de los comienzos del siglo XVIII, la policoralidad propiamente había terminado, quedando las composiciones estereotipadas en 8 voces divididas en dos coros, que volvían a ser lo que (probablemente) habían sido en los orígenes: dos secciones de un mismo coro, que cantaban una junto a la otra, e incluso habiendo perdido, en buena parte, la diferenciación estilística entre el 1º y el 2º coro [de la que hablaremos a continuación]. Naturalmente, hay excepciones, o sea, obras a más de 8 voces escritas después de 1700, e incluso algunas auténticamente policorales; pero la regla general era la indicada²⁷.

28.7.D. Características básicas de la policoralidad.

De las características específicas de la policoralidad hay dos que merecen nombrarse en particular: el diferente trato que los compositores daban al coro 1º respecto a los demás, y la colocación de los diversos coros en la iglesia o lugar donde actuaban.

a) En cuanto a la diferencia entre los coros, era norma general que el coro 1º fuera para solistas y el 2º para el “grueso de la capilla”, según la nomenclatura de entonces. En el caso de las obras a más de dos coros, el 2º participaba frecuentemente del carácter solístico del coro 1º. Queda constancia, en las actas de oposiciones, de la idoneidad del candidato para el primer o segundo coro, siendo más altos los sueldos de los cantores del coro 1º, que eran cuatro, uno por voz, y recibían una *ración*, por lo que se llamaban *racioneros*, y existían en todas la Catedrales.

El P. López Calo sostiene que, como regla general, la música era muy distinta para ambos coros, siendo la del coro 1º y, eventualmente, la del 2º, especialmente adornada y dificultosa, como para solistas; mientras que la de los demás coros servía más bien de acompañamiento²⁸. Según las muchas obras que conocemos, disentimos modestamente de esta opinión, pues en la mayoría es semejante el tratamiento de los diversos coros. Por ello, aunque reconozcamos el hecho histórico de la utilización de solistas para el coro 1º -ya que en la época los cantores eran pocos-, creemos que se aprecia mejor el diálogo y la oposición connaturales a esta estética si ambos coros tienen un equilibrio numérico; sobre todo, cuando se unen los coros, el llamado “grueso de la capilla” ahogaría a los solistas, perdiéndose elementos importantes y valiosísimos de la trama armónico-contrapuntística en su audición, que están clarísimos en la partitura; o bien los solistas tendrían que cantar con una potencia desmedida, en contra del bello equilibrio sonoro natural.

Donde sí es evidente la escritura y el carácter solístico del coro 1º es en aquellas obras en las que dicho coro es una sola voz, o dos, o menos voces que el coro 2º, como ocurre, por

²⁷ José López Calo: *o.c.*, pág. 30.

²⁸ José López Calo: *o.c.*, pág. 31s.

ejemplo, en la *Missa a 6 sine tubiis* de A. Soler: el coro 1º lo constituyen sólo dos voces (soprano I y II), y el coro 2º, las cuatro voces clásicas. La escritura de esta obra y otras semejantes sí que es distinta, siendo la del coro 1º mucho más “virtuosa” que la del 2º. Creo que es una traslación al mundo coral del principio del *concerto grosso* instrumental de la época: un *concertino* de solistas de carácter virtuoso que se opone al *concerto grosso* o *ripieno* orquestal (coral en nuestro caso).

Advertimos, sin embargo, como característica bastante constante, y desde luego con excepciones, una diferencia entre el coro 1º y el 2º o los restantes coros, diferencia sobre la que no dicen nada mis ilustres maestros: la altura de sonido diferente entre ellos: normalmente el coro 1º tiene una disposición de voces más aguda que la del coro 2º. En la mayoría de las obras las cuatro voces del coro 1º son soprano 1ª, soprano 2ª, contralto y tenor, disposición aguda contrastante con las cuatro voces clásicas del coro 2º (soprano, contralto, tenor y bajo). Cuando ambos coros tienen la misma distribución, el coro 1º utiliza registros más agudos que el 2º, como ocurre en la cantata *Super flumina Babylonis* de T.L. de Victoria.

De todas formas hay que decir que en el siglo XVII, época de oro de la policoralidad, los autores tienen gran libertad en la distribución de las voces entre los varios coros de una obra, por lo que las distribuciones estereotipadas (coro 1º: S.S.C.T. | coro 2º: S.C.T.B.) (coro 1: S.C.T.B. | coro 2º: S.C.T.B.) tienen muchísimas excepciones. Parece ser que la norma era que el coro último (de los varios de la obra) fuera a 4 voces clásicas (S.C.T.B.), en el que cantaba el resto de la capilla, y los coros anteriores (1º, 2º, etc.) en los que cantaban solistas, fueran de distribución libre para el autor.

b) Por lo que respecta a la colocación de los diversos coros en partes diversas de las catedrales, la documentación es escasa, tratándose de datos sueltos que quizá no permitan sacar conclusiones genéricas. Pero referiremos dos datos sobre esta práctica, traídos respectivamente por M. Querol y J. López Calo: Alguno de ellos se expuso en un capítulo anterior (9.4.1), pero merece la pena traerlo de nuevo:

- El primero es de Valencia, y se refiere al *Miserere* a 16 voces en 4 coros de J.B. Comes, cuya colocación era: El coro 1º en el altar mayor, al lado del Evangelio; el 2º en la tribuna del gran órgano; el 3º en el lado de la Epístola del altar mayor; y el 4º junto al órgano pequeño.²⁹

- El otro testimonio es semejante, y se refiere a la interpretación del Salmo *Dixit Dominus* de Juan Armendáriz en Santo Domingo de la Calzada: es a 7 voces, distribuidas así según el manuscrito: Coro 1º: tiple y tenor “en las gradas (del altar, parece) con la arpa”; coro: 2º dos chirimías; coro 3º: tiple (sin indicación de dónde debía cantar), contralto “en el órgano” y tenor “en el coro”; incluye, además, un bajo instrumental y “acompañamiento para el arpa”.³⁰

Parece ser que, aun sin llegar a estos extremos, la práctica era cantar el coro 1º (solistas) un poco separado del 2º y 3º; el 1º cantaba en el “Coro” acompañado por el arpa: los coros 2º y 3º en las tribunas de cada uno de los dos órganos que había (y hay) en las catedrales, a ambos lados del Coro, acompañados por dichos órganos, o simplemente por instrumentos graves

²⁹ Miguel Querol: *Polifonía Policoral Litúrgica. Estudio y transcripción*. C.S.I.C. (Barcelona, 1982), pág. IX.

³⁰ José López Calo: *Historia de la Música Española. 3. Siglo XVII*. Alianza Editorial (Madrid, 1983), pág. 32s.

(bajones o violones). En algunas catedrales parece que esta práctica continuó hasta bien entrado el siglo XVIII, aunque, como ya queda dicho, en los primeros decenios de este siglo desapareció, como desapareció el arpa.

28.7.E. Las formas musicales policorales.

No sé si lo hemos dicho explícitamente, pero ya ha podido sobreentenderse que el estilo policoral sólo se da en la Iglesia, en razón de sus magnas y peculiares condiciones espaciales y sonoras y por el número relativamente abundante de cantores de sus capillas musicales. No parece existir música estrictamente policoral cortesana.

Pero, incluso en la Iglesia, la policoralidad no se usaba para todo tipo de música indiferentemente, sino con unos criterios selectivos: en líneas generales, y salvadas siempre las excepciones, se puede decir que se usaba para las grandes formas en latín, en primerísimo lugar Misas y Salmos, formas en las reluce con mayor brillantez este estilo; también se usa para la primera Lamentación de cada día de la Semana Santa, y a veces para alguna otra más; igualmente para algunos Motetes, Himnos y Responsorios (aunque en estas formas era muy usada la composición a 4 voces); también solían ser policorales los Villancicos que se cantaban en las Vísperas abriendo las respectivas celebraciones de Navidad, Corpus, Inmaculada o ciertos Santos de especial solemnidad (en los Villancicos que seguían, las voces y los instrumentos se reducían).

Estas formas, que en general conservan las características formales del Renacimiento, aunque amplían su duración para aplicar las técnicas policorales, se han recordado en la tercera parte de este capítulo.

28.8. RELACIÓN ENTRE TEXTO Y MÚSICA.

En la históricamente controvertida relación entre los dos elementos sustantivos de la música vocal, el texto y la música, el Barroco comienza con una decidida toma de postura en favor del texto, razón del origen de la ópera. G. de Bardi, anfitrión del grupo que se conoció como la *Camerata Fiorentina*, invitaba a G. Caccini a curar a la música de la enfermedad del contrapunto, para no echar a perder la poesía.

La aspiración de obtener una completa inteligibilidad de la palabra se plasma en la homofonía u homorritmia, como la textura más apropiada para la música coral. Se prodigan los madrigalismos como expresiones musicales de una palabra. El contrapunto, sin embargo, se sigue utilizando en la música litúrgica, bien porque sus textos son suficientemente conocidos, bien porque en ella se sigue componiendo según la *prima prattica*.

Cuando el Barroco llega a su cumbre se supera de nuevo esta filosofía de la supremacía del texto. Los grandes autores (J.P. Telemann, J.S. Bach, G.F. Händel) valoran de nuevo más los elementos musicales, como la melodía, la armonía, el contrapunto... Pero en ellos la declamación de las palabras ya es prácticamente correcta y adecuada a la naturaleza ya imperante del compás con sus tiempos fuertes, en los que hacen coincidir los acentos tónicos de las palabras.

En las grandes formas sinfónico-corales (cantata, ópera, oratorio), como ya se apuntó en otra parte (capítulo 14.2), conviven en armonioso maridaje las dos alternativas: El texto es el amo en los recitativos (*secos* o *acompañados*) y en los corales, y la música lo es en las arias, dúos, tríos y coros.

28.9. COMPLEMENTOS INTERPRETATIVOS.

28.9.A. El coro y su sonoridad.

En el capítulo dedicado a la historia del Coro (9.4) ya se habló del aumento numérico de los cantores en esta época, que en las capillas eclesiásticas muy potentes pudo estar entre los 30-35 capellanes (niños y cantores adultos). En las capillas civiles los cantores seguían siendo solistas, uno o a lo sumo dos para cada voz, y en ellos las mujeres cantaban la voz o voces superiores de los Madrigales. Las nuevas formas del Oratorio y la Ópera, que requieren del personaje colectivo coral, utilizan muy pocos cantores: tres, cuatro o cinco por voz, incluidos los cantantes solistas entre ellos; las partes superiores empiezan a ser interpretadas por *castrati*, a los que se prefiere sobre los falsetistas “que no saben cantar forte o piano”.

Lo que debemos suponer es que hubo una mejora en la expresividad vocal, debido a la formación que se recibía en las escuelas de canto o, en caso de no tener cercanas estas escuelas, se adquiría por medio del estudio de los abundantes métodos italianos de canto. Se tiene conciencia de cantar con técnica y belleza.

Como la música se va adornando más y más, adoptando diseños instrumentales (como ocurre en tantos coros de Bach y Händel), la voz se tiene que educar para las agilidades y la delicadeza, más que para la fortaleza.

Un coro de cámara moderno de 16 a 20 cantores formados musical y técnicamente es el instrumento apropiado para la interpretación de cualquier cantata u oratorio barroco, junto a una orquesta de ca. 14 instrumentos de cuerda (4 vls. I, 4 vls. II, 3 vlas. 2 cellos y 1 ctbajo) y los instrumentos de viento que requiera la partitura.

La música policoral puede quedar para un coro convencional de entre 40-50 cantores, bien preparados y con la independencia necesaria para dividirse en dos, tres o cuatro coros. Quizá sea necesario que el número de sopranos sea mayor que el del resto de voces, por la mayor abundancia de voces de soprano en la composición policoral. Las voces de contralto, a veces demasiado graves, pueden requerir ser reforzadas por algún o algunos tenores.

Sobre la presencia obligada del bajo continuo en las obras corales, aunque no esté escrito expresamente, ya hemos expresado nuestra opinión. Los instrumentos que realizaban el bajo

lineal eran el bajón, el violonchelo, el contrabajo y, con menos frecuencia, el sacabuche.³¹ Los instrumentos polifónicos que realizan la armonía, según las leyes del bajo cifrado son: en la iglesia, el órgano y el arpa³². En la música civil y en el teatro el instrumento del continuo polifónico es el clave o clavicémbalo.

Y sobre la utilización de instrumentos duplicando las voces, aparte de las partes propias escritas para ellos en los motetes, villancicos, misas, cantatas, oratorios y óperas, diremos que era una práctica posible, aunque no obligada. Así opinan sobre todo los compositores alemanes M. Praetorius, H. Schein y H. Schütz.

28.9.B. Altura del diapasón.

La altura del diapasón es todavía variable en esta época entre los diversos países, y entre ciudades distintas de un mismo país. Es inferior a la actual entre un semitono y un tono, lo que puede ser tenido en cuenta por el director.

Las obras escritas en el sistema modal siempre se pueden acomodar a la altura más conveniente al coro, por las razones tantas veces comentadas de la limitación de escritura de este sistema. Cuando estas obras tienen acompañamiento instrumental y están en una altura excesivamente aguda, se bajaban una cuarta justa, transporte al que los instrumentistas estaban acostumbrados.

Cuando hacia el final del siglo XVII la tonalidad se impone sobre el sistema modal, se escribe en cualquier altura, por lo que ésta debe ser respetada, salvada la menor altura del diapasón ya comentada.

28.9.C. Aspectos métricos.

La grafía musical empieza a ser redonda en el siglo XVII y, por tanto, más parecida a la actual, con una aparición progresiva de las líneas divisorias, aunque de manera arbitraria y no constante, sino cada varios compases.

Señalamos algunos aspectos que afectan al *metro* o agógica que deben tenerse en cuenta:

a) El compás C es más rápido que C , pero no doblemente más rápido; el compás $\frac{3}{4}$ es más rápido que $\frac{3}{2}$. Algunos autores aconsejan usar solamente el signo C e indicar con precisión el *tempo* por medio de expresiones verbales.

b) Comienzan a aparecer precisiones sobre el *tempo*, como *Largo*, *Adagio*, *Allegro*. Cuando en el Barroco final una pieza no lleva ninguna indicación al respecto, se debe entender como *a tempo ordinario*, es decir, *andante* / *moderato*. Estas indicaciones agógicas no son tan extremas como en épocas posteriores; es decir: los *adagios* barrocos no son tan lentos como los románticos, ni los *allegros* barrocos tan rápidos.

c) El compás ternario debe pulsarse a un tiempo ternario, si la figuración interna lo

³¹ El bajón podría hoy sustituirse por su descendiente, el fagot; y el sacabuche, por el trombón de varas.

³² El arpa fue muy usada en España por ser un instrumento móvil, que podía trasladarse con facilidad para ubicarse allá donde se colocara alguno de los coros de las obras policorales.

permite. Considérese a este respecto el conocidísimo Coro nº 3 de *El Mesías* de G.F. Händel, en 3/4 (*And the glory of the Lord*).³³

d) En los cambios de compás varía el concepto de proporción entre los compases binarios y ternarios: se va olvidando el criterio de la unidad de pulso renacentista en favor de la proporcionalidad o igualdad de la subdivisión, seguramente por las dificultades de figuraciones demasiado breves en el compás ternario; según ella, los pulsos ternarios serán más largos que los binarios:

$$C \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } || \text{ } \frac{3}{2} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } | = \text{ } \text{C} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } || \text{ } \frac{3}{4} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } |$$

$$C \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } || \text{ } \frac{3}{4} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } | = \text{ } \text{C} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } || \text{ } \frac{3}{4} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } \underline{\text{♩}} \text{ } |$$

e) Sobre los calderones de los Corales luteranos, recuérdense los criterios expuestos en los capítulos 6.4 y 21.9.³⁴

f) En el llamado “estilo francés” la duración de los valores escritos sufre diversas modificaciones. La más notable afecta a las figuras con puntillo que, en tiempos moderados o lentos, alargan su valor sobre el de la nota o notas breves que siguen. Este hecho se encuentra más en la música instrumental y vocal solística que en la coral, por ejemplo en las secciones lentas de las Oberturas al estilo francés.

Véase la escritura del comienzo de la **Sinfonía-Obertura de *El Mesías*** de G.F. Händel:



La interpretación debe ser ésta:



g) La velocidad depende, con más evidencia que en épocas anteriores, del tipo y carácter de la obra. Dentro de una misma obra los distintos “afectos” modificarán la velocidad inicial. Pero se debe huir de diferencias agógicas demasiado pronunciadas que se acerquen a una interpretación romántica.

³³ Antología Coral VII, pág. 42.

³⁴ Cf. pág. 135 y 501.

h) En las obras de danza, por ejemplo los *Balletti* de G. Gastoldi, (escritos en compás 3/4 o similares), la primera nota de cada compás tiene más fuerza. En las demás obras sigue imperando la libertad rítmica procedente del texto, sobre todo en las obras contrapuntísticas; cuando no hay texto, el ritmo es sólo musical.

i) Sobre la simultaneidad de compases en esta época, de subdivisión binaria en unas voces o partes musicales, y ternaria en otras, véase lo que dijimos en el capítulo 7.2³⁵, y los ejemplos sacados de obras de J.S. Bach, que allí explicamos para justificar una unidad rítmica donde figura una aparente polirritmia: se trataba de un recurso para facilitar la escritura, y los autores emplean esta aparente incongruencia apelando al sentido común de los intérpretes. La solución, recordemos, está en que las voces discrepantes del ritmo general, el que se impone, modifiquen sus valores para acomodarse a él.

28.9.D. Aspectos dinámicos.

El Barroco va explorando la riqueza expresiva de la voz. Avanzando el período comienzan a señalarse efectos de la voz relativos a la intensidad, por ejemplo: *voz fuerte*, o *voz dulce y suave* (L. Zacconi); *forte*, o *piano* (A. Banchieri, quien ya utiliza las abreviaturas **p** y **f**); *esclamazione viva - messa di voce - esclamazione - esclamazione languida* (F. Durante), etc.

Cuando no hay indicaciones, la voz normal, o *mezzoforte* (**mf**) deberá ser el criterio normal de interpretación; el *piano* (**p**) siempre se considerará un efecto especial. Esa voz normal constituirá una especie de “terrazza” dinámica, que subirá o bajará, algo así como por peldaños o escalones, a una terraza dinámica más suave o más fuerte, según sugiera el carácter del texto o de la música. Este procedimiento de la “dinámica de terrazas” es una hipótesis que parece sugerida por la imitación de la naturaleza de interpretación de ciertos instrumentos muy comunes en la época, como el órgano o el clave: en ellos la intensidad no es flexible dentro de una frase, sino que queda inalterada durante toda su duración, cambiando súbitamente en otra frase o sección por la adición o supresión de registros.

Así se procede, por ejemplo, en efectos de “eco”, o en la repetición de pasajes musicalmente idénticos (**f-p**). Es un procedimiento que realza la estructura de una obra; con esta intención lo utiliza J.S. Bach en el Coro *Es ist nun nichts* del Motete nº 3, *Jesu, meine Freude*: a una frase inicial (sin indicación dinámica), responde una repetición idéntica, en la que anota expresamente el matiz **p**; a continuación va alternando frases en **f** con frases en **p**.

Parece lógico que los movimientos rápidos sean más *forte* que los lentos. También es lógico que, dentro de la “dinámica de terrazas”, la ley del fraseo esté presente con sus variaciones microintensivas, en lugar de la rigidez de una pura diferenciación macrointensiva, como un instrumento. Ya P. della Valle rechazaba a los falsetistas porque “les era extraño el arte de cantar *piano y forte* y el *crescendo y decrescendo* paulatino del sonido”.³⁶

Los grandes autores finales del Barroco anotan sus intenciones dinámicas cuando pretenden efectos de contraste. Sin embargo, cuando no ponen nada, deben analizarse

³⁵ Pág. 160-162.

³⁶ Pietro della Valle: *Della musica dell'eta nostra* (1640).

minuciosamente las obras para establecer deferencias dinámicas según sugiera el texto o el carácter musical de las frases.

Nos permitiremos proponer el ejemplo del antes citado Coro nº 3 *And the glory of the Lord* de *El Mesías* de G.F. Händel. Nada hay anotado en él, pero creemos que cada uno de los cuatro temas musicales que trabaja tiene un carácter y una dinámica consecuente distintos:

- El tema 1º es de carácter rítmico y enérgico, y le conviene un matiz *forte*:



- El tema 2º es de carácter contrastante, más lírico y *cantabile*; le conviene un matiz *mezzoforte*:



- El tema 3º tiene un carácter cercano al anterior, y por ello le puede convenir también el *mezzoforte*:



- El tema 4º es de carácter básicamente sólido, como una nota pedal, que debe ser *forte* y, quizá, algo *marcato*:



Estos cuatro temas se van presentando, después combinando, para acabar trabajándose juntos entre las distintas voces, en un alarde de virtuosismo compositivo digno del genio de su autor. Su análisis no procede aquí, pero si cada voz canta adecuadamente al tema que lleva en cada momento, el resultado del conjunto será mucho más claro e interesante: Reconociendo que es algo muy difícil, queda como un reto para los mejores coros y directores.

28.9.E. Articulación.

En las obras vocales no hay indicaciones sobre la articulación; en las instrumentales comienzan a utilizarse puntos o episemas verticales sobre o bajo las notas para indicar una interpretación *non legato* o *staccato*.

En lo que concierne, por tanto, a la música coral siguen rigiendo las normas generales de la articulación: los movimientos lentos tienden al *legato*, mientras los pasajes rápidos y adornados tienden al *staccato*, para clarificar los sonidos.

Capítulo 29. INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL CLASICISMO

29.1. INTRODUCCIÓN.

El Clasicismo es una época estética de la historia de la Música realmente breve (más o menos se reduce a la segunda mitad del siglo XVIII), y sin correspondencia en la historia de la Literatura o de las Bellas Artes.

En general, el Clasicismo en las BB.AA. se refiere a un tiempo pasado en el que la perfección de las formas respectivas se toma como arquetipo, y se suele referir a las realizaciones arquitectónicas y escultóricas (y, por extensión, pictóricas) grecorromanas.

La segunda mitad del siglo XVIII, que nos va a ocupar, se designa para las BB.AA. como *rococó*, o *estilo galante*, quizá como derivación final y degenerativa del estilo Barroco hacia lo elegante, juguetón, liviano y extremadamente ornamentado.

En el campo de la Música, este período está marcado por la actividad de tres grandes genios compositores (F.J. Haydn, W.A. Mozart y L.van Beethoven) que, ante el camino cerrado del Barroco final, abren unas nuevas formas, o, mejor, una nueva forma de hacer música (la forma-sonata, cuyo molde volcarán en la sonata, en la música de cámara, en la sinfonía y en el concierto); con esta forma, los instrumentos (el nuevo pianoforte, el cuarteto de cuerda, la orquesta) se convertirán en el vehículo primordial de la inspiración de estos compositores.

Esta nueva música se fragua en Alemania y Austria, y su centro neurálgico es Viena (la *Primera Escuela de Viena*). Allí surge un estilo expresivo designado con la frase alemana *empfindsamer Stil* (literalmente, estilo sensible), que es el resultado de la tendencia barroca a concentrar todo el interés musical en las dos voces extremas: pero ahora el bajo pierde todo vestigio de conducción e independencia, y se convierte simplemente en un apuntalamiento de la melodía, mientras que las voces intermedias son mero relleno armónico.

La música coral apenas será practicada por los grandes compositores clásicos, y otros de menor importancia, y se considerará en líneas generales como servidora de la Iglesia. Sólo se oirá normalmente en ella y en las capillas privadas. Esta música empieza a recibir influencia profana, sobre todo de la ópera italiana. Las frecuentes Misas y otras obras religiosas que componen los grandes autores clásicos se parecen a escenas de ópera, con arias y dúos de estilo florido, que alternan con coros, a veces escritos en estilo polifónico-contrapuntístico que recuerdan el estilo barroco, y otras en el estilo homofónico, sensible y festivo del nuevo estilo clásico. En estas obras permanece el bajo continuo, incluso hasta el mismo *Requiem* de Mozart. Los maestros de capilla que trabajan discretamente en las Catedrales caen en la misma tentación.

En los teatros se representan las óperas, que en el tiempo de cuaresma son sustituidas por oratorios. En las salas de concierto se interpretan sinfonías y conciertos para instrumento solista y orquesta. Las formas corales profanas no tienen cabida en ninguno de estos espacios y por tanto

no se les presta atención ni valoración; tampoco existe el instrumento para ellas, el Coro. Sólo nos llegarán algunas canciones corales de escasa ambición. Sin embargo el Clasicismo va a producir, sobre todo, infinidad de cánones compuestos para fiestas y reuniones informales de amigos: Haydn, Mozart, Beethoven y Cherubini los escribieron por decenas.

En España apenas tenemos un compositor en esta época, fuera de los maestros de capilla eclesiásticos, que haya tenido alguna resonancia exterior, con la excepción de Antonio Soler.

El presente capítulo será evidentemente breve, por razones de la brevedad de la época clásica, los pocos autores que la llenan y la poca literatura estrictamente coral que producen. Además esta música nos resulta más familiar y fácil de interpretar por su sencillez frente a la de épocas anteriores, y por su mayor cercanía estética con nuestra sensibilidad (mundo tonal, melodismo, métrica y redondeada articulación en frases de cuatro compases).

29.2. COMPOSITORES Y OBRAS CORALES.

29.2.A. Escuela Austro-Alemana.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (Weimar, 1714 - Hamburgo, 1788). Segundo hijo del gran J.S. Bach. Importante por su música para teclado y orquesta, su obra coral es amplia, aunque desconocida entre nosotros:

- Oratorios: *Los Israelitas en el desierto* (1769) y *La Resurrección y Ascensión de Jesús* (1780).
- Pasiones, cantatas eclesiásticas, motetes; *Magnificat* (1749).
- Alrededor de 300 canciones sagradas y profanas.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (Erasbach, 1714 - Viena, 1787). Es importante en la historia de la Música por la reforma de la ópera, disolviendo el drama en la música, en lugar de proceder meramente a ilustrarlo con ella. Los coros en sus óperas adquieren mayor importancia y un mejor tratamiento, pero su aportación a la música coral pura es irrelevante.

(FRANZ) JOSEPH HAYDN (Rohrau, 1732 - Viena, 1809). Compositor muy prolífico, llamado el padre de la sinfonía y del cuarteto de cuerda, géneros que elevó desde sus comienzos a un alto grado de refinamiento y expresión artística. Su música sinfónico-vocal es abundante:

- Misas: - *Missa St. Ioannis de Deo*, en Si b.M. (1770).
 - *Missa St. Nicolai*, en Sol M. (1772).
 - *Missa St. Caecilia*, en Do M. (p.1780).
 - *Missa in tempore belli*, en Do M. (*Pauken-Messe*) (1796).
 - *Missa solemnis*, en Si b.M. (*Heilige-Messe*) (1796).
 - *Missa in angustiis*, en Re m. (*Nelson-Messe*) (1798).
 - *Missa solemnis*, en Si b.M. (*Theresien-Messe*) (1799).
 - *Missa solemnis*, en Si b.M. (*Schöpfungs-Messe*) (1801).
 - *Missa solemnis*, en Si b.M. (*Harmonie-Messe*) (1802).
- Oratorios: - *Il ritorno de Tobia* (1774-75).
 - *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* (1797).

- *La Creación* (1797-98).
- *Las Estaciones* (oratorio profano, 1798-1801).
- Otras obras: - Algunas canciones a varias voces.
 - Armonizaciones de canciones escocesas y galesas (1794).
 - *Los diez mandamientos* (Cánones, 1794),
 - 42 cánones para varias voces.

(JOHANN) MICHAEL HAYDN (Rohrau, 1737 - Salzburgo, 1806). Hermano de Joseph, compuso principalmente música religiosa (38 Misas, 3 Misas de *Requiem*, y más de 300 obras para la Iglesia). También muchas canciones para voces masculinas y ca. 80 cánones.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (Salzburgo, 1756 - Viena, 1791). Niño prodigio, gran viajero y compositor desde la infancia. El primer músico que se independiza de su patrón musical, el Arzobispo Elector de Salzburgo, para vivir independiente de su música. Con J. Haydn lleva a su perfección la forma sonata en sus sonatas, sinfonías, música de cámara y conciertos. La música coral, sobre todo, se reduce al género religioso:

- Misas: Son muy abundantes, fruto de su servicio como maestro de capilla del Arzobispo. Son todas para coro, solistas y orquesta. Muchas son “breves”, cuya duración musical no debía sobrepasar la media hora. Algunas más importantes o célebres:
 - *Misa en Do M. de la Coronación* (KV 317) (1779).
 - *Misa en Do m.* (KV 427) (1782-83): es con mucho la mejor. Incompleta.
 - *Misa de Requiem*, en Re m. (KV 626) (1791). Completado por Fr.X. Süssmayer.
- Otras obras religiosas: *Miserere*, en La m. (KV 85) (3 v.m. y órg.)
 - Algunos motetes a voces mixtas con orquesta de cuerda, entre los que destaca *Ave, verum corpus* (KV 618).
 - *Vesperae solemnes de Confessore* (KV 339) (coro y orquesta, 1780).
- Oratorios: *La Betulia liberata* (KV 118) (1771).
 - *Davidde penitente* (KV 469) (cantata, 1785).
- Otras obras: 6 Nocturnos (3 v.m. y 3 clarinetes).
 - ca.30 Canciones para voces mixtas.
 - Muchísimos Cánones.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 1770 - Viena, 1827). El primer músico independiente del patrocinio nobiliario. Su obra no es muy abundante, pero las formas que toca, aunque sea por una sola vez, como la ópera, serán llevadas hasta el extremo de su desarrollo, calidad y dimensiones. Su obra da el paso del Clasicismo al Romanticismo. Su contribución coral es realmente pequeña, comparada con su titánica obra musical. Como obras que se pueden encuadrar en el estilo clásico tenemos:

- *Misa en Do M.* (Op. 86) (1807).
- Diversas Canciones para coro mixto, Cánones y arreglos de Canciones populares.

29.2.B. Escuela Italiana.

GIOVANNI BATTISTA MARTINI (Bologna, 1706 - 1784). Teórico y, aunque muy secundario,

respetado compositor, conocido como el padre Martini. Su producción coral incluye oratorios, música litúrgica y unos mil cánones.

LUIGI CHERUBINI (Florencia, 1760 - París, 1842). Figura dominante en la vida musical francesa desde la dirección del Conservatorio de París. Operista. Su obra coral:

- *Requiem*, en Do m. para coro mixto y Orq. (1816).
- *Requiem*, en Re m. para coro de v.gr. y Orq. (1836).
- 9 Misas; diversos motetes y cánones.

39.2.C. Escuela Rusa.

DIMITRI STEPANOVICH BORTNIANSKI (Glukhov, 1751 - San Petersburgo, 1825). Maestro de capilla de la corte de San Petersburgo. Es importante su música litúrgica para la Iglesia Rusa.

39.2.D. Escuela Española.

ANTONIO RIPA (Tarazona, ca.1720 - Sevilla, 1795). De gran reputación en su época en los varios magisterios de capilla que regentó, hasta terminar en Sevilla. Autor de ca. 500 obras litúrgicas, muchas a dos coros con orquesta (Misas, Salmos, *Misereres*, *Magnificat*, Motetes, Himnos, Villancicos, etc.).¹

ANTONIO SOLER (Olot, 1729 - El Escorial, 1783). Llamado familiarmente el padre Soler, fue discípulo de D. Scarlatti en la corte de Carlos III. Maestro de capilla en el Monasterio de El Escorial, es nuestro más importante compositor de esta época, aunque su estilo es todavía deudor del Barroco en sus Sonatas para clave (excepto las que tienen tres o cuatro molimientos) y Conciertos para dos órganos. Lo acercan más al Clasicismo los Quintetos para cuerda y tecla. Su música coral es abundante en Misas, motetes, villancicos, etc. Queremos resaltar:

- La *Missa a 6 sine tubiis* (6 v.m. en 2 coros y B.c.).
- *Visperas Comunes* (Salmos, *Magnificat*, etc. 4 v.m. y B.c.).
- Varios *Magnificat* (8 v.m. en 2 coros y B.c.).

29.3. FORMAS MUSICALES.

La música sagrada que se sigue haciendo en las Catedrales para el uso habitual de las celebraciones dominicales (Misa por la mañana y Vísperas por la tarde) necesariamente incide en las formas musicales religiosas de las Misas, Motetes, Salmos, Himnos, Magnificat, Villancicos. Frecuentemente tienen una instrumentación que tiende a fijarse en una base de cuerda (violines I-II y violas) con algunos instrumentos de viento de carácter variable y el

¹ Ricardo Rodríguez ha transcrito algunos motetes policorales y el villancico *En ecos armoniosos* (4 v.m., *cantus firmus* y B.c.), publicado en el Boletín de la Confederación Andaluza de Coros, 2001, pág. 257ss.

obligado bajo continuo.

Los compositores de música instrumental y sinfónica componen con frecuencia Misas y otras obras religiosas (como Motetes, Salmos de Vísperas, *Te Deum*, *Stabat Mater*, *Misereres...*), como maestros de capilla que fueron, con la excepción de Beethoven, para los servicios religiosos de sus patronos. Estas obras tienen la forma del Oratorio con coros, arias, dúos, tríos, etc. para solistas y orquesta, y están escritas en el nuevo estilo clásico que debía agradar y conmover, pero sin asombrar por la excesiva elaboración ni desconcertar por su complejidad.

La forma Canon es especialmente cultivada (también la Canción, pero mucho menos frecuentemente) para reuniones y tertulias musicales domésticas, igual que la música de cámara instrumental. Estos cánones han perdido las enigmáticas complejidades de las épocas anteriores; suelen ser *al unísono*, o *a la quinta*, y a veces tienen notable extensión.

El Oratorio clásico sigue bajo la influencia de los grandes oratorios händelianos con las dichas connotaciones propias del estilo clásico.

L. van Beethoven, el compositor libre que en su obra evoluciona hacia el nuevo estilo romántico, empleará el Coro en alguna de las formas nuevas, que en absoluto se habían imaginado corales, como ocurrirá con la *Fantasia para Piano, Coro y Orquesta* y la *Sinfonía* nº 9, invitando al Coro por primera vez a tomar parte en la forma sinfónica por excelencia para cantar la *Oda a la Alegría* de Fr. von Schiller en el cuarto movimiento. Pero estas obras nos sitúan ya en una nueva época: el Romanticismo.

29.4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA MÚSICA DEL CLASICISMO.

La Música, que hasta ahora ha sido disfrutada solamente por la aristocracia en sus palacios y academias señoriales servida por los músicos de sus capillas musicales, es solicitada ahora por nuevos grupos sociales de buen nivel económico: mercaderes, comerciantes y ciertos profesionales liberales. El acceso de la burguesía a las manifestaciones musicales (ópera y conciertos) demanda la construcción de edificios *ad hoc* y la actividad de más profesionales de la música.

La misma música se transforma sufriendo un proceso de *popularización*, que también experimentaron la Filosofía, la Ciencia, la Literatura y las Bellas Artes: comienza a tomar en cuenta al público general, en lugar de hacerlo sólo con un grupo selecto de expertos reales o fingidos. También aumentan las ediciones musicales. Este nuevo público aficionado demandaba una música fácil de comprender y de tocar y que proporcionara sonoridades placenteras, a semejanza de las de la naturaleza.

De acuerdo con esa filosofía, la música otorgó una preferencia avasalladora al modo mayor; debía agradar y conmover por medio de unos sonidos gratos y una estructura racional, pero no desconcertar por la excesiva elaboración y complejidad. Se abandona, por tanto el contrapunto en favor de la melodía acompañada por un bajo y unas voces medias de armonía

transparente. Esta melodía, que ya no está predispuesta a ser sometida a procesos imitativos, es mucho más libre, a la vez que gana en su fraseología y cadencialidad. Las frases se organizan frecuentemente en dípticos o conjuntos de dos frases de las que una es antecedente y la otra consecuente, frente a la irregularidad anterior. Estas frases tienen una longitud típica de dos a cuatro compases (aunque puede haber otras duraciones).

A los nuevos compositores les gusta introducir contrastes entre las diversas partes de un movimiento, entre un tema y otro, o incluso dentro del mismo tema, frente a la idea antigua del estado anímico básico o único.

Como un tercer o cuarto estrato de la actividad musical debemos situar a las reuniones sociales domésticas que los propios músicos organizaban con colegas y amigos, que incluían, entre otras manifestaciones de la música de cámara, el canto común y amigable de los asistentes. Para ellas los compositores hicieron los ya citados cánones y otras obras generalmente a cuatro voces, de estilo silábico, natural y expresivo como el de la canción popular, a veces con acompañamiento de piano.

El movimiento coral que surge en el siglo XIX será fruto de esas tertulias musicales amistosas. Se bifurcará entre las grandes asociaciones corales, mixtas y escasas, que se dedicarán a la interpretación de las obras sinfónico-corales, y los coros menores, más abundantes, preferentemente de voces graves, que cultivarán el canto popular, vehículo de la expresión nacional y de las ansias de liberación política, que ya empieza a conmover a los pueblos de Europa.

29.5. CRITERIOS INTERPRETATIVOS.

29.5.A. Sonoridad.

Apenas debemos establecer diferencias entre el coro necesario para la interpretación de las obras de los autores clásicos y el que considerábamos en el capítulo anterior, como intérprete de las producciones del Barroco tardío. Todo era cuestión de proporciones con la orquesta y de posibilidades económicas. Un coro de cámara de entre 20 a 30 cantores es suficiente para la sonoridad de la orquesta.

En cuanto a la orquesta clásica, debemos decir que desecha gradualmente el bajo continuo, dado que todas las voces esenciales están asumidas por los instrumentos de la partitura. Con la desaparición del clave, la responsabilidad de la dirección del grupo recae sobre el violín principal (concertino).

Las orquestas de Viena que interpretaban las obras de Haydn y Mozart tenían de 25 a 35 músicos. Su constitución instrumental básica era así:

- Instrumentos de cuerda:
 - Violines 1^{os}.
 - Violines 2^{os}.
 - Violas.
 - Bajos (violonchelos y contrabajos).

- Instrumentos de viento:
 - 2 flautas.
 - 2 oboes.
 - 2 fagotes.
 - 2/4 trompas.
 - 1/2 trompetas.
- Instrumentos de percusión: - 2 timbales.

La orquestación habitual encomendaba el material musical fundamental a las cuerdas, y sólo utilizaba los vientos para reforzar y rellenar armonías. Con el desarrollo de la sinfonía se confía a los instrumentos de viento un material más importante e independiente.

La novedad sonora más característica es la posibilidad de hacer crecer o disminuir el sonido, que sustituye a la dinámica *de terrazas* del Barroco. A la inmovilidad intensiva del clave o el órgano se opone la capacidad de diversificar la intensidad del nuevo *pianoforte*, secundada por el estilo interpretativo de la orquesta de Mannheim dirigida por J. Stamitz: sus prolongados *crescendi* y *diminuendi* electrizaran a los oyentes que, al decir de un presente, “se levantaron paulatinamente de sus asientos en el *crescendo* y, terminado el *diminuendo*, volvieron a respirar, dándose cuenta de que el aire se les había acabado”.

Esta capacidad diversificadora de la intensidad debe pasar a la interpretación coral que, unida a la claridad de la nueva fraseología clásica, hará que esta música suene con una naturalidad y frescura lejana de lo que, ante ella, podría parecer hieratismo y frialdad barrocos.

Debemos mencionar también que debe practicarse la *messa di voce* (puesta, colocación o impostación de la voz), que consiste en la emisión delicada y expresiva de los sonidos de larga duración, que se atacan menos fuerte para crecerlos en seguida y decrecerlos.

El Clasicismo practica, con discreción, el uso de expresiones dinámicas contrastantes y no esperadas, como un *p* súbito en la culminación de un proceso *in crescendo* o, por el contrario el *f* súbito o *sf*. Véase, como ejemplo, la explosión sonora del coro y la orquesta en el n° 1 (cc. 81ss.) del oratorio *La Creación* de J. Haydn en la frase ... *Y se hizo la luz* (momento genial que expresa el paso del caos a la luz o el orden):

(Largo)

The musical score is for the beginning of 'La Creación' by Haydn. It is marked '(Largo)' and is in G major, 4/4 time. The score includes parts for Soprano, Contralto, Tenor, and Bass, as well as the Orchestra. The vocal parts enter with the text 'und Gott sprach: Es wer-de Licht. Und es ward Licht.' The orchestra provides a harmonic foundation, with dynamic markings like (pp) and ff.

Como efecto contrario (*f-p*), pueden verse los ataques iniciales del *Kyrie de la Misa n° 14 en Do M. (de la Coronación)* de W.A. Mozart:

Andante maestoso

Sopranos
Contraltos
Tenores
Bajos
Orquesta

Ky-ri-e, Ky-ri-e, -Ky-ri e,

Digamos, por fin, que en el estilo clásico homofónico, la melodía debe hacerse resaltar; lo que no es problema, pues las sopranos resaltan por sí mismas, por ser la voz más aguda; sí lo será en el caso, ciertamente infrecuente, de que la melodía vaya en otra voz. El bajo le seguirá en importancia, y las demás voces juegan un papel musical secundario.

29.5.B. *Tempo* y otros aspectos rítmicos.

La época que consideramos “clásica” lo es, entre otras cosas, porque muchos de sus parámetros y connotaciones han quedado fijadas como arquetipos para lo sucesivo. A través de la exposición de este capítulo ya han salido algunas, como las referentes a la fraseología, la armonía o la dinámica. Esto ocurre también con bastantes elementos referentes al parámetro de la agógica.

Los compases que emplean los autores clásicos se corresponden en todos los sentidos con los actuales.

Los tempos son más extremos que en el Barroco, acercándose igualmente al concepto actual: los *allegros* son más rápidos, y los *adagios* son más lentos.

Los términos italianos que califican o modifican los *tempos* se interpretan también en el sentido actual. Sobre esto dice Leopold Mozart, el padre de W.A. Mozart, que ni la más precisa indicación puede determinar la velocidad de una obra, y sugiere derivarla de alguna frase característica², bien musical, bien textual (como se ha aconsejado en la música de épocas anteriores)³.

El invento del metrónomo por J.N. Maelzel en 1816 subsanó en mucho el vacío histórico sobre la velocidad de la música, que siempre ha quedado como una apreciación subjetiva: al

² Leopold Mozart: *Tratado Fundamental de Violín*. Citado por H. Swarowsky en *Dirección de Orquesta. Defensa de la obra*, pág. 63. Editorial Real Musical, Madrid, 1988.

³ Sabio consejo que conviene no olvidar nunca, incluso cuando la obra tenga indicación metronómica.

entusiasmar a Beethoven, éste puso indicaciones metronómicas a todas las obras que había compuesto hasta entonces, con lo que podemos conocer la velocidad concreta que él concedía a los términos que había en uso y que él previamente había anotado.

El criterio para la solución de los cambios de *tempo* dentro de una misma obra o movimiento en el Clasicismo sigue siendo el proporcional. Nos permitimos citar parte de la sabia exposición de H. Swarowsky:

“En el Clasicismo no hay ningún caso en el que dentro de un mismo movimiento se produzcan cambios de velocidad que no estén claramente relacionados (*proportio dupla, tripla, quadrupla*, etc). Cambios de *tempo* dentro de un mismo movimiento suceden, pues, en relación directa (esto es, por ejemplo: corchea = negra, o corchea = blanca, etc.) o en relación indirecta (por ejemplo: negra = blanca con puntillo). Beethoven es el primero que suprime categóricamente la relación de *tempo* en las partes internas de un movimiento, como se puede ver fácilmente por sus indicaciones metronómicas. Pero aquí el nuevo *tempo* tiene que ser preparado por medio de un anacrusa propio (*arsis*), para el que siempre deja tiempo el compositor (por ejemplo: I Sinfonía de Beethoven, inicio del último movimiento). Pero incluso en Beethoven hay todavía relaciones de *tempo* en sus primeras obras y siempre en sus obras religiosas (inclusive en la *Misa Solemne*)...

“La frase sumamente importante de Beethoven ‘No se puede tocar mi música de arriba abajo como la de Mozart’ prueba que la música Mozartiana iba muy severamente a compás y que las relaciones eran obligatorias. La frase, que no encierra nada de negativo, certifica la costumbre que procede del *tactus* de la antigua escuela”.⁴

Se debe, por tanto abandonar el criterio de la estimación subjetiva, que será propio del estilo romántico, pero entonces este criterio estará frecuentemente ayudado por una indicación metronómica.. Esta doctrina no es baladí: muchas de las partes largas de las Misas de los clásicos (*Gloria* y *Credo* y, a veces, *Sanctus*) tienen cambios de tiempo, que cada director soluciona a su manera.

La modificación rítmica de valores de corchea con puntillo seguida de semicorchea en los tiempos moderados o lentos, que considerábamos en el período barroco, sigue teniendo vigencia incluso hasta el Beethoven de la primera época.. Véase, como ejemplo, el ***Rex tremendae maiestatis***, nº 4 del *Requiem* en Re m. de W.A. Mozart:

⁴ Hans Swarowsky: *Dirección de Orquesta. Defensa de la obra*, pág. 67s. Real Musical, Madrid, 1988.

Debe interpretarse:

The image shows a musical score for a choir and orchestra. The score is divided into two systems. The first system is marked '(Grave)' and the second system is marked 'Debe interpretarse:'. The lyrics are 'Rex tre-men-dae ma-ies-ta-tis,'. The vocal parts are Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The orchestra part is marked '(f)' and 'ff'.

System 1: (Grave)

- Sopranos:** (Grave) Rex tre-men-dae ma-ies-ta-tis,
- Contraltos:** (f) Rex tre-men-dae ma-ies-ta-tis,
- Tenores:** (f) Rex tre-men-dae ma-ies-ta-tis,
- Bajos:** (f) Rex tre-men-dae ma-ies-ta-tis,
- Orquesta:** (f) ff

System 2: Debe interpretarse:

- Sopranos:** Rex tre-men-dae ma-ies-ta-tis,
- Contraltos:** Rex tre-men-dae ma-ies-ta-tis,
- Tenores:** Rex tre-men-dae ma-ies-ta-tis,
- Bajos:** Rex tre-men-dae ma-ies-ta-tis,
- Orquesta:** (f) ff

Capítulo 30. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL ROMANTICISMO

30.1. INTRODUCCIÓN.

El Romanticismo es el período histórico estético que en términos generales comprende el siglo XIX y las primeras décadas del XX, y que en Música sigue al Clasicismo.

El término procede de la palabra *romántico*, relacionada con el *romance*, lo que nos retrotrae a épocas antiguas de la Historia, generalmente la Edad Media, en la que se cantaron en *Romances* con gran fantasía gestas extrañas y fantásticas.

En Música, igual que en Literatura y otras Bellas Artes, el calificativo de romántico se asocia con obras en las que la fantasía y la imaginación son en sí mismas más importantes que otros rasgos clásicos como el equilibrio entre el fondo y la forma, la contención y el buen gusto. Bajo este punto de vista lo romántico se puede dar en cualquier tiempo y estilo. Y la Música es el arte más romántico, pues su material -el sonido y su ordenación rítmica- está completamente separado del mundo de los objetos concretos, y la hace más apta para sugerir impresiones, sentimientos y emociones y excitar el misterio y la fantasía.

El período histórico que se ha llamado *Romanticismo*, el siglo XIX, se caracteriza por una serie de conflictos duales de carácter filosófico o sociológico que afectan al hombre y al artista, de los que resumimos algunos de los más importantes:

- *Individualismo* y aislamiento del artista frente a la *multitud* o público más o menos numeroso y no formado que, desaparecido el mecenazgo individual, acude a las salas de conciertos en demanda de su arte. Es el siglo de los grandes intérpretes virtuosos, como Paganini y Liszt. La forma *Concierto* agranda hasta la desmesura el papel del instrumento solista frente a la Orquesta. La mejor música vocal está escrita para voz solista, no para Coro.

- Intensificación de la distinción entre intérpretes *profesionales* y *aficionados*: frente al gran virtuoso que entusiasma al público se sitúa el conjunto instrumental o vocal de amigos o de la familia reunidos en torno a un piano, para hacer música de cámara, cantar canciones favoritas o tocar las sinfonías, que interpreta la orquesta en las salas de conciertos, en reducción para piano a cuatro manos.

- La emigración del campo a las ciudades industriales y el crecimiento de esta *población urbana*, trajo consigo una nostalgia del *campo* y de la contemplación de la *naturaleza*. La pintura paisajística es característica del siglo XIX. La vida interior del artista siente una cercanía mística con la naturaleza y toma vigor e inspiración de ella. Muchas obras musicales pintan paisajes naturales: *Las Estaciones* de F.J. Haydn, la Sinfonía *Pastoral* de L.v. Beethoven, las Sinfonías *Primavera* y *Renana* de R. Schumann, la Sinfonía *Fantástica* de H. Berlioz, Poemas sinfónicos, etc. Son muchísimas las canciones corales sobre poemas descriptivos de la naturaleza.

- Frente a los avances científicos en la Medicina, la Física, la Biología, la Astronomía..., y el establecimiento del *método científico* como base de estos avances, el arte considera a la naturaleza habitada por espíritus y signos misteriosos y gusta adentrarse en el terreno de lo *inconsciente* (el sueño) y lo *supranatural* (el mito). El esfuerzo por la expresión musical de estas ideas condujo a un desarrollo superior de la armonía y del colorido orquestal.

- El espíritu romántico es *laico*, pero a la vez idealista y de una vaga *religiosidad*, y raro es el compositor que no tiene una importante aportación a la música sobre textos de la liturgia de la Iglesia. Pero estas obras, como la *Missa Solemnis* de L.v. Beethoven, el *Te Deum* de H. Berlioz, o el *Requiem* de G. Verdi, entre tantas otras, eran demasiado personales y gigantescas, y por tanto inapropiadas para un uso litúrgico. Son obras de concierto, como otras más genéricas sobre textos no litúrgicos, como el *Requiem Alemán* de J. Brahms, *Parsifal* de R. Wagner o la 8ª Sinfonía de G. Mahler.

- El Romanticismo percibe la conciencia de la propia *nacionalidad* y acentúa las deferencias étnicas. La canción popular se venera como expresión espontánea y característica del alma nacional. La música culta se nutre de ella como fuente de inspiración. Complementariamente hay un deleite por el *exotismo* asociado a ciertas naciones emergentes, como España, Hungría (lo cingaro), Rusia y otros países eslavos.

- El Romanticismo es una época de *evolución* y progreso y por ello tiene un afán de revolución y originalidad. Pero persiste la *tradición* clásica en el uso de las formas sonata, sinfonía, cuarteto de cuerda, y por primera vez en la historia se preocupa del pasado anterior y remoto: se reestrena la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach dirigida por F. Mendelssohn. Este es el punto de arranque de la edición de la obra completa de J.S. Bach y otro tanto sucede con las obras de G.P. da Palestrina; los estudios musicológicos retornan la naturaleza primitiva del Canto Gregoriano. Éstos son sólo algunos hechos que muestran el interés de esta época hacia la música de épocas pasadas.

El Romanticismo supone de nuevo una explosión de música coral frente a la sequía del Clasicismo. Aunque se da en todas las escuelas, la música coral romántica - como el *Lied*- es eminentemente alemana, bien porque el temperamento romántico congenió con su carácter, bien porque los sentimientos nacionales de Alemania habían estado políticamente oprimidos durante tiempo y necesitaban desahogarse en la música y en la literatura que le sirve de base.

La interpretación de esta música no ofrece problemas de estilo -como sí la tiene la de otras épocas anteriores-, pues en sus partituras están anotados todos los aspectos y parámetros de la interpretación; además nuestra formación musical es eminentemente romántica, por lo que conectamos inmediatamente con este estilo. Esto no significa que sea una música fácil, sino todo lo contrario, y su interpretación está sólo al alcance de Coros muy preparados vocal y musicalmente.

Nuestro capítulo será más bien una toma de contacto con el hecho de la música coral romántica, sus autores, las obras grandes y pequeñas que han compuesto, y un recuerdo de las formas musicales en que se han plasmado.

30.2. COMPOSITORES Y OBRAS

30.2.A. Escuela Austro-Alemana.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 1770 - Viena, 1827). Como se dijo en el capítulo anterior, y es bien conocido, su obra comienza en el Clasicismo y muy pronto evoluciona y establece el nuevo estilo romántico. Sus aportaciones desde la nueva estética romántica a la música coral, como también se dijo entonces, no son muchas, pero abren caminos nuevos:

- *Cristo en el Monte de los Olivos* (Op. 85) (Oratorio, 1803).
- *Fantasia para Piano, Coro y Orquesta*, en Do M. (Op. 80) (1808).
- *Missa Solemnis*, en Re M. (Op. 123) (1823).
- *Sinfonía n° 9*, en Re m. *Coral* (Op. 125) (1824).

CARL MARIA VON WEBER (Eutin, 1786 - Londres, 1826). Su actividad compositiva y laboral estuvo ligada a la ópera. Su música coral incluye 3 Misas, cánones y no demasiadas canciones para voces graves y mixtas.

FRANZ SCHUBERT (Viena, 1797 - 1828). Compositor que vivió la música muy intensamente dentro de su brevedad vital; compositor de una obra ingente, de especial sensibilidad para las formas íntimas (piano, música de cámara) o pequeñas (*Lied*). Tuvo poca fama social (sus sinfonías no se estrenaron ni se publicaron en su tiempo). Su obra coral es grande sobre todo en el campo de la canción (*Lied*) coral:

- 6 Misas para Coro, solistas y Orquesta. Son especialmente importantes:
- Misa n° 5, en La b.M. (1822).
- Misa n° 6, en Mi b.M. (1828).
- *Deutsche Messe* (4 v.m.) (1827).
- Diversas Cantatas para Coro mixto y Orquesta.
- Otras obras para Coro de v.gr. y Orquesta.
- Obras para Coro de v.m. con piano.
- Obras para Coro de v.m. *a cappella*, entre ellas las pequeñas y deliciosas *Antifonas para el Domingo de Ramos* (4 v.m.).
- Obras para Coro de v.gr. con piano o guitarra.
- Obras para Coro de v.gr. *a cappella* (la mayoría de sus obras corales).
- Obras para Coro de v.bl.

FELIX MENDELSSOHN (Hamburgo, 1809 - Leipzig, 1847). Intelectual, además de compositor y director, que reestrenó en 1829 la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach. hecho que le causó una honda influencia posterior. Su obra coral la componen:

- Cánones.
- Varios ciclos de Canciones para v.m.
- Varios ciclos de Canciones para v.gr.
- Más de 30 Motetes y obras sagradas de corta duración, entre ellas los 3 Motetes, Op. 39 para coro de 3 v.bl. y Órgano.

- Ca. 30 Salmos, Cantatas y obras sagradas de mayor duración, entre ellas los 3 Salmos, Op. 78, para 8 v.m. en 2 coros (1843-44).
- Sinfonía nº 2, Op. 52, en Si b.M. *Lobgesang* (1840), para tenor, Coro y Orquesta.
- *Paulus*, Op. 36, Oratorio (1836).
- *Elías*, Op. 70, Oratorio (1846).

ROBERT SCHUMANN (Zwickau, 1810 - Endenich, 1856). Además de compositor, ejerció la crítica musical desde una revista que él mismo fundó. Gran parte de su música de piano y de sus *Lieder* son el testimonio de su amor por su mujer Clara Wieck, gran pianista que a su vez se dedicó a difundir la obra de Robert a su muerte. Su carácter depresivo derivó en locura. Su estilo musical es muy libre y poético. Su abundante obra coral consiste resumidamente en:

- ca. 70 canciones corales agrupadas en ciclos, para voces mixtas, blancas o graves, algunas veces con acompañamiento de piano (entre ellas los cuatro ciclos de *Romanzas y Baladas* Op. 67, 75, 145 y 146, para coro mixto, 1849; o los dos ciclos de *Romanzas* Op. 69 y 91, para coro femenino con piano, 1849).
- *El Paraíso y la Peri* (Oratorio profano o Cantata, 1843).
- *Requiem para Mignon* (para solistas, Coro y Orquesta, 1849).
- *Requiem* (para Coro y Orquesta, 1852).
- *Escenas del Fausto de Goethe* (para solistas, Coro y Orquesta, 1853).

ANTON BRUCKNER (Ansfelden, 1824 - Viena, 1896). Organista y profesor de Teoría Musical. Como compositor, se sintió influenciado por Wagner. Profundamente religioso, sus sinfonías, colosales en dimensiones y orquestación, han sido comparadas con catedrales. Pero el espíritu angelical de sus *adagios* convive con el demoníaco de sus *scherzos*. Su obra coral es:

- Varios Motetes, Salmos y otras obras litúrgicas.
- Misa nº 1, en Do m. (para solistas, Coro y Orquesta, 1864).
- Misa nº 2, en Mi m. (para Coro e instrumentos de viento, 1866).
- Misa nº 3, en Fa m. (para solistas, Coro y Orquesta, 1868).
- *Te Deum*, en Do M. (para solistas, Coro y Orquesta, 1884).
- Salmo 150 (para soprano, Coro y Orquesta, 1892).

JOHANNES BRAHMS (Hamburgo, 1833 - Viena, 1897). Probablemente el único compositor *indiscutido* en toda su obra. Amparado por el matrimonio Schumann, al que le unió una profunda amistad. Su obra es siempre profunda, seria y de gran perfección formal. La abundantísima música vocal de Brahms es, con mucho, la mejor, y se puede resumir:

- 20 Cánones.
 - 26 Canciones Populares Alemanas (para Coro mixto, 1864).
- Muchos ciclos de Canciones para Coro, entre los que queremos destacar:
- *Marienlieder*, Op. 22 (para Coro mixto, 1859).
 - *Liebeslieder-Walzer*, Op. 52 (para Coro mixto y piano a 4 manos, 1869).
 - *Neue Liebeslieder-Walzer*, Op. 65 (para Coro mixto y piano a 4 m., 1875).
 - *Zigeunerlieder*, Op. 103 (para Coro mixto y piano, 1887).
- Mucha música religiosa en alemán y alguna en latín, entre ella:
- 3 Coros espirituales, Op. 37 (para v.bl., 1863).
 - *Fest und Gedensprüche*, Op. 109 (tres Motetes para v.m., 1868).

- 3 Motetes, Op. 110 (8 v.m. en 2 coros, 1889).

Entre las obras sinfónico-corales, destacamos:

- *Rinaldo*, Op. 50 (Cantata para tenor, Coro de v.gr. y Orquesta, 1868).

- *Rapsodia*, Op. 53 (para contralto, Coro masculino y Orquesta, 1869).

- *Nänie*, Op. 82 (Cantata para Coro y Orquesta, 1881).

- *Un Requiem Alemán*, Op. 45 (para solistas, Coro y Orquesta, 1868).

JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (Vafuz, 1839 - Munich, 1901). Aunque no es muy importante, su música coral, sobre todo litúrgica, es de una factura impecable y se está descubriendo actualmente:

- Muchas Canciones corales.

- Muchos Motetes, Himnos, etc.

- 14 Misas, 3 *Requiem*, *Stabat Mater* (para Coro, Órgano y Orq. de cuerda *ad lib.*, 1885).

HUGO WOLF (Slovenj Gradec, 1860 - Viena, 1903). Otro compositor de influencia wagneriana; también tendente a la depresión, que evolucionó en enajenación mental, muriendo en un manicomio. Gran *liederista*, aunque su obra coral es escasa y poco conocida.

30.2.B. Escuela Francesa.

HECTOR BERLIOZ (La Côte-Saint-André, Isère, 1803 - París, 1869). Prototipo del compositor romántico megalómano, de inquieta imaginación, que se autodescribe en su *Sinfonía Fantástica*. Su *Tratado de Instrumentación* (1844) es la primera obra moderna importante sobre el tema. Su música coral es sinfónica:

- *Gran Misa de Difuntos (Requiem)*, Op. 5 (1837).

- *Romeo y Julieta*, Op. 17 (Sinfonía dramática con Coro, 1839).

- *La Condenación de Fausto*, Op. 24 (Leyenda dramática para solistas, Coro y Orquesta, 1846).

- *La Infancia de Cristo*, Op. 25 (Oratorio, (1854).

- *Te Deum* (para solistas, Coro y Orquesta, 1849).

CHARLES GOUNOD (París, 1818 - St. Cloud, 1893). Compositor influido por el estilo de Palestrina, que escuchó en Roma. Impulsor del movimiento *cecilianista*, que pretendió dignificar la música eclesiástica. Su música coral es seria con un delicado sentimentalismo: entre algunos Motetes, Oratorios, Cantatas y 16 Misas, es muy conocida la *Misa Solemne de Santa Cecilia* (para solistas, Coro y Orquesta, 1855) y la Cantata fúnebre *Gallia* (para soprano, Coro y Orquesta, 1871).

CÉSAR FRANCK (Lieja, 1822 - París, 1890). Aunque compositor belga, su obra es francesa. Eminente organista, con muchas obras para este instrumento. De honda religiosidad y muy admirado por sus discípulos, que crearon la *Schola Cantorum*, o institución musical superior para continuar las enseñanzas y la forma cíclica del maestro. Aparte de algunos Motetes, entre ellos el célebre *Panis angelicus* (original para tenor y varios instrumentos, del que se han hecho

arreglos para Coro), su obra coral es de gran formato:

- 2 Misas.
- *Redención* (Oratorio, 1874).
- *Las Bienaventuranzas* (Oratorio, 1879).
- *Psyché* (Poema sinfónico para Coro y Orquesta, 1888).
- *Salmo CL* (para Coro, Orquesta y órgano, 1888).

CAMILLE SAINT-SAËNS (París, 1835 - Argel, 1921). De gran actividad concertística, organista, escritor sobre temas musicales, científicos e históricos, viajero... y compositor de un estilo austero a la vez que elegante. Tiene abundante música coral sagrada y profana, entre otras cosas un *Requiem* para tenor, Coro y Orquesta (1878) y el célebre *Oratorio de Navidad* (1863).

GABRIEL FAURÉ (Pamiers, 1845 - París, 1924). Compositor de hondo lirismo poético, considerado el mayor maestro de la canción francesa. Su música coral la componen unas cuantas piezas religiosas, entre ellas el *Cántico de Jean Racine* (1873), la *Messe basse* (para v.bl. y órg., 1907) y el célebre e inspirado *Requiem* para solistas, Coro y Orquesta (1887).

30.2.C. Escuela Italiana.

GIOACHINO ROSSINI (Pesaro, 1792 - Passy, 1868). Su importancia histórica le viene de sus muchas Óperas; pero tiene una contribución discreta a la música coral religiosa y profana. Destacan:

- *Stabat Mater* (solistas, Coro y Orquesta, 1841).
- *Pequeña Misa Solemne* (solistas, Coro, piano y armonio, 1863).

GIUSEPPE VERDI (Roncole, 1813 - Milán, 1901). Igualmente importante por sus Óperas. La obra coral se concreta en:

- *Requiem* (solistas, Coro y Orquesta, 1874).
- *Cuatro Piezas Sacras* (1898).

30.2.D. Escuela Húngara.

FERENC LISZT (Raiding, 1811 - Bayreuth, 1886). Prototipo del músico, concertista virtuoso y viajero romántico. Hombre religioso, a la vez que mundano y galante. Su lenguaje armónico es novedoso por sus acordes alterados y cromatismo. Incluye el Coro en la forma *Poema sinfónico*, como en las Sinfonías *Dante* (coro de v.bl., 1856) y *Fausto* (coro de v.gr., 1861). Su obra coral es amplia, sobre todo la religiosa (Motetes, Salmos, etc.), que quiso revolucionar. Algunas de las grandes obras corales son:

- *La leyenda de Santa Isabel* (Oratorio, 1862).
- *Missa Choralis*, en La m. (para Coro y órg., 1865).
- *Christus* (Oratorio, 1866).
- *Misa Húngara de la Coronación* (1867)
- *Requiem* (Coro y Orquesta, 1868).

- *Via Crucis* (Coro y piano/órgano, 1879).

30.2.E. Escuela Checa.

BEDRICH SMETANA (Litomyšl, 1824 - Praga, 1884). Padre de la escuela nacionalista checa. Es autor de unas cuantas canciones para Coro a v.m. y v.bl. o gr.

ANTONIN DVORAK (*Nelahozeves*, 1841 - Praga, 1904). Su importante obra acusa la influencia de la música folclórica checa, y posteriormente la americana, además de la de Wagner y la de su íntimo amigo Brahms. Su obra coral es abundante:

- Arreglos corales de canciones populares checas.
- Obras corales litúrgicas (Motetes, Salmos, etc.).
- *Stabat Mater* (para solistas, Coro y Orquesta, 1877).
- *Santa Ludmila* (Oratorio, 1886).
- *Requiem* (para Coro y Orquesta, 1890).
- *Te Deum* (para solistas, Coro y Orquesta, 1892).

30.2.F. Escuela Noruega.

EDVARD GRIEG (Bergen, 1843 - 1907). El compositor más importante del nacionalismo escandinavo del s. XIX. Su obra coral consta de algunos motetes y arreglos de canciones populares. La música incidental para *Peer Gynt* (1875) emplea el Coro como elemento de colorido instrumental.

30.2.G. Escuela Rusa.

PYOTR IL'YICH TSCHAIKOWSKY (Kamsko-Votkinsk, 1840 - San Petersburgo, 1893). De atormentada vida personal, recibe la influencia musical de Brahms. Aunque trabaja las formas clásicas (Sinfonía, Concierto), es nacionalista porque emplea en ellas muchos temas del canto popular ruso. Lo más destacado de su obra coral es la *Liturgia de San Juan Crisóstomo*.

30.2.H. Escuela Española.

HILARIÓN ESLAVA (Burlada, 1807 - Madrid, 1878). Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla y Director del Conservatorio de Madrid. Impulsor de la primera investigación sobre la polifonía española del Renacimiento, que empezó a publicar en su revista *Lyra Sacro-Hispana*. Su obra coral es esencialmente religiosa:

- *Te Deum*, *Stabat Mater*, Lamentaciones, Motetes.
- *Misa de Difuntos* (Coro y Orquesta).
- Varios *Misereres*, entre ellos el tradicional de Sevilla (solistas, Coro y Orquesta).

JUAN DE MONTES (Lugo, 1840 - 1899). Seguidor de F. Pedrell, el padre del nacionalismo español. Es autor de:

- Una *Misa de Requiem* y un *Te Deum*.
- Algunas canciones corales, que se encuentran entre las mejores del Romanticismo español, entre ellas la muy célebre *Negra sombra*.

VICENTE GOICOECHEA (Ibarra de Aramayona, 1854 - Valladolid, 1916). Es el padre de una generación de músicos eclesiásticos que elevan esta música a la altura de la música civil contemporánea, aunque carezca de la resonancia social de ésta. Tiene mucha música litúrgica, entre la que sobresalen:

- *Miserere* (6 v.m. y C. Gregoriano).
- Motetes, como *Christus factus est* (5 v.m.), o *Ave Maria* (4 v.gr. y órg.).
- Misas, como la *Missa pro Defunctis* (4 v.m. y órg.).

30.3. FORMAS MUSICALES.

La música coral del Romanticismo se resume en estos géneros:

- a) Canciones polifónicas *a cappella*, o con acompañamiento de piano, guitarra, órgano o pequeño grupo instrumental.
- b) Música litúrgica para el servicio de la Iglesia.
- c) Obras religiosas para Coro, solistas vocales y Orquesta, no aptas para el servicio eclesiástico.
- d) Obras para Coro con solistas vocales y Orquesta sobre texto dramático-narrativo destinadas al concierto (Oratorios y Cantatas).

30.3.A. El Lied o Canción (polifónica).

La composición de canciones polifónicas recibe un impulso notable en el Romanticismo por parte del surgimiento de los sentimientos nacionalistas y el despertar del interés por la canción popular. La multiplicación del movimiento coral no profesional y la institución de festivales de música fueron un estímulo para la composición de obras para coros masculinos, femeninos o de voces mixtas, con y sin acompañamiento, de carácter patriótico, convivencial o sentimental. Prácticamente todos los autores de esta época compusieron música de este tipo, que sirvió para sus fines, pero que en su mayor parte se ha olvidado.

Sin embargo la canción coral sobre textos de los grandes poetas románticos alemanes o de otras nacionalidades, y sobre temas líricos o alusivos a la Naturaleza y la vida en el campo, adquiere una vitalidad ingente, semejante a la del *Lied* para voz solista y piano: es el *Lied coral* que, aunque tímidamente iniciado por los compositores clásicos, en la mano de Fr. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann y J. Brahms adquiere una categoría artística suprema, como canción culta, que revive el viejo espíritu del Madrigal renacentista y barroco, naturalmente en perfecta sintonía con el estilo musical romántico.

Estas canciones corales, igualmente para voces masculinas, femeninas o mixtas, pueden

tener o no acompañamiento instrumental; los compositores románticos las producían, al igual que tanta música de cámara, para tertulias de amigos y veladas íntimas de artistas que gozaban con las entregas musicales del compositor. Quiere esto decir que no se pensaron para la seriedad envarada del concierto público, y que probablemente eran cantadas por un cantor por parte; pero son obras virtualmente corales, cuya interpretación por parte de un Coro técnico de medianas proporciones es preferible a la solística, como se desprende de la audición de versiones comparadas. Por otra parte, la agrupación frecuente de varias canciones en una *Opus* o ciclo permite confeccionar excelentes programas o bloques de programas de concierto para tantos buenos Coros de un número mediano de cantores.

La forma Canción o *Lied* coral fue tratada en el capítulo correspondiente a las formas musicales corales profanas (22.6).

Muchas de las Canciones corales del Romanticismo son *estróficas*, lo que quiere decir que la misma música se aplica a las diversas estrofas del poema. En este caso hay que modificar la interpretación según lo requiera el sentido de las estrofas del texto, que puede ser cambiante, lo que implica un buen conocimiento del idioma, o disponer de una adecuada traducción. Un ejemplo de canción estrófica es la muy célebre *Abschied vom Walde* (*Adiós al bosque*), Op. 59 nº 3 de F. Mendelssohn sobre poema de J.v. Eichendorff.

En otras ocasiones la canción es una composición total, llamada *Canción-Balada*, en la que la música varía según el contenido literario. Su interpretación es más evidente, pues el autor anota todos los datos musicales para conseguirla. Puede servir de muestra *Jagdlied* (*Canción de caza*), Op. 59 nº 6 del mismo compositor y poeta.

30.3.B. Música litúrgica.

La música litúrgica se sigue componiendo en la oscuridad semisilenciosa de las Catedrales de la mano de los maestros de capilla. Esta música abunda en las formas obligadas del *Motete* y sus derivadas, y *Misas*, que en la mayoría de las veces se dejan influir por el estilo de la ópera italiana en su sentido más virtuoso y vacío de fondo musical.

Hacia mediados del siglo surgió dentro de la Iglesia católica un movimiento de reforma musical, llamado *movimiento cecilianista* en homenaje a Sta. Cecilia, patrona de la Música. Este movimiento, estimulado en parte por el interés romántico por la música del pasado, abogaba por una resurrección del estilo *a cappella* del Renacimiento y una restauración del Canto Gregoriano a su forma primitiva; pero no logró una música de verdadero interés por parte de los autores que preconizaron este ideal. La mejor aportación a este campo son las obras sagradas de Ch. Gounod y los Motetes de A. Bruckner. En España F. Gorriti y su discípulo V. Goicoechea comienzan un trabajo de dignificación de la música sagrada de gran trascendencia en el mundo de las Catedrales y Seminarios.

En el *sector protestante* la tradición es mucho mejor por la no influencia del estilo italiano. Además es muy importante la aportación que hacen los grandes autores con sus Misas (Fr. Schubert: *Deutsche Messe*), o Motetes, Salmos y otras obras (F. Mendelssohn o J. Brahms).

30.3.C. Obras religiosas sinfónico-corales.

El Romanticismo produce unas obras religiosas magníficas, de grandes proporciones, pero no aptas para el servicio litúrgico. Se trata de sinfonías dramáticas para orquesta y voces, que emplean, unas veces textos litúrgicos, otras veces textos bíblicos o religiosos, que no son sino el pretexto para la inspiración musical. A pesar del enorme subjetivismo de estas obras, de su inutilidad litúrgica funcional, y de estar pensadas para el concierto, creemos que están cargadas de ese espíritu religioso, al menos en sentido vago, según el cual los compositores quieren dar a Dios (o al Ser Supremo) lo mejor de su arte. Probablemente estas obras son las mejores, o están entre las mejores de cada autor.

El caso de la utilización de textos litúrgicos es con diferencia el más abundante, y se materializa en la producción de las grandes *Misas*, *Requiem*, *Te Deum*, *Stabat Mater*, etc. que hemos ido citando al enumerar a los distintos compositores del período en el apartado anterior.

La utilización de textos bíblicos o religiosos no litúrgicos es menos frecuente; el mejor exponente es *Ein Deutsches Requiem (Un Requiem Alemán)* de J. Brahms; recordamos también el *Via Crucis* de F. Liszt.

30.3.D. Oratorios y Cantatas.

En esta época no está bien definida la diferencia entre estas dos formas de la música para Coro, solistas y Orquesta. En general llamaremos *Oratorio* a la composición siempre extensa y elaborada, sobre un tema dramático de índole religiosa, aunque sea en sentido vago. A obras más breves, o menos dramáticas, o sobre tema profano, las denominaremos *Cantatas*.

Las *Cantatas* más importantes han sido citadas con sus respectivos autores en el apartado anterior, pero recordamos las más importantes:

- *La primera noche de Walpurgis* (1843) de F. Mendelssohn.
- *El Paraíso y la Peri* (1843) y *Escenas del 'Fausto'* de Goethe (1853) de R. Schumann.
- *Rapsodia* para contralto, Coro masculino y Orquesta (1870), *Canto del Destino* (1871) y *Nänie* (1881) de J. Brahms.

El *Oratorio* romántico, en contraposición a la Ópera, florece sobre todo en Centroeuropa. Al carecer de las limitaciones escénicas de la Ópera puede tener un carácter épico o contemplativo imposible para ésta. La principal característica del Oratorio romántico es el empleo principal del Coro, y en este aspecto es patente su descendencia de la forma establecida en período Barroco, sobre todo del oratorio händeliano.

Recordamos también algunos de los más importantes Oratorios:

- *Paulus* (1836) y *Elías* (1846) de F. Mendelssohn.
- *La infancia de Cristo* (1854) de H. Berlioz.
- *Christus* (1856) y *La Leyenda de Santa Isabel* (1862) de F. Liszt.
- *Las Bienaventuranzas* (1879) y *Redención* (1882) de C. Franck.
- *Mors et vita* (1885) de Ch. Gounod.

30.4. ASPECTOS INTERPRETATIVOS VARIOS.

30.4.A. Los textos.

Uno de los primeros problemas que nos encontramos a la hora de comenzar la preparación de un programa con música del Romanticismo es el idioma. Éste es, en porcentaje muy elevado, el alemán, idioma poco extendido entre nuestra sociedad.

El idioma alemán debe ser conocido por el director que quiere trabajar este período al menos a nivel de lectura, pues en caso contrario perderá mucho de su función directorial al tener que estar dependiendo constantemente de un ayudante para el trabajo del texto.

Pero el alemán tiene la ventaja, sobre otros idiomas, de tener una *pronunciación* fonética *constante* y no variable (como le ocurre al inglés): las reglas sirven para todos los casos y se aprenden con relativa facilidad. Sin embargo es un idioma de pronunciación *enérgica* o *fuerte*, comparado con el español y mucho más con la pronunciación blanda y poco cuidada del castellano-andaluz: tiene muchas acumulaciones de consonantes, de las que no debe perderse ninguna, finales secos y tajantes en < t > u otras consonantes, a veces dobles, que son preciso controlar perfectamente para que los finales sean justos y no escalonados.

Es posible que el trabajo sobre los textos de estas obras ocupe más tiempo que el de la preparación de la sonoridad musical de las mismas, si se quiere llegar a la soltura conveniente en la dicción y a una mínima memorización que faculte a los cantores estar en contacto visual frecuente con el director. De todos modos, un idioma extranjero asusta cuando se emplea de manera ocasional para una obra; pero si un Coro se sumerge en un programa monográfico, se produce una especie de inmersión lingüística que hace su pronunciación más natural y fácil.

El conocimiento general del sentido texto, y en muchos casos el conocimiento literal de todo el texto y el concreto de una palabra determinada, se vuelve imprescindible para la interpretación correcta de las obras, y esto a pesar de todas las indicaciones interpretativas puestas en las mismas: la música responde minuciosamente, paso por paso, al clima promovido por el texto, y la técnica de la composición musical del siglo XIX aporta nuevos elementos para *pintar* musicalmente un texto o una idea.

30.4.B. Sonoridad.

La música coral romántica nos brinda dos tipos de sonoridades:

- La sonoridad de las obras a cappella o con pequeño acompañamiento instrumental es de carácter íntimo, como música familiar que en principio fue, en el estilo del *Lied* solista. La voz de soprano suele llevar la melodía, que podría ser perfectamente la de un *Lied* con piano. Es necesario para ello contar con una magnífica y timbrada cuerda de sopranos. Las otras voces están perfectamente tratadas en su cantabilidad: forman subcorrientes melódicas que a veces emergen con protagonismo propio.

El estilo normal, salvo en Brahms, es el homofónico: la palabra se erige, por tanto, en el ritmo básico de la música. Este estilo es muy apto para que la armonía utilice todas sus sutilezas y posibilidades de tensión-distensión por medio de acordes alterados y modulaciones próximas,

lejanas o sorpresivas. Se requiere para ello gran pureza vocal y preparación musical y cultural por parte del Coro y de su director.

- Las obras sinfónico-corales exigen una sonoridad grande por parte del Coro, adecuada a la gran sonoridad de la Orquesta romántica, en la que los instrumentos de viento han perfeccionado su ejecución con la inclusión organológica de las llaves y pistones, y se emplean en número mayor; los instrumentos de cuerda correspondientemente son más numerosos y emplean las cuerdas metálicas en lugar de tripas. Esta orquesta está preparada para producir una gran riqueza tímbrica (que será más explotada aún en el siglo XX). Las obras de este tipo que producen los compositores románticos tienen grandes exigencias vocales y técnicas, y son sólo aptas para los grandes Coros sinfónicos y profesionales, de gran sonoridad por la educación técnico-vocal de sus miembros, formados en el *vibrato* y otros efectos belcantistas que facultan amplificar el sonido y hacerlo más expresivo.

La enorme dificultad armónica y técnica de estas obras se ve facilitada, sin embargo, por el acompañamiento sonoro de los instrumentos, que ayudan, conducen, dulcifican o, en definitiva, doblan las voces corales.

30.4.C. *Tempo y agógica.*

Desde la introducción de este capítulo venimos diciendo que en las partituras musicales del siglo XIX se van anotando progresivamente con más precisión todos los signos y mensajes que afectan a los distintos parámetros de la interpretación, por lo que los intérpretes, y en nuestro caso los directores, no tienen más que estudiar estos signos y seguirlos escrupulosamente. Estamos, por tanto, en una época en la que el intérprete es en la práctica un esclavo de la partitura, y ésta le deja muy poco margen de libertad, por no decir ninguno. Los directores con poca imaginación, aquéllos que se encontraban perdidos ante una partitura renacentista porque carecía de referencias interpretativas expresas, se tornan ahora dichosos porque una obra romántica les dicta todo lo que tienen que hacer: desde la velocidad metronómica, los valores, las intensidades, las alteraciones agógicas y dinámicas, las vueltas a la normalidad, el carácter...

Todo esto, sin embargo, no es exacto: por encima de todo este corsé interpretativo planea un espíritu de libertad y una necesidad de toma de decisiones, como quizá nunca se ofrecía o se demandaba del intérprete. Veamos sólo algunas consideraciones:

El tempo o velocidad determinada por la unidad metronómica es el criterio excelente que debe ser seguido en las obras instrumentales de carácter rápido, en las que la precisión rítmica se erige en protagonista. La música coral, salvo excepciones, y los tiempos lentos de las obras instrumentales son más expresivos y deben tener una *fluidez* en su devenir, para la que el metrónomo se vuelve inútil. El director hará muy bien en poner el metrónomo en funcionamiento en su mesa de trabajo para conocer la voluntad agógica del compositor; una vez conocida y asimilada esta velocidad, deberá parar el metrónomo y recordar el criterio de L. Mozart expresado en el capítulo anterior (29.5.B), y tomar su decisión sobre la marcha del estudio de la obra, con tal de que el director esté dotado “de una larga experiencia y fina sensibilidad”, apoyándose en la expresión sugerida por el texto.

El *rubato* es una característica de la música romántica y consiste en una peculiar y muy subjetiva elasticidad o flexibilidad del *tempo*, que puede afectar a un pasaje, a una frase, a un compás, e incluso a una determinada parte de un compás; y esto tanto en piezas de aire lento, como rápido. Esta característica de la interpretación está a veces expresamente anotada; otras se debe suponer.

El *rubato* es una consecuencia ulterior del conocimiento de las leyes del fraseo y de su práctica habitual, que en el Romanticismo se llevan a un mayor grado de percepción, por ejemplo:

- Mediante *accelerandos* o *ritardandos* que preparan las cumbres de frase y su resolución.
- Con detenciones imperceptibles sobre ciertos acordes alterados o disonantes, para cargar o descargar la tensión y saborear lo extraño de un sonido.
- Realizando retardos cadenciales más acusados que en épocas anteriores y que afectan, no a la preparación de la cadencia, sino a todo el proceso cadencial que a veces dura varios compases, o a toda una sección de *coda*.

La interpretación *rubato* es relativamente fácil en el intérprete personal, generalmente un pianista (a veces es muy exagerado, tornándose la interpretación en caprichosa, cuando no amanerada). Es muy difícil esa característica flexibilidad cuando el intérprete es colectivo (el Coro o la Orquesta), y con frecuencia se obvia el problema no haciendo nada, privando a esta música de una de sus cualidades distintivas. El director por medio del ensayo debe comunicar esta intuición del *rubato* y su resolución práctica al Coro o la Orquesta.

Si se quiere ver en la práctica la riqueza de las sutilezas agógicas de las obras románticas, pueden examinarse, por ejemplo, los *Liebeslieder Walzer*, Op. 52 ó 65 de J. Brahms.

Debe saberse el dato curioso, y probablemente no respetado en las ediciones¹, de que R. Schumann coloca la palabra *ri - tar - dan - do* exactamente encima de las notas que deben alargarse; por tanto, terminado el término, vuelve el *tempo* normal que llevaba la obra, sin que tenga que anotarse *Tempo I*.

30.4.D. Intensidad y dinámica.

El parámetro musical de la intensidad y sus cambios dinámicos está igualmente cuidado por el compositor y en las partituras se anota con todo detalle. Pero mientras la velocidad es un parámetro objetivo, que puede marcarse con exactitud gracias al metrónomo, la intensidad sigue y seguirá siendo un parámetro relativo, sujeto al *grosor* del Coro (número de intérpretes), a su preparación vocal, a las condiciones acústicas del local y, en definitiva, al criterio subjetivo del director.

Veamos algunas consideraciones sobre este campo:

- El Romanticismo amplía el campo dinámico, que pasa a ser de *ppp* a *fff*.
- Aparecen acentos sobre notas concretas que indican diversas intensidades: - / > / ^ / *sfz*.

¹ La edición Kalmus, que es la que disponemos, no lo anota así, sino de manera convencional.

- Se usan cambios bruscos o sorpresivos de la dinámica, de difícil ejecución, pero de mejor efecto y aceptación entre el público: *fp* / *f sub.* / *p sub.*
- No coinciden automáticamente el ascenso melódico con el *crescendo*, y viceversa, el descenso melódico con el *decrescendo*; pero el principio seguirá siendo válido siempre que no se indique lo contrario.
- La flexibilidad expresada por el término *rubato* también es flexibilidad microintensiva y está en relación con la microtemporal.

Un buen estudio de la intensidad romántica y sus múltiples posibilidades puede realizarse sobre los Motetes de A. Bruckner.

Véase el juego de intensidades presente en *Romanze vom Gänsebuben* (Romanza del mozo del ganso), Op. 145 n° 15 (cc. 17ss.) de R. Schumann:

(Munter) (soli)

Sopranos
Contraltos

Tenores
Bajos

Dass sie fortikum gin-gen, dess' hatt' er kein Arg, Leu-te, Leute, die nichts wissen, führen

Dass sie fortikum gin-gen, dess' hatt' er kein Arg, Leute, die nichts wissen, führen

Capítulo 31. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX

31.1. INTRODUCCIÓN.

De manera semejante al resto de los períodos históricos, el año 1.900 no es una fecha mágica en la que todo empieza a ser distinto. La historia es un ente vital, también la de la Música, y no es posible someter su evolución a fechas. Pero es cierto que en el siglo XX, o a través del siglo XX, se ha operado el cambio más profundo de toda la historia de la humanidad en la Ciencia, la Tecnología, la Sociología, las Comunicaciones..., y también en el Arte.

En nuestra pequeña historia personal hemos cambiado, por ejemplo, del copiar la música a mano (al estilo Bach o Beethoven) a la impresión digital desde un teclado; de tardar muchas horas en hacer unos pocos kilómetros, a cambiar de continente en pocas horas; de llevar un colchón al internado en un carrillo de mano, al automóvil personal con aire acondicionado; de usar cuatro discos de pizarra para escuchar con bastante ruido de fondo una corta sinfonía, al CD, o mejor al DVD, en el que se oye estereofónicamente y se ve un concierto; y así podríamos seguir enumerando cosas y cosas que, sin hoy darnos cuenta, han hecho nuestra vida totalmente distinta a la de nuestra generación anterior, que no tenía teléfono, ni inodoro, ni televisor, ni frigorífico, ni ascensor, ni orquesta local, ni ordenador...

No es de extrañar que, en este contexto, la música del siglo XX sea, no sólo distinta, sino opuesta a los principios que rigieron la música de los siglos anteriores. Los cambios afectaron a todos los parámetros de la música: melodía, ritmo, timbre, formas musicales y armonía; en ésta tuvo lugar la mutación más radical por la reacción contra el sistema tonal, que había regido la naturaleza de la música durante varios siglos anteriores.

El siglo XX ha sido en gran parte una violenta reacción contra la música romántica, aunque muchos de sus autores continuaron trabajando con las características de ese estilo, eso sí con algún cambio superficial. Pero las composiciones de muchos de ellos han puesto en crisis el lenguaje musical, que se tenía como algo connatural a la música. El descubrimiento de la música renacentista y medieval y el conocimiento de otras músicas no europeas desmitificaron la *naturalidad* e inmutabilidad del sistema tradicional, dando entrada a un relativismo musical que en algunas ocasiones se ha sistematizado, como en el *atonalismo*; en otras, su sistematización no es concreta, como el *impresionismo* o el *modalismo*; y en muchos casos es un divagar a la búsqueda de novedades en el lenguaje musical, que originan tendencias muy diversas.

El arte de nuestro tiempo, también la Música, en su afán reaccionario y rupturista, se ha alejado frecuentemente de la cultura y de la sensibilidad habitual del público aficionado, que es su destinatario natural, que lo encuentra *incomprensible*, *inexpresivo*, *antiestético* o, lo que es lo mismo, sólo comprensible, expresivo y estético para los iniciados. Por primera vez en la historia

nuestros conciertos abundan en obras del pasado, de un cierto pasado, y sólo se atreven a programar obras contemporáneas en muy contadas ocasiones, pues éstas no atraen o no gustan al gran público que costea la carísima infraestructura de estos conciertos.

La música de nuestro tiempo, tanto por la razón anterior, como por la introducción de novedades sonoras o técnicas, es también de muy difícil interpretación, quedando sólo para los profesionales, lo que en el caso de la música coral es todo un drama, dada la escasez de estos grupos profesionales. Si un buen Coro no profesional decide trabajar una obra contemporánea, le cuesta demasiado del poco tiempo de ensayo de que dispone, los resultados son poco gratificantes, y cuando quiera volverla a interpretar tiene que comenzar su trabajo casi desde cero.

Por estas dos razones anteriores, la imposibilidad interpretativa por no profesionales y la desconexión con el gran público, las obras musicales contemporáneas suelen tener una vida muy efímera: se estrenan y pocas veces se vuelven a interpretar. Sólo quedarán en el repertorio unas contadas obras muy definitivas en su calidad, lo que las hará dignas de permanecer en la historia de la música.

En las primeras décadas del siglo XX la composición musical se polariza en torno a dos grandes focos: París (impresionismo) y Viena (expresionismo). Más o menos asimiladas o superadas estas dos grandes corrientes, lo que podemos constatar como una característica de la música de hoy es su universalidad geográfica. A pesar de los diversos caminos de búsqueda y de las tendencias variadas a las que se puede llegar, se compone en todas partes, desde Francia hasta Japón (por el Oriente), desde España hasta Estados Unidos e Hispano-América (por el Occidente), desde Finlandia hasta Sudáfrica; y da la impresión de que se compone de manera semejante, en un lenguaje variado pero característico: el lenguaje del siglo XX.

Esta universalidad de la música del siglo XX, junto a su cercanía respecto a nosotros, los historiadores e intérpretes actuales, crea un doble problema:

- Por un lado, conocemos sólo parte de la música que se produce: la de nuestro entorno más o menos cercano, que ya es mucha¹, y la de los compositores que ya han sido aceptados y consagrados para la historia, y sus obras son trascendentes y de conocimiento casi obligado.
- Por otra parte, esta música que nos llega a diario es una música que quiere abrirse camino y tener un lugar en la pequeña o gran historia. Y es posible que sea de buena calidad, como la de tantos millones de obras que se han hecho a través de la historia; pero de las que sólo han perdurado unas pocas, las de los genios: y en el caso de la música actual será la historia futura la que decidirá qué autores y qué obras formarán parte de ella.

La música coral del siglo XX tiene las mismas connotaciones de toda música: Su extensión es tan universal como variadas las tendencias compositivas, aunque algunas le serán más naturales o familiares. Se plasmará en obras corales puras o *a cappella*, del tipo *Lied* o canción: a veces tendrán grandes dimensiones o se estructurarán en forma de *ciclos* que contienen varias obras; o dará lugar a grandes obras sinfónico-corales en las formas consagradas del oratorio, la cantata o la música litúrgica.

¹ Los medios de comunicación (ediciones, programas, discos, *Internet*, etc.) ponen a nuestra disposición miles de partituras de todas partes, lo que es imposible no ya de interpretar, sino simplemente de conocer y estudiar. Nuestro conocimiento de lo que se compone en el mundo es prácticamente anecdótico.

Ante tan vasto panorama, nuestro capítulo intentará ofrecer una visión muy sintética de la música coral del siglo XX por medio de una enumeración de los compositores más importantes con sus obras más representativas para nuestro campo; seguirá una aproximación, enteramente personal, a los diversos estilos de la música de nuestra época en lo que afecta también a la música coral; por fin expondremos algunos procedimientos sonoros más vanguardistas y nos asomaremos a la grafía no convencional de ciertas obras.

31.2. COMPOSITORES Y OBRAS.

La siguiente enumeración de autores y obras es probablemente subjetiva, y ciertamente incompleta por lo que respecta a la universalidad de la música coral antes comentada.

31.2.A. Escuela Austro-Alemana.

GUSTAV MAHLER (Kaliste, Bohemia, 1860 - Viena, 1911). Representante de un *colosalismo sinfónico*. Algunas de sus sinfonías (2ª *Resurrección*, 3ª y 8ª *de los Mil*) incluyen el Coro.

GUSTAV JENNER (Keitum, 1865 - Marburg, 1920). Discípulo y biógrafo de Brahms. Su producción es camerística y coral de buena factura, aunque de armonía conservadora. Consiste en motetes latinos y alemanes, y diversos ciclos de canciones corales para voces mixtas y blancas.

MAX(IMILIAN) REGER (Brand, Alto Palatinado, 1873 - Leipzig, 1916). Lleva hasta los límites más extremos la modulación libre de Brahms, del que se considera sucesor. Tiene abundante música coral de armonía avanzada:

- *Salmo*, en Do m. (1909).
- *Die Nonnen* (1909).
- 8 *Canciones Espirituales* (1914)
- *Requiem* incompleto (1914).
- Canciones diversas para coro masculino y mixto.

ARNOLD SCHÖNBERG (Viena, 1874 - Los Ángeles, 1951). Padre del atonalismo, conoce de cerca la música coral, pues fue director de un Coro de obreros metalúrgicos. Principales obras corales:

- *Friede auf Erden (Paz en la tierra)* (Coro, 4-8 v.m., 1907).
 - *Gurrelieder (Canciones de Gurre)* (Coro v.gr., Coro v.m., solistas y Orq., 1911).
 - 4 *Piezas* (Coro v.m. y pequeño grupo instrumental, 1925).
 - 3 *Sátiras* (Coro v.m., 1925).
 - 6 *Piezas* (Coro v.gr., 1930).
- Obras relacionadas con el mundo religioso judío:
- *Kol Nidre* (recitador, Coro v.m. y Orq., 1938).

- *Preludio al Génesis* (Coro sin texto y Orq., 1945).
- *Un superviviente de Varsovia* (recitador, Coro v.gr. y Orq., 1947).
- *Dreimal tausend Jahre (Tres veces mil años)* (Coro mixto, 1949).
- *De profundis. Salmo 130* (Coro mixto, 1950).

ANTON WEBERN (Viena, 1883 - Mittersill, 1945). Discípulo radical de Schönberg en la técnica serial. Su obra es de máxima concentración por la brevedad *weberniana* de sus composiciones. Su obra coral, enteramente serial, es difícilísima:

- *Das Augenlicht (La luz de los ojos)* (Coro y Orq. de cámara, 1935).
- *2 Cantatas* (solistas, Coro y Orq. de cámara, 1940 y 1943).

PAUL HINDEMITH (Hanau, 1895 - Francfort, 1963). Compositor muy versátil, que escribió música solista para casi todos los instrumentos. Quiso hacer música *utilitaria* o práctica (*Gebrauchsmusik*), lo que, dentro de su modernidad la hace apta para los Coros no profesionales:

- *Frau Musica (En elogio de la Música)* (Coro v.m. e instr. *ad lib.* que doblan las voces, 1928/43).

- *5 Coros* (v.gr., 1930).
- *Das Unaufhörliche* (Oratorio, 1931).
- *6 Canciones Francesas* (Coro v.m., 1939)
- *When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd (Cuando las lilas florecieron por última vez junto al umbral)*, llamado el *Requiem norteamericano*, o *Requiem para aquéllos que amamos* (solistas, Coro y Orq., 1946).

CARL ORFF (Munich, 1895 - 1982). Compositor independiente, inclinado a musicalizar textos antiguos. Su orquestación usa abundantemente de la percusión. Gran pedagogo a través de su *Método Orff*. Su obra coral universalizada es la trilogía de Cantatas:

- *Carmina Burana (Poemas buranos [del Codex Beuren])* (1937).
- *Catulli Carmina (Poemas de Cátulo)* (1943).
- *El triunfo de Afrodita* (1953).

HUGO DISTLER: (Nuremberg, 1908 - Berlín, 1942). Director de Coro y organista. Su obra es coral y para órgano, de gran libertad armónica dentro de la tonalidad. La obra coral que más ha trascendido es *Totentanz* (4 v.m. y recitadores, 1934).

HELLMUT WORMSBÄCHER (n. Garstedt [Hamburgo], 1925). Gran actividad coral en Hamburgo con el *Bergedorfer Kammerchor* y otros Coros. Ha dado conciertos en muchas naciones, entre otras, España, invitado por el Coro *Manuel de Falla*. El Ayuntamiento de Hamburgo le concedió la *Medalla Brahms* de la ciudad en su 70º cumpleaños. Tiene mucha música coral de perfecta factura y armonía: motetes alemanes, canciones corales y armonizaciones de canciones populares del norte de Alemania, entre ellas *So is dat bi uns* (Cantata de Canciones populares, v.m., v.bl. y v.gr. con piano).

Citemos también a ALFRED SCHNITTKE (n. 1934), con su original *Requiem* (1975).

31.2.B. Escuela Francesa.

Los grandes compositores de la Escuela Francesa no se entusiasman con la música coral: salvo algunas canciones corales, utilizan el Coro sin palabras como elemento tímbrico de obras orquestales.

CLAUDE DEBUSSY (Saint Germain-en-Laye, 1862 - París, 1918). El padre del estilo que se llama impresionista. Tiene unas cantatas de juventud:

- *Le printemps (La primavera)* (1882).
- *L'enfant prodigue (El hijo pródigo)* (1884).
- *La damoiselle élue (La doncella elegida)* (1888). Aparte están:
- *Trois chansons de Charles d'Orléans* (Coro a cappella, 1908).
- Coro sin palabras (8 v.bl) en el Nocturno 3º *Sirenas*.

MAURICE RAVEL (Ciboure, 1875 - París, 1937). Compañero de Debussy en el estilo impresionista. Pese a su gran talla como compositor, apenas colabora al repertorio coral:

- *5 Canciones griegas* (1907).
- *7 Canciones populares* (de diversas naciones, 1910).
- *Trois chansons* (1916).
- Coro sin palabras (v.m.) en el Ballet coreográfico *Daphnis et Chloé* (1912).

DARIUS MILHAUD (Aix-en-Provence, 1892 - Ginebra, 1974). Miembro del *Grupo de los Seis*. La música coral ocupa un lugar muy importante en su *corpus* musical. Algunas obras:

- *En alabanza del Señor* (Cantata, 1940).
- *Servicio Sacro* (1947).
- *El Nacimiento de Venus* (Cantata, 1949).
- Canciones corales varias.

FRANCIS POULENC (París, 1899 - 1963). Su refinada formación literaria le influye en su estilo musical altamente poético. Su música coral es muy abundante, desde las canciones corales a obras sinfónico-corales:

- *Siete Canciones* (Coro mixto, 1936).
- *Letanías de la Virgen Negra* (v.bl. y órg., 1936).
- *Misa*, en Sol M. (Coro mixto, 1937).
- *La figura humana* (2 coros a cappella, 1943).
- *8 Canciones (populares) Francesas* (Coro v.m. y v.gr., 1948).
- *Stabat Mater* (S., Coro y Orq., 1951).
- *4 Motetes para el tiempo de Navidad* (Coro mixto, 1952).
- *Gloria* (S., Coro y Orq., 1959).
- *7 Responsorios de Tinieblas* (Coro mixto, 1961).

MAURICE DURUFLÉ (Louviers, 1902 - París, 1986). Organista y compositor de estética muy influida por el C. Gregoriano. Son ejemplares y tendentes hacia el impresionismo sus obras:

- *Requiem* (solistas, Coro y Orq., 1947).
- *4 Motetes sobre temas gregorianos* (Coro, 1960).

OLIVIER MESSIAEN (n. Aviñon, 1908). Compositor y organista de La Trinité de París, imbuido de un hondo misticismo religioso musical. Música coral:

- *Tres pequeñas liturgias de la divina Presencia* (1947).
- *5 Rechants* (pequeño Coro, 1949).
- *La Transfiguración de nuestro Señor Jesucristo* (Coro y Orq., 1969).

Citamos también a MAURICIO OHANA (1914-1992) de origen andaluz, con su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Br., recitador, Coro de sopranos y Orq., 1950) y los *4 Coros* (v.bl., 1987).

31.1.C. Escuela Inglesa.

EDWARD ELGAR (Broadheath, 1857 - Worcester, 1934). Autor de algunas canciones corales, motetes y muchos oratorios, de los que deben recordarse:

- *El sueño de Geroncio* (1900).
- *Los Apóstoles* (1902).
- *El reino* (1906).

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (Down Ampney, 1872 - Londres, 1958). Compositor y recopilador de canciones populares inglesas, que lo sitúan en una estética modalista. Su música coral es abundante:

- *Sinfonía Marina* (Coro y Orq., 1909).
- *Misa*, en Sol m. (Coro mixto, 1923).
- Diversas Cantatas para Coro y Orq. (*Sancta Civitas*, *Dona nobis pacem*, etc.).
- Motetes, canciones, *carols*, himnos.

GUSTAV HOLST (Cheltenham, 1874 - Londres, 1934). Compositor influido por la canción popular inglesa, de estilo neoclásico. Tiene mucha y variada obra coral. Algunas obras:

- *Himnos de los Rig-Veda* (Coro y Orq., 1912).
- *Los Planetas* (Suite sinfónica con Coro de v.bl. en el último número *Neptuno*, 1916).
- *Himno a Jesús* (Coro y Orq., 1917).
- *Sinfonía Coral* (Coro y Orq., 1924).
- *Una Fantasía Coral* (Coro y Orq., 1930).

BENJAMIN BRITTEN (Lowestoft, 1913 - Aldeburgh, 1976). El más importante compositor inglés del siglo XX, tiene mucha y excelente música coral:

- *A Boy was born (Ha nacido un Niño)* (Variaciones para Coro y órg. *ad lib.*, 1933).
- *Hymn to St. Cecilia* (Coro mixto, 1942).
- *A Ceremony of Carols (Una Ceremonia de Canciones de Navidad)* (Coro v.bl. y arpa, 1942).
- *Festival Te Deum (Te Deum festivo)* (Coro y órg., 1944).
- *Spring Symphony (Sinfonía de Primavera)* (solistas, Coro y Orq., 1949).
- *5 Flower Songs (Canciones de flores)* (Coro mixto, 1950).
- *Missa Brevis*, en Re M. (Coro v.bl. y órg., 1959).

- *A War Requiem (Un Requiem de Guerra)* (solistas, Coro y Orq., 1961).

JOHN TAVENER (n. Londres, 1944). Compositor de música en estilo diatónico-tonal, esencialmente religiosa, muy en boga en los programas corales actuales. Su ambiciosa obra *The Veil of the Temple (El velo del templo)* necesita 4 coros, varias orquestas y dura ca. 7 horas.

31.2.D. Escuela Italiana.

GIACOMO PUCCINI (Lucca, 1858 - Bruselas, 1924). Prácticamente su obra es operística, pero tiene una juvenil *Missa de Gloria*, en La b.M. (Coro y Orq., 1880).

LAURENZIO PEROSI (Tortona, 1872 - Roma, 1956). Maestro de la Capilla Sixtina y compositor de música litúrgica de amplia influencia en los músicos eclesiásticos. Tiene varios Oratorios, 33 Misas (fueron muy célebres la *Missa 'Te Deum'* y la *Pontificalis*) y muchos motetes.

LUIGI DALLAPICCOLA (Pisino d'Istria, 1904 - Florencia, 1975). Compositor caracterizado por su compromiso con la libertad, de estética serial. Obras corales:

- *Canti di prigionia (Canciones de la prisión)* (Coro y Orq., 1941).
- *Job (Sacra rappresentazione)* (solistas, Coro hablado y Orq., 1950).
- *Canti di liberazioni (Canciones de la liberación)* (Coro y Orq., 1955).

GODOFREDO PETRASSI (Zagarolo, 1904 - Roma, 2003). Compositor algo más ecléctico que el anterior, tiene piezas corales de gran formato:

- *Salmo 9* (Coro mixto, cuerda, metales, 2 pianos y perc., 1936).
- *Cori di Morti (Coros de los Muertos)* (Coro v.gr., 3 pianos, metales y perc., 1941).
- *La noche oscura del alma* (Coro mixto y Orq., 1951).

LUIGI NONO (Venecia, 1924 - 1990). Decidido militante del serialismo musical y del socialismo político, se caracterizó por querer llevar la música a las fábricas. Su música coral es de difícil interpretación.

EMIL COSSETTO (n. Trieste, 1918). Lo traemos aquí por su origen italiano, pero es croata y se formó en Zagreb. Director del Coro *Joza Vlahovic*, para el que ha compuesto gran parte de su música nacionalista. Algunas obras las ha creado para Festivales españoles:

- *Et in terra pax* (Cantata para Coro mixto y piano a 4 m., 1989).
- *Partita Sefárdica* (Cantata para solistas, Coro mixto y piano a 4 m.)
- *Rapsodia del Cante Jondo* (Cantata, Coro mixto y grupo instr., 1974)
- *Zorongo* (Coro mixto y piano a 4 m.)

31.2.E. Escuela Báltica.

ARVO PÄRT (n. Paide, 1935). Compositor estoniano que recupera formas arcaicas, como

la monodía, la isorritmia medieval, esquemas muy simples de polifonía y contrapunto. Más que de una imitación literal, pretende crear una atmósfera de sonoridades del pasado. El estilo de sus obras pequeñas nos parece un poco simple, pero ha calado hondo entre los coros, como se ve por la frecuente inclusión de sus obras en programas; ejemplo de este estilo puede ser la *Missa Syllabica*. Entre sus obras mayores citamos:

- *Canción para la amada* (Cantata para Coro y Orq., 1973).
- *Pasión según San Juan* (solistas, Coro y Orq., 1981).

31.2.F. Escuela checa.

LEOS JANÁČEK (Hukvaldy, 1854 - Moravská Ostrava, 1928). Maestro, organista, director de Coro, además de compositor, que integra la canción popular en su música. Obra coral abundante:

- Armonizaciones de canciones populares.
- *Kantor Halfar* (*Halfar, el maestro*) (Coro mixto, 1906).
- *Marycka Magdanova* (*María Magdalena*) (Coro mixto, 1907).
- *Los setenta mil* (Coro mixto y cuarteto vocal, 1909).
- *Misa Glagolítica* (*Eslava*) (solistas, Coro y Orq., 1926).

BOHUSLAV MARTINU (Policka, 1890 - Liestal, 1959). De estilo musical complejo por sus variadas influencias y de calidad irregular. Las más importantes obras corales:

- *Rapsodia Checa* (solistas, Coro, órg. y Orq., 1918).
- *Misa de Campaña* (Br. Coro v.gr. y Orq., 1939). Ambas obras son de carácter patriótico.

31.2.G. Escuela Escandinava.

KNUT NYSTEDT (n. Oslo, 1915). Organista y director de Coro, cuya música se libera de la tonalidad para preocuparse del timbre. Compositor de música religiosa muy apreciada en Centroeuropa.

EINOJUHANI RAUTAVAARA (n. Helsinki, 1928): Compositor de diversos estilos. Obras:

- *The True and False Unicorn* (Coro, Orq. y cinta grabada, 1971).
- *Suite de Lorca* (Coro mixto, 1976)

TROND KVERNO (n. Oslo, 1945). Organista y compositor de música litúrgica, cuyas obras se están difundiendo cada vez con más frecuencia en los programas corales. Su música es austera y de buena factura polifónica. Algunas obras:

- *Ave, maris stella* (doble coro mixto, 1976).
- *Stabat Mater* (Coro mixto, 1991).

31.2.H. Escuela Húngara.

BÉLA BARTÓK (Sinnicolau Mare, 1881 - Nueva York, 1945). Compositor firmemente nacionalista, pionero de la investigación auténtica del folklore húngaro frente a la manera *cíngara* de Liszt. A veces no se sabe si sus obras son transcripciones libres de melodías populares o asimilación de su conocimiento de las escalas y ritmos en que se basan dichas melodías. Su obra coral es amplísima y de primerísima categoría; algunas de sus colecciones son:

- *4 Canciones antiguas folklóricas húngaras* (Coro v.gr., 1912).
 - *4 Canciones folklóricas eslovacas* (Coro mixto y piano, 1917).
 - *5 Canciones folklóricas eslovacas* (Coro v.gr., 1917).
 - *3 Escenas pueblerinas* (Coro v.bl. y Orq. de cámara, 1926).
 - *6 Canciones folklóricas de Székely* (Coro v.gr., 1932).
 - *27 Coros* (v.i. y pequeña Orq. *ad lib.*, 1936).
- Su obra grande es: *Cantata Profana* (solistas, 2 coros mixtos y gran Orq., 1930).

ZOLTÁN KODÁLY (Kecskemét, 1882 - Budapest, 1967). Amigo y compañero de B. Bartók en la labor recopilatoria del folklore húngaro. Gran pedagogo con su celebrado, aunque para nosotros lejano, *Método Kodály*. Compuso ingente cantidad de obras para Coro sin acompañamiento basadas en material folklórico, algunas litúrgicas con órgano y otras para Coro y Orquesta. Sintetizamos las más importantes:

- *Bicinia Hungarica* (60 dúos húngaros para Coro infantil, 1937).
- Canciones y ciclos de canciones para v.m., y v.bl., entre ellos:
- *Hegyi Éjszakák I-V* (v.bl. sin texto, 1962).

Extensos poemas corales como *Imágenes del Matra* (1931) y *Jesús y los mercaderes* (1934).

Alguna deliciosa música litúrgica, como el *Ave Maria* (v.bl.), o el Himno de Adviento *Veni, Emmanuel* (v.m.).

Y las grandes obras sinfónico-corales:

- *Psalmus Hungaricus* (solistas, Coro y Orq., 1923).
- *Te Deum de Buda* (solistas, Coro y Orq., 1936).
- *Missa Brevis* (solistas, Coro y órg. (1944) u Orq. (1948).

LAJOS BÁRDOS (Budapest, 1899 - 1986). Compositor, musicólogo y director de Coro. Su obra es mayoritariamente coral, en el estilo de Bartók y Kodály.

GYÖRGY LIGETI (n. Tirnaveni, 1932). Los procedimientos que emplea en sus obras corales abren nuevas posibilidades en la tímbrica y en la textura coral desconocidas hasta ahora. Aunque no ha creado escuela, su forma de ver la música abre nuevos caminos a la composición posterior:

- *Requiem* (Coro y Orq., 1965).
- *Lux aeterna* (Coro a 16 v.m., 1966).
- *Magyar Etüdök (Estudios Húngaros)* (Coro mixto, 1983).

31.2.I. Escuela Polaca.

KRYSZTOF PENDERECKI (n. Debica, 1933). Compositor y director, cuya música sinfónica y coral ha tenido mucha repercusión en la generación de la segunda mitad del siglo XX. Utiliza todas las novedades armónicas y sonoras contemporáneas, incluyiendo la atonalidad, la música hablada, *clusters* sonoros, a la vez que incorpora influencias del Renacimiento (*Stabat Mater*) o del Barroco (*Pasión*). Es característico su acorde final plenamente tonal en sus obras, que tienden a la monumentalidad sonora:

- *Dimensiones del tiempo y el silencio* (Coro 40 v.m. e instr., 1959).
- *Stabat Mater* (3 coros mixtos, 1962), obra incorporada a la
- *Pasión según San Lucas* (narrador, solistas, Coro y Orq., 1965).
- *Cosmogonía* (Coro y Orq., 1970).
- *Requiem Polaco* (Coro mixto, 1984, rev. 1993).
- *Credo* (solistas, Coro infantil, Coro mixto y Orq., 1998).

HENRYK MIKOLAJ GÓRECKI (n. Czernica, 1933). Tiene algunas conexiones con Penderecki, pero sus afinidades más profundas lo son con la música antigua religiosa polaca, y a menudo muestra una piadosa simplicidad. Su estilo usa frecuentemente de una cierta monotonía en la que cualquier pequeño cambio resalta considerablemente. Su obra coral es muy amplia; lo más cantado:

- *Amen* (Coro mixto, 1975).
- *Miserere* (Coro mixto, 1981).
- *Totus tuus* (Himno, Coro mixto, 1987).

ROMUALD TWARDOWSKI (n. Vilnius, 1933). Su obra es de grandes contrastes entre una emotiva sensualidad y violentas culminaciones. Algunas obras:

- *Laudate Dominum* (Salmo, 2 coros, parlato, 1978).
- *Lamentaciones* (Coro mixto, 1979).

31.2.J. Escuela Rusa.

SERGEI RACHMANINOFF (Semyonovo, 1873 - Beverley Hills, 1943). Director, pianista y compositor de estilo romántico y alta sensibilidad poética, con muy importantes aportaciones al mundo coral:

- *6 Coros* (Canciones para v.bl., 1896).
- *Liturgia de San Juan Crisóstomo* (Coro mixto, 1910).
- *Las Campanas* (Sinfonía coral, solistas, Coro mixto y Orq., 1913).
- *Visperas, Op. 37* (Coro mixto, 1915).

IGOR STRAVINSKY (Lomosonov, 1882 - Nueva York, 1971). Uno de los más importantes compositores de nuestro siglo, que hace evolucionar a la Música sobre todo en el ritmo. Su larga actividad creadora le hace pasar por varios estilos, desde un nacionalismo inicial (*Bodas*, 1923), pasando por el neoclasicismo (*Sinfonía de los Salmos*, 1930), hasta llegar al serialismo (*Canticum Sacrum*, 1955). Su obra coral es variada; aparte las obras citadas, tiene pequeñas formas para la

liturgia romana, como los motetes *Pater noster* (1926) y *Ave Maria* (1934), y la *Misa* (1951) para coro mixto y doble quinteto de viento. Otras obras importantes:

- *Oedipus Rex* (ópera-oratorio, solistas, Coro y Orq., 1928).
- *Cantata* (solistas, Coro v.bl. y grupo instr., 1952).
- *Threni, id est Lamentationes Ieremiae prophetae* (Coro mixto y Orq., 1958).

SERGEI PROKOFIEV (Sontsovka. 1891 - Moscú, 1953). Compositor y pianista de un lenguaje musical atrevido en su principio (por el que tuvo que abandonar la Unión Soviética), y suavizado después (a su regreso a la URSS), pero siempre sin concesiones a la mediocridad. Su aportación coral, aparte de algunas canciones polifónicas y arreglos de canciones populares, es muy escasa, pero hay que recordar la hermosa cantata *Alexander Nevsky* (1938).

31.2.K. Escuela suiza.

FRANK MARTIN (Ginebra, 1890 - Naarden, 1974). Compositor de tendencia ecléctica y armonía tonal, pero muy libre y disonante. Sus principales obras corales:

- *Misa* (para doble Coro mixto, 1922).
- *Golgotha* (Oratorio, 1948).
- *El Misterio de la Natividad* (Oratorio, 1959).

ARTHUR HONEGGER (Le Havre, 1892 - París, 1955). Aunque suizo de nacimiento, sus estudios y actividad musical se realizó en París. Miembro temporal del *Grupo de los Seis*. Su estilo es tonal y su armonía muy densa. Algunas de sus obras corales (Oratorios):

- *El rey David* (1921).
- *Juana de Arco en la hoguera* (1935).
- *Una Cantata de Navidad* (1953).

31.2.L. Escuela Norteamericana.

CHARLES IVES (Danbury, Connecticut, 1874 - Nueva York, 1954). Compositor aficionado sin la perspectiva de la ulterior interpretación de su música, y de gran libertad ante las normas. Su música es imaginativa y de experimentación valiente, como *Harvest Home Chorales* (*Corales de la cosecha*) (Coro mixto, metales, contrabajo y órg., 1912).

AARON COPLAND (Brooklyn, 1900 - North Tarrytown, Nueva York, 1990). Compositor de música inequívocamente norteamericana, con gran cariño por los himnos primitivos y por la música religiosa de Estados Unidos. Obras corales:

- *In the Beginning* (*En el principio*) (Coro mixto, 1947).
- *Canticle for Freedom* (*Cántico de Libertad*) (Coro mixto y Orq., 1955).

LEONARD BERNSTEIN (Lawrence, Massachusetts, 1918 - Nueva York, 1990). Pianista, director y compositor de un estilo norteamericano universalista con obras a menudo de inspiración religiosa, como:

- *Sinfonía n° 3 Kaddish* (solistas, Coro y Orq., 1963).
- *Chichester Psalms* (Coro mixto y Orq., 1965).

También mencionaremos en esta escuela a ERNST TOCH (1887-1964), RANDALL THOMPSON (1899-1984), MORTEN LAURIDSEN, (n. 1943), ERIC WHITACRE (n. 1970)

31.2.M. Escuela Hispano-Americana.

HEITOR VILLA-LOBOS (Río de Janeiro, 1887 - 1959). Compositor brasileño que refleja en su música la naturaleza de la música popular brasileña. Autor de una inmensa obra con incursiones corales: Motetes y canciones corales; la *Bacchiana brasileira n° 9* (Coro y Orq. de cuerda, 1944), los *Choros n° 3* (Coro v.gr. e instr. de viento, 1925) y n° 10 (Coro y Orq. «Rasga o coração», 1925).

GUILLERMO GRAETZER (Viena, 1914 - Buenos Aires, 1993). Austríaco de nacimiento y argentino de nacionalidad y trabajo. Gran pedagogo y organizador de instituciones musicales para la formación musical en Argentina. Algunas obras:

- *Jerusalem aeterna* (Cantata, solistas, Coro mixto, coro infantil y guitarra, 1942).
- *De sol a sol (Pastoral)* (Ciclo de canciones para Coro mixto y guitarra, 1972).

ALBERTO GINASTERA (Buenos Aires, 1916 - Génova, 1983). Compositor nacionalista. Autor, entre otras obras, de un ciclo de *Lamentaciones de Jeremías Profeta* (Coro mixto, 1946).

ELECTO SILVA (n. Cuba, 1930). Compositor de gran actividad coral en Cuba. Autor de varios ciclos de canciones corales, como *6 Canciones "Homenaje a la Trova"* (1981) o *Cantares*.

Mencionemos también a los argentinos CARLOS GUASTAVINO (Santa Fe, 1912 - 2000), autor de un extenso ciclo de *Canciones Populares Argentinas*, y ARIEL RAMÍREZ (Santa Fe, 1921 - Buenos Aires, 2010), con su célebre *Misa Criolla* (T., Coro y grupo instrumental, 1964).

DANTE ANDREO (n. Córdoba, Argentina, 1949). Compositor argentino, desde 1980 afincado en España. Gran actividad coral con el *Grupo Vocal Gregor*. Toda su música es coral, armonizaciones de canciones suramericanas y obras sobre poetas españoles (v.m. y v.bl.), con muy buen conocimiento del instrumento coral. Sus mejores obras son las extensas composiciones sobre poemas de F. García Lorca - *Cantos de la Tierra* - *Cantos del Agua* - *Cantos del Aire* - *Cantos del Fuego* (1998) - para Coro mixto.

31.2.N. Escuela Española.

MANUEL DE FALLA (Cádiz, 1876 - Alta Gracia, Argentina, 1946). Compositor universal, con el que la música española se sitúa de nuevo a la altura de la más importante música de su época; pero sólo ocasionalmente compone música coral:

- *Invocatio ad Individuam Trinitatem* (4 v.m.) para el auto sacramental *La Vuelta de Egipto* de F. Lope de Vega.

- *Balada de Mallorca* (4 v.m. div., 1933) sobre la *Balada n° 2* de F. Chopin, para la *Capella Clásica* de Mallorca que dirigía J.Mª Thomas.

- *Atlántida* (Cantata escénica, solistas, Coro mixto y Orq.) que, tras 20 años de penosa gestación, quedó incompleta a su muerte, siendo terminada por Ernesto Halffter (última revisión 1976).

NEMESIO OTAÑO (Azcoitia, 1880 - San Sebastián, 1956). Reformador de la música litúrgica en España; director de la *Schola Cantorum* de la Universidad de Comillas y maestro de una serie de discípulos que elevan al mejor nivel la música religiosa. Algunas entre muchísimas obras corales:

- *Miserere* (Salmo, Coro v.gr. y órgano).

- *Suite Vasca* (Coro mixto).

JOSÉ-ANTONIO DE DONOSTIA (San Sebastián, 1886 - Lacároz, 1956). Compositor nacionalista de abundante música religiosa. Tiene muchas armonizaciones de canciones vascas. Otras obras: *Evocación sevillana*, *4 Melodías catalanas*, *Impresiones argentinas*, *Canciones de las Landas o Canciones Sefardíes*. Es muy importante su *Missa pro Defunctis* o *Requiem*.

JESÚS GURIDI (Vitoria, 1886 - Madrid, 1961). Organista, compositor de estilo nacionalista conservador, y director de la Sociedad Coral de Bilbao. Tiene bastante música coral, como las *6 Canciones castellanas* (1939), las *6 Canciones infantiles* (v.bl., 1946), diversas canciones vascas y la *Misa de San Ignacio* (Coro v.m. y órg., 1922).

LUIS IRUARRÍZAGA (Yurre, 1891 - 1928). Organista, creador de la revista *Tesoro Sacro Musical* y de la Escuela Superior de Música Sagrada. Su estilo es ecléctico con tintes impresionistas. Merecen destacarse la *Missa Papalis* (Coro mixto y órg.), el *Poema de la Asunción* (Coro mixto, órg. y Orq.) y los *Triludios Eucarísticos* (Coro v.m. ó v.bl. y órg.).

NORBERTO ALMANDOZ (Astigarraga, 1893 - 1970). Discípulo de N. Otaño y maestro de capilla de la Catedral y director del Conservatorio de Sevilla. Entre sus obras, *10 Coros Vascos* (3 v.bl.), muchos motetes y *Misa para Adviento y Cuaresma* (3 v.bl.)

FEDERICO MOMPOU (Barcelona, 1893 - 1987). Compositor independiente de carácter místico-urbano. Su principal música es pianística. Música coral:

- *Cantar del alma* (Coro mixto y órg., 1951).

- *Improperios* (solistas, Coro mixto y Orq., 1963).

EDUARDO TOLDRÁ (Vilanova y Geltrú, 1895 - Barcelona, 1962). Violinista y director, que estrenó *Atlántida* de M. de Falla. Compositor nacionalista de trasfondo romántico e influencia impresionista: *Set cançons populars* (Coro mixto, 1959).

JUAN-MARÍA THOMAS (Palma de Mallorca, 1896 - 1966). Organista, fundador de la Capella Clàssica, compositor de música refinada y atractiva: Motetes diversos y piezas corales,

como *Homenaje a Juan-Ramón y Zenobia* (Coro mixto, 1957), *Missa 'Ex ore infantium'*, o *Villancicos españoles para un nacimiento barroco*.

FERNANDO REMACHA (Tudela, 1898 - Pamplona, 1984). Compositor de la *Generación del 27*. Su obra no es amplia, pues la Guerra Civil le redujo a un silencio de muchos años. Obras corales muy importantes son:

- *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Coro mixto, 1955).
- *Jesucristo en la Cruz* (Cantata, solistas, Coro y Orq., 1964).

RODOLFO HALFFTER (Madrid, 1900 - México, 1987). Compositor de la *Generación del 27*, influido por M. de Falla, de estilo neoclásico, por ejemplo en sus *3 Epitafios* (Coro mixto, 1953).

ANTONIO-JOSÉ MARTÍNEZ (Burgos, 1902 - Estépar, 1936). Más conocido como Antonio José, compositor y folklorista, director del Orfeón Buralés. Su música coral es sobre todo armonizaciones de canciones castellanas: *4 Canciones populares burgalesas* (1932), *5 Coros Castellanos* (1933), etc.

VALENTÍN RUIZ AZNAR (Borja, 1902 - Granada, 1972). Discípulo de N. Otaño, maestro de Capilla de la catedral de Granada, amigo y colaborador de M. de Falla. La influencia de su magisterio se ha dejado sentir sobre una generación de músicos religiosos granadinos. Su obra compositiva no es abundante, pero de muy alta calidad y exigencia, por influencia de M. de Falla:

- Motetes varios, entre ellos el impresionante *Deus, Deus meus* (4 v.gr. y órg., 1942), y *O salutaris hostia* (4 v.m., 1944).
- Madrigales *Ojos claros, serenos* (4 v.m., 1942) y *Spes vitae* (4 v.m., 1962).
- *Pasión según S. Juan* (4 v.gr., 1948) y *Pasión según S. Mateo* (4 v.gr., 1952).
- *Canciones Alpujarreñas* (v.m. y v.bl., 1962), y muchas más canciones populares, entre ellas la muy célebre *Granadina* (S. y 3 v.bl., 1943).
- Muchos números musicales para autos sacramentales del Siglo de Oro español.

MANUEL OLTRA (n. Valencia, 1922). Compositor de abundante música coral de armonía atrevida dentro de su funcionalidad. Mencionaremos el interesante ciclo de canciones *Bestiari* (Coro mixto, 1957).

MANUEL CASTILLO (Sevilla, 1930 - 2005). Pianista, director del Conservatorio de Sevilla y excelente entre los compositores de la 2ª mitad del siglo XX. Su obra principal es instrumental, con pocas incursiones en el mundo coral:

- Armonizaciones de canciones populares.
- *2 Poemas de Juan Ramón* (Coro mixto, 1954).
- *Antífonas de Pasión* (Coro mixto, 1970).
- *Tres Cantos para recordar a Eslava* (Coro mixto, 1978).
- *Cantata del Sur* (Coro mixto y Orq., 1975).

CRISTÓBAL HALFFTER (n. Madrid, 1930). El compositor de mayor universalidad actual, además de director de orquesta. Su música, totalmente contemporánea y compleja, tiene gran

poder de expresividad y comunicación. Su acercamiento a la música coral es frecuente, desde algunas obras de juventud:

- *Misa Ducal* (Coro mixto y Orq., 1956).
- *Symposium* (Cantata, solistas, Coro y Orq., 1966).
- *Yes, speak out* (*Cantata de los Derechos humanos*) (solistas, 2 Coros, 2 Orq., 2 directores, 1968).
- *Gaudium et spes* (*Beunza*) (Coro y cinta magnética, 1973).
- *Officium Defunctorum* (solistas, Coro y Orquesta, 1978).
- *Jarchas de dolor de ausencia* (Coro mixto, 1979).

LUIS BEDMAR (n. Cúllar Baza, 1932). Director de la Orquesta Municipal y del Coro de la Catedral Ramón Medina de Córdoba. Su obra coral es expresamente fácil para Coros no profesionales y abunda sobre todo en armonizaciones de canciones populares y composiciones sobre poetas andaluces. Algunas son muy célebres, como *A la Fuente del Olivo*. Es digno de resaltar la armonización de las Cantigas de Alfonso X *El Sabio* relacionadas con Andalucía.

JUAN-ALFONSO GARCÍA (n. Los Santos de Maimona, 1935). Discípulo de V. Ruiz Aznar; Organista de la Catedral de Granada y maestro de una escuela granadina de compositores. Lo creemos el mejor compositor español de música coral de la 2ª mitad del siglo XX; su música es muy abundante, con un magnífico conocimiento del instrumento coral. También le caracteriza la bondad de los poemas que utiliza. En su variada y extensa obra hay ejemplos para todos los niveles de calidad: desde los sencillos pero perfectos *Tres Poemas de Antonio Machado* (1975) hasta los complejos *Epitafios Granatenses* (1980). Entre las muchas obras creemos esenciales:

- *Trilogía Mística* (Coro v-bl. y v.m., 1961, Poema: S. Juan de la Cruz).
- *El Cristo de Velázquez* (*Cantus Mysticus*) (Coro mixto, 1964. Poema: M. de Unamuno).
- *Campanas para Federico* (Cantata, S., Coro de v.gr., 2 pianos, 1974. Poema: R. Guillén).
- *Preghiera semplice di Sto. Francesco* (Coro mixto y órg., 1978).
- *Teoremas* (cuarteto vocal, Coro mixto y arpa, 1979. Textos: A. Rodríguez).
- *Cinco Madrigales* (Coro mixto, 1979. Poemas: J. Gutiérrez Padial y A. Carvajal).
- *Nativitatis Mystorium* (Cantata, solistas, Coro y órg., 1979).
- *Missa Brevis* (Cuarteto vocal y Coro, 1980).
- *Paraíso cerrado* (Cantata, S., Coro mixto y Orq., 1981. Poema: P. Soto de Rojas).
- *Cántico Espiritual* (Oratorio, solistas, Coro y Orq., 1989. Poema: S. Juan de la Cruz).

JUAN-JOSÉ FALCÓN (n. Las Palmas de Gran Canaria, 1936). Su obra ha ido pasando por todos los estilos expresando los sonidos de las Islas Canarias. Promotor del movimiento coral y director de varios coros, entre otros la Coral Polifónica de Las Palmas. Entre su abundante obra coral:

- *Poema Coral del Atlántico* (Cantata, Coro mixto, 1971).
- *Chácaras blancas* (Coro mixto, 1975).
- *Atlántica* (Cantata, recitador, Coro y Orq., 1991).

ÁNGEL BARJA (Santa Cruz de Terroso, Orense, 1938 - León, 1987). Director de la Capilla Clásica de León, con numerosas obras corales de carácter tradicional y popular. El resto de su

obra es estéticamente ecléctica con interés por el neoclasicismo y la técnica contrapuntística:

- *Madrigales y romances* (Coro mixto, 1980).
- *Poemas del Mar* (Ciclo de canciones, Coro mixto, 1980).
- *Planctum Ieremiae* (Cantata, Coro mixto, 1986).

TOMÁS MARCO (n. Madrid, 1942). Compositor, crítico, ensayista, busca siempre un camino experimental, por ejemplo con sus *Conciertos para Coro: n° 1* (para violín y 2 coros, 1980); *n° 2* (piano, 2 coros y Orq., 1983). Otras obras:

- *Apocalypsis* (Cantata, recitador, Coro y conjunto instrm., 1976).
- *Pasión según San Marcos* (narrador, Coro y conjunto instrm., 1983)

JAVIER BUSTO (n. Hondarribia, 1949). Médico, autodidacta en la música. Director del Coro *Kanta Cantemus* y profesor de cursos de Dirección coral. Su obra coral, de estética tonal avanzada, con uso de *clusters*, está muy extendida. Algunas obras:

- *Sagastipean* (Coro mixto, 1990).
- *Ave Maria* (Coro mixto y órg. *ad lib.*, 1991).
- *Basque Magnificat* (Coro mixto, 2001).
- *Missa Augusta* (Coro v.bl., 2001).

ALEJANDRO YAGÜE (n. Palacios de la Sierra, Burgos, 1947). Compositor ecléctico en su música coral, de la que destacamos su serie de *Cantus firmus*, obras de cierta ambición sobre temas populares. También recordamos:

- *Trébol* (Ciclo de canciones, S.C. y Coro mixto, 1986).
- *Suite Infantil* (Coro v.bl. y solistas, 1995).

Debemos añadir los nombres del asturiano JOSÉ-IGNACIO PRIETO (1900-1981), el valenciano JOAQUÍN RODRIGO (1902-1999), el vasco LUIS ARAMBURU (1905-), el aragonés JOAQUÍN BROTO (1921-), el valenciano-extremeño JUAN PÉREZ RIBES (n. 1931), el aragonés ANTÓN GARCÍA ABRIL (n. 1933), el andaluz JOSÉ-ANTONIO GALINDO (n. 1939), y el gallego JULIO DOMÍNGUEZ (n. 1965). Todos ellos y otros muchos, más antiguos y más jóvenes, han producido excelentes obras corales que se cantan por diversos coros cercanos a su radio de acción.

31.3. ESTILOS Y TENDENCIAS MUSICALES.

Es muy difícil hacer una clasificación de algo en lo que estamos inmersos, como son los estilos, que muchas veces no pasan de ser tendencias, en los que se define este torrente de obras corales que produce el siglo XX y el XXI que le está sucediendo. La transformación estilística es constante, y cuando nos parece que un estilo se ha consolidado aparece otra manera de hacer la música; nuestra época se caracteriza por la reacción contra algo anterior y la búsqueda de algo nuevo.

Cuando lo que hay no es más que esta reacción o el afán de hacer lo que nadie ha hecho, no tenemos obra de arte; el arte sólo es posible cuando se utilizan unos medios, los que sean, para

trascender la vulgaridad y situar al hombre ante el asombro de lo sublime y la emoción de su sensibilidad. Cuando esto ocurre, estamos ante la obra de arte. Cuando nuestra época sea historia, entonces habrán quedado esas pocas obras (entre tantos millares que se habrán olvidado) que nos caracterizarán, y podrán ser estudiadas y clasificadas desde una perspectiva más lejana y objetiva.

Hay algunos estilos muy definidos en la música del siglo XX, como el impresionismo y el expresionismo o serialismo, que han tenido unos cultivadores muy fieles. Pero la mayoría de los autores de música coral (y de la instrumental o sinfónica) han pasado por estilos diversos, o han divagado por ellos según el tipo de obra, por lo que al intentar esta breve explicación de los estilos no citaremos a autores que han compuesto en ellos, sino a obras compuestas más o menos en ese estilo, a manera de ejemplos ilustrativos.

Hacia el fin del siglo parece que se va hacia una síntesis de todos los estilos, en una especie de eclecticismo que toma elementos de unos y otros según las necesidades expresivas. Por otra parte se constata una tendencia en volver la vista atrás, hacia la música del pasado en una especie de nuevo *renacimiento* del estilo barroco, del renacentista e incluso del medieval.

31.3.A. Pervivencia del estilo romántico.

Las características del estilo romántico, como la primacía de la melodía, el tonalismo básico con modulaciones pasajeras y una expresividad acusada, son muy apropiadas a la música coral, por lo que gran cantidad de obras del siglo XX están escritas en ese estilo. Esto no obsta para que en algún momento esas obras tengan alguna sorpresa sonora que nos haga recordar que pertenecen a otra época posterior.

Algunas obras, a manera de ejemplo, pueden ser:

- *Alleluia* (4 v.m.) de R. Thompson.
- *O salutaris hostia* (Himno, 4 v.m.) de V. Ruiz Aznar (Ant. Coral IV, pág. 44).
- *Las Tres Canciones de Antonio Machado* (4 v.m.) de J.A. García.

Así comienza la ***Balada de Mallorca*** (4 v.m. div.) de M. de Falla con poema de J. Verdaguer, obra que toma como base temática la Balada nº 2, en Fa M. de F. Chopin:

Andantino tranquillo

S. *sotto voce* A la vo - ra, vo - ra del mar, a la vo - ra, la *pp*

C. *sotto voce* Ah, A la vo - ra vo - ra del mar, a la vo - ra, la *pp*

T. *sotto voce* La la la la la. A la vo - ra vo - ra del mar, ra la ra la ra la la, la

B. *sotto voce* A la vo - ra vo - ra del mar, ra la ra la ra la, la *pp*

31.3.B. Posromanticismo.

Se caracteriza este estilo por la hipertrofia o exageración de ciertos parámetros, por ejemplo: una expresión dinámica muy exagerada (del *ppp* al *fff*, e incluso mayor); una tonalidad muy libre, con abundantes modulaciones cromáticas y enarmónicas; un uso abundante de divisi en las voces; un cierto colosalismo o gigantismo que produce obras de gran duración.

Un ejemplo muy característico de este estilo son las *Visperas*, *Op 37* (4 v.m. con múltiples *divisi*) de S. Rachmaninoff. Otros ejemplos no tan significativos:

- *Ojos claros, serenos* (Madrigal, 4 v.m.) de V. Ruiz Aznar, con poema de G. de Cetina. Dentro de su brevedad, esta obra tiene intensidades extremas y modulaciones a tonos muy lejanos.

- *El Viaje* (Canción, 4 v.m.) de A. Rodríguez, con poema de A. Machado (Ant. Coral VII, pág. 74.). También obra breve, muy moduladora.

Este es el arranque valiente de la 2ª parte de *El Cristo de Velázquez* (6 v.m.), extensa obra de J.A. García con poema de M. de Unamuno:

Maestoso, solemne e marcato

S. I El ú-nico Hom-bre

S. II El ú-nico Hom-bre

C. El ú-nico Hom-bre

T. I Que e-res, Cris-to, el ú-nico Hom-bre, Hom-bre

T. II Que e-res, Cris-to, el ú-nico Hom-bre, Hom-bre

B. Que e-res, Cris-to, el ú-nico Hom-bre, Hom-bre

que su-cum-bió de ple-no gra-do.

que su-cum-bió de ple-no gra-do.

que su-cum-bió de ple-no gra-do.

que su-cum-bió, que su-cum-bió de ple-no gra-do.

que su-cum-bió, que su-cum-bió de ple-no gra-do.

que su-cum-bió, que su-cum-bió de ple-no gra-do.

31.3.C. Impresionismo.

Es propio de la técnica impresionista la pérdida de contornos claros en la melodía, y su disolución en la armonía; los acordes pierden su jerarquización tonal, sus ordenaciones lógicas para constituir cadencias, tienen sentido por sí mismos y se pueden encadenar en sentido paralelo (varias quintas paralelas, cuartas y sextas paralelas, incluso séptimas y novenas paralelas); las disonancias tienen sentido por sí mismas, pudiéndose trabajar con la escala de seis tonos (hexatónica) en la que cualquier acorde es disonante y correcto. Se busca con frecuencia un concepto tímbrico, en cuanto las voces no dicen un texto, sino producen sonidos vocálicos o sílabas no textuales.

Las *Trois Chansons de Charles d'Orléans* (4 v.m.) de Cl. Debussy y las *Trois Chansons* (4 v.m.) de M. Ravel son ejemplos evidentes del estilo impresionista. Otras obras:

- Las *Siete Canciones* de Fr. Poulenc.
- *Flor de Yumurí* (Habanera, Br. y 4 v.m.) de R. Rodríguez.

Véase la atmósfera densa y armónicamente confusa, y el color que dan las voces blancas en el comienzo del *Requiem, Op. 9* de M. Duruflé:

The musical score is for the beginning of the *Requiem, Op. 9* by Maurice Duruflé. It is written for Tenors, Basses, and Piano. The Tenors and Basses sing the words "Re - qui - em ae - ter -" in a soft, sustained manner. The Piano accompaniment features a complex, dissonant harmonic structure with a "2º 3º" marking. The score includes a first ending bracket and a tempo marking "♩ = ♩".

31.3.D. Expresionismo y atonalismo.

Es el movimiento de rebeldía más radical contra el Romanticismo; también contra el carácter melifluido y facilón del Impresionismo. Éste, sin embargo, ha puesto a la música en lfronteras de la tonalidad; la atonalidad se respira en el ambiente y A. Schönberg elabora un sistema que racionaliza el proceso compositivo y genera un nuevo orden sonoro: el *dodecafonismo*, que “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 preestablecido por el compositor, conocido con el nombre de *serie*, y sustitutivo de la antigua escala.”²

El dodecafonismo plantea de nuevo una concepción horizontal de la música y recuerda procedimientos compositivos del contrapunto, como el canon, las inversiones y movimientos retrógrados. Llegó a ser un procedimiento muy rígido en el serialismo integral de A. Webern, que posteriormente se va liberando.

La atonalidad en general, y el serialismo en concreto, nos ponen en un nuevo plano sonoro, que se acusa inmediatamente; en otro lugar hemos expresado nuestras dudas de que este procedimiento, perfectamente posible en los instrumentos por su afinación mecánica, lo sea también para la voz que afina por sensibilidades y *por oído*. De cualquier forma, esta música sólo estaría al alcance de cantores muy profesionalizados.

Como es de esperar la música coral de los compositores de la llamada *Segunda Escuela de Viena* (A. Schönberg, A. Berg y A. Webern y otros seguidores) está escrita en este sistema. Pero hay obras corales que, sin ser seriales, practican una atonalidad, por ejemplo las compuestas sobre la escala hexatónica (en la que ningún grado se constituye en tónica), o las que emplean la *emancipación de la disonancia*. Ejemplos:

- *Mi corazón y el mar* (Poema coral, 9 v.m.) de J.A. García sobre poema de A. Machado.
- *El huerto de los gitanos* (Canción infantil, 2 v.bl.) de R. Rodríguez sobre poema de J. Gutiérrez Padial.
- Muchas secciones del *Requiem* de A. Schnittke (Coro e instr.).

El *Poema Coral del Atlántico* (4 v.m. div.) de J.J. Falcón Sanabria sobre textos de Orlando Hernández, es una obra atonal, de alguna manera pensada para Coro no profesional, cuyo comienzo (*El Amanecer*) discurre así:

$\text{♩} = 60$
 S. *mf* Glo-ria_en las a - guas, glo - ria, es-
 C. *mf* Ah, a-ma-ne-ce glo-ria_en las a - guas, glo - ria es-
 T. *pp* A-ma-ne-ce ya, a-ma-ne-ce ya, a-ma-ne-ce ya, a-ma-ne-ce ya,
 B. *pp* Ya a-ma-ne-ce, ya a-ma-ne-ce, ya a-ma-ne-ce glo - ria,

² Juan José Falcón: *Lenguaje y problemática en la música coral del Siglo XX*. Artículo en la Revista *Kantuz* 43, pág. 13.

pi - gasde_a-ma - ne - cer so-bre fon- ta - nas de o - ro; el sol em -

pi - gasde_a-ma - ne - cer so-bre fon- ta - nas de o - ro; el sol em -

a-ma-ne-ce ya, a-ma-ne-ce fon - ta - nas de o - ro; el sol

ya, ya a-ma-ne-ce ya, fon - ta - nas; el sol a-ma-ne-ce_ema

31.3.E. Politonalismo.

El politonalismo consiste en la presencia simultánea de varias tonalidades; normalmente estas tonalidades distintas y simultáneas no pasan de dos. En la música coral se precisa que haya unas ciertas notas comunes entre ellas, como nexo de coincidencia melódico-armónica. La politonalidad puede afectar a toda una obra o a alguna sección o frase. Algunos ejemplos:

- *Pasión según San Mateo* (4 v.gr. y C. Gregoriano) de V. Ruiz Aznar: en el nº 5 los dos falsos testigos originan un dúo vocal, en el que el tenor canta en Do M. y el bajo en La b.M.

El fragmento siguiente pertenece a la 1ª parte (*Panorama de Mérida*) de *El Martirio de Santa Olalla* (Romance para Coro mixto y solistas) de R. Rodríguez, sobre el poema de F. García Lorca: en este momento las sopranos (melodía) cantan en Do s.M. y el resto de voces (armonía) en La M.:

Me-dio mon - te de Mi - ner-vas a - bre sus bra-zos sin

sol - da-dosde Ro - ma.ª U

sol - da - dos de Ro - ma.ª U

sol - da - dos de Ro - ma.ª U

ho - jas. A-guaen vi - lo re,-do - ra - ba las a - ris - tas de las ro - cas.

(las a -

(las a -

(las a -

31.3.F. Neoclasicismo.

Este estilo es una reacción contra el expresionismo. El Neoclasicismo quiere revivir el equilibrio formal y los procesos técnico usados en estilos anteriores. Algunos rasgos neoclásicos son:

- El cultivo de formas arcaicas, como el madrigal, la variación.
- La utilización de textos antiguos (litúrgicos, renacentistas, medievales, o incluso de la literatura clásica greco-romana, Cátulo, Horacio, etc.).
- La búsqueda de la medida justa, no hipertrofiada, del sentimiento y de la expresión.
- Un buen equilibrio arquitectónico-formal
- El empleo sonoro de la armonía clásica con modulaciones sorprendidas.
- Y, sobre todo, la presencia del contrapunto, pero con amplia libertad armónica vertical como resultado.

Casi todos los compositores de nuestro siglo han pagado su tributo al estilo neoclásico, buscando modos o modelos en casi todos los estilos musicales del último milenio, desde el Clasicismo hasta el Canto Gregoriano.

Algunas obras neoclásicas:

- Los motetes *Pater noster* y *Ave Maria* (4 v.m.) de I. Stravinsky.
- *La Salve en el mar* (4 v.m. div.) de *Atlántida* de M. de Falla.
- Los *Tres Epitafios* (4 v.m.) de R. Halffer, sobre poemas cervantinos.
- La **Trilogía Mística** (Coro mixto) de J.A. García, sobre poema de S. Juan de la Cruz. Éste es un fragmento de la 1ª parte (*La Fonte*) para dos solistas (S. y C.):

SOLI **I^o Tempo** (*tranquilo ed espressivo*)

S. Sé que no pue-de ser co-sa tan be-lla y que

C. Sé que no pue-de ser co-sa tan be-lla

cie-los y tie-rra be-ben de e-lla, aun-que es de no-che. Bien

y que cie-los y tie-rra be-ben de e-lla, aun-que es de no-che. Bien

31.3.G. Modalismo.

Este estilo está emparentado con el Neoclasicismo, y reacciona igualmente contra el Expresionismo. Se caracteriza por el uso de las antiguas escalas modales medievales e incluso griegas. El resultado es el de una sonoridad *arcaica*, más aparente que real, pues con frecuencia más que el uso estricto de estas escalas, lo que se hace es rebajar los séptimos grados para que no tengan función de *sensibles*, sino de *subtónicas*. Tal ocurre cuando en el modo menor rebajamos el séptimo grado (que queda convertido en el modo *protus*); si hacemos lo propio en el modo mayor, queda convertido en *tetrardus*.

Es un estilo habitual a veces al componer motetes y otras formas litúrgicas. Algunos ejemplos:

- *Veni, Emmanuel* (Himno/Variaciones, 3 v.m.) de Z. Kodály (Ant. Coral IX, pág. 42).
- *Ave Maria* (Motete, 3 v.bl.) de M. Asíns Arbó (Ant. Coral X, pág. 59).
- *Ave, maris stella* (doble Coro mixto) de T. Kverno.
- *Recosindi Abba*, nº 2 de los *Epitafios Granatenses* (5 v.m.) de J.A. García. He aquí una sección de esta obra:

31.3.H. Diatonalismo.

Consiste esta estética o técnica en componer toda una obra, o sección más o menos larga, utilizando exclusivamente los grados naturales de la escala en la que se trabaja, sin que ninguno de ellos se altere accidentalmente. La tonalidad tiene todas sus connotaciones habituales, en cuanto a la jerarquización de grados y procesos cadenciales; pero cualquier acorde es posible: no es necesario la construcción por tríadas; puede ser por segundas, cuartas, séptimas, novenas, etc. Cualquier acorde en cualquier posición está objetivamente bien hecho. Se procurará un enlace lógico de los acordes con vista a la *cantabilidad* de las voces. Sobre todas ellas planeará una bonita melodía, igualmente diatónica.

El diatonalismo es una tendencia muy querida por los coros actuales, dada su relativa facilidad de lectura y entonación. Sin embargo, da lugar a obras de grandes proporciones en cuanto a su duración y en cuanto a la multiplicación de voces por los muchos *divisi* que usa para la construcción de sus acordes. El resultado es, salvo excepción, que estas obras, a pesar de su facilidad de lectura, no son útiles para coros que no lean la música por no ser cómodas de memorizar, por sus dilatadas proporciones y por la difuminación de sus contornos vocales.

Algunos ejemplos de obras que practican el diatonalismo integral:

- *Miserere* (8 v.m.) de H.M. Górecki.
- *O magnum mysterium* (Motete, 4 v.m. div.) de M. Lauridsen.
- *Cantos de la Tierra* (4 v.m. div.) de D. Andreo, sobre poemas de F. García Lorca.
- *Solfeggio* (4 v.m.) de A. Pärt. Ésta es una obra fácil, además de didáctica, cuyo comienzo es así:

Largo

S. do so re la

C. mi do so re

T. fa si fa do

B. re la mi si

31.3.I. Folklorismo.

La estética folklorista, a la vez que es una pervivencia del nacionalismo musical del siglo XIX, es una reacción más contra el expresionismo.

Como estilo, no se trata de la armonización simple de cantos populares, sino de un espíritu por el que el compositor otorga características cercanas al canto popular a obras nuevas, originales, de autor. También un tema popular puede ser la base de una composición extensa, a la manera de un poema coral, o unas variaciones.

Muchas de las obras de B. Bartók, Z. Kodály, I. Stravinsky y de los compositores hispanoamericanos están hechas en este estilo. Por ejemplo:

- *Imágenes del Matra* (Poema coral, 4 v.m. div.) de Z. Kodály.
- *Oración para la siembra* (4 v.m.) de L. Gianneo.
- *Canciones del Alto Duero* (4 v.m.) de J.A. García, sobre poema de A. Machado.
- *Verde que te quiero verde* (4 v.m.) de L.P. Bedmar Estrada, sobre poema de F. García Lorca.
- *Trilogía Andaluza* (4 v.m.) de M. Oltra, sobre poemas de F. García Lorca. Así comienza *Arbolé, arbolé* (nº 3):

Gravioso (♩ = 80)

S. La ni - ña

T. Ar-bo-lé, ar-bo - lé se-co y ver - dé, ar-bo-lé, ar-bo - lé se-co y ver - dé, ar-bo-lé, ar-bo-

B. Ar-bo-lé, ar-bo - lé se-co y ver - dé, ar-bo-lé, ar-bo - lé se-co y ver - dé, ar-bo-lé, ar-bo-

del be-llo ros - tro es - tá co - gien - do a - cei - tu - na. *poco rit.*
 co - gien - do a - cei - tu - na. *mp*
 lé se-co y ver - dé, ar-bo-lé, ar-bo - lé se-co y ver - dé, ar-bo-lé ver - dé, ar-bo-lé ver - dé.
 lé se-co y ver - dé, ar-bo-lé, ar-bo - lé se-co y ver - dé, ar-bo-lé ver - dé.

También entrarían en este apartado la corriente coral norteamericana, o mejor las corrientes denominadas *Jazz*, *Negro Spiritual*, *Godspell*, *Rock*. Las obras de estos estilos tienen unas densas armonías, a veces muy cromáticas y, sobre todo, unos ritmos sincopados que las hacen difíciles a pesar de una apariencia fácil y popular.

Entre las innumerables obras de estos estilos, algunas muy popularizadas, citamos una obra larga, el Oratorio *Ever-Smiling Liberty* (4 v.m. e instr.) de los daneses J. Johansen y E. Kullberg, con textos de Judas Macabeo; o el breve canon *Warm - up* (6 v.) de L. Bernstein:

With great precision ♩ = 100, **ma quasi in 4,** ♩ = 200

Introducción
 hm Du-bing, du - bang, du - bong. Du-bing, du-bang, du
Palmes ppp
 bong. Du - bi - ding, dong, ding, dong, ding, dong. Du - bi -
 ding-i-di-bing, ding-i-di-bang, ding-i-di-bong. *Coda* Bong Bong!
cresc.

31.4. NUEVOS PROCEDIMIENTOS SONOROS Y VANGUARDIAS.

En este apartado queremos aludir a algunas técnicas con las que se componen normalmente algunas frases o partes de obras, y en ocasiones obras enteras, pero que no constituyen movimientos o estilos en sí mismos. Algunos de ellos, como la *aleatoriedad* o el

minimalismo, tienen una presencia más abundante en la música instrumental; otros son exclusivos de la música coral, como la *música hablada*.

31.4.A. Aleatoriedad.

La aleatoriedad ($\alpha\lambda\epsilon\alpha$ / alea = suerte, azar) de una obra musical consiste en que algunas partes de la composición o de la interpretación se dejen en mayor o menor medida al azar o al antojo individuales. Recursos aleatorios típicos son el dejar a la elección del intérprete, en nuestro caso del director, el orden de las secciones, el uso de elementos de azar o accidentales, o el uso de símbolos, textos u otras notaciones de carácter indeterminado que el intérprete puede realizar como quiera.

El ejemplo que sigue es el principio de *El Recuerdo*, (3ª parte de la Cantata *Muerte en Granada*) de R. Rodríguez, sobre poema de A. Machado. En la primera sección la aleatoriedad consiste en la repetición de un canon por las voces blancas un número indeterminado de veces, mientras las voces graves hacen unas frases musicales con calderones, bien sobre silencios, bien sobre sonidos; como es natural, los calderones tienen una duración indeterminada, que el director resuelve en cada interpretación concreta a su voluntad, por lo que la duración de la sección es variable:

Andantino

SOPRANOS 1-2 ...vio ca - mi - na (r)... Se le vio ca-mi - nar... (non div.) p

SOPRANOS 3-4 ...vio ca - mi (r)... Se le vio ca - (non div.) p

C. ALTOS 1 Se le (r)... Se le vio ca-mi - nar... p

C. ALTOS 2 Se (r)... Se le p

TENORES (largo ad lib.) *

BAJOS (largo ad lib.) *

3 *** simile sempre (div.)*

*** simile sempre (div.)*

mi - nar...

*** simile sempre*

vía ca - mi - nar...

*** simile sempre*

La - brad, a - mi - gos, un tú - mu - loal po - e - ta, de pie - dray

La - brad, a - mi - gos, un tú - mu - loal po - e - ta, de pie - dray

**El Director introduce a los Tenores y Bajos en algún momento "ad libitum" del canon de las voces blancas.*

Repetir siempre hasta la doble línea divisoria

Otro ejemplo de obra con aleatoriedad es *Sólo tengo una voz invicta* (2 v.m.) de R. Rodríguez, sobre poema de R. Álvarez (Ant. Coral II, pág. 30).

31.4.B. Minimalismo.

El término *minimalismo* se ha aplicado a varias técnicas compositivas cuyas características (armonía estática, patrones rítmicos y repetición) intentan radicalmente reducir los materiales compositivos.

Algunas técnicas minimalistas son: la repetición incesante de un material con un pulso inalterable; la prolongación de notas individuales, el tratamiento aditivo de pequeñas células motivicas; el uso de armonías tonales o modales sencillas y la explotación de timbres individuales.

El minimalismo quiere romper con la creciente complejidad de la música contemporánea; tiene unas cualidades hipnóticas que podrían inducir a un trance, lo que ha acercado esta música a otros tipos de desarrollo cultural (por ejemplo, el interés por la meditación y por procesos mentales de culturas tradicionales orientales, o a la música popular y al rock).

El *Miserere, Op. 44* (8 v.m.div.) de H.M. Górecki es en conjunto una obra minimalista, por su pasividad, economía de medios sonoros, sencillez de su armonía modal. En la sección 10ª resalta especialmente este estilo por la repetición constante e *in cresc. ed accel.* de una célula armónica:

(sempre poco a poco stringendo e aumentare la tensione e l'espressione)

ff *più ff*

S. Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

C. Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

T. Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

B. Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

ff *più ff*

Con grande tensione e massima espressione $J = 92$ *allarg.*

ff *più ff*

S. Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

C. Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

T. Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

B. Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

ff *più ff*

31.4.C. Polirritmia o polimétrica.

Consiste en la simultaneidad de varios metros o compases. La polirritmia puede tener diversos grados:

- La más sencilla es aquella en la que coinciden las partes del compás o pulsaciones, aunque los metros sean distintos. Véase el final de *Cantic a Santa Cecilia* (3 v.m. div.) de A. Pérez Moya: La obra combina tres elementos melódicos simultáneos:

- a) Los bajos cantan un tema gregoriano sometido a métrica (que se expuso al principio de la obra por todo el Coro al unísono).

- b) Las sopranos repiten una melodía (con poema de J. Verdaguer), presentada por ellas mismas en la segunda sección.

- c) Los tenores cantan una tercera melodía nueva. La simultaneidad de los tres temas produce una curiosa y difícil polifonía y polimétrica:

(*llarg*)

S. de mu-si-ca d'an-gels fe-liç bro-lla-dor i sobre ses cor-des que ra-jen dol-çor en-

T. Coe-ci-li-a, Can-tan-ti-ti-

B. in-ma-cu-la-tum ut non con-fun-dar; fi-at cor me-um

se-nya'm can-tic per Nos-tre Se-nyor.

bus or-ga-nis, non con-fun-dar.

in-ma-cu-la-tum ut non con-fun-dar, con-fun-dar.

- Un grado más complejo de la polimétrica se da en las obras en las que no todas las voces o partes musicales llevan el mismo compás. No suelen pasar de dos compases distintos simultáneos. Se llevará un compás u otro, según se dirija a una u otra voz o grupo (el director no puede dividirse en dos metros rítmicos); aprovechará coincidencias de acentos para su marcaje más enérgico; o pulsará sólo la unidad métrica fundamental, absteniéndose de todo compás para no confundir.

Ponemos, como ejemplo, un fragmento de *Canción sagrada* de W. Fortner:

T. Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja.

B. Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja.

- Hay polimétricas muy difíciles, si no imposibles de controlar por el director: los compases son absolutamente distintos y sin conexión de acentos entre ellos, por lo que se precisan dos directores (uno principal y otro auxiliar) como ocurre con ciertas secciones de la *Cantata de los Derechos Humanos 'Yes, speak out'* de C. Halffter.

En la sección final de *Infierno y Gloria*, 3ª parte de *El Martirio de Santa Olalla* de R. Rodríguez, sobre el Romance de F. García Lorca, las sopranos cantan un *Sanctus* en C. Gregoriano (Missa IX) con ritmo libre, que se superpone a la polifonía del resto de las voces. Las sopranos deben cantar en el ritmo libre gregoriano sin la dirección del director, quien sólo les dará los ataques de cada frase. La partitura marca con líneas los momentos concretos en los que comienza el C. Gregoriano de las sopranos sobre la polifonía de las voces restantes, o en los que comienza la polifonía sobre el C. Gregoriano. A continuación se muestra un fragmento:

61

HO - SAN - NA

O - la - lla blan - caen lo blan -

(e) sal - de sal - de

(o) saltan de co saltan de co

(o) vi - lo vi - lo

(es) vi - drios lo - res vi - drios lo - res

IN E - XCEL - SIS.

co. An - ge - les y se - ra - fi

(e) An - ge se - ra án - ge se - ra

(o) les fi les fi

(es) les y fi - nes les y fi - nes

31.4.D. Desintegración del ritmo.

Esta técnica quizá está asociada a un autor, G. Ligeti, que con su obra *Lux aeterna* abre un camino nuevo por medio de un procedimiento antiguo: un canon a 8 voces al unísono (4 sopranos y 4 contraltos). El tema (parcial) de este canon es el siguiente:

Lux ae - ter - na, Lux ae - ter - na, Lux ae - ter - na, Lux ae - ter - na.

Lo nuevo está en que el desarrollo del canon sólo guarda el orden de los sonidos, pero no las duraciones, extremadamente variadas entre sí y complejas. Consigue con esto una sonoridad nueva, una tensa textura, una atmósfera indecible, cercana a la estética electroacústica. La dificultad métrica es extrema (siempre dudaremos de su correcta interpretación), como puede apreciarse por los primeros compases:

$\text{♩} = 56$, SOSTENUTO, MOLTO CALMO
ppp sempre (Todas las entradas muy suaves)

31.4.E. Desintegración de la armonía.

Es un procedimiento sonoro asociado también a un autor, el noruego Knut Nystedt, quien en su obra *Inmortal Bach* propone someter el Coral *Komm süs-ser Tod* (4 v.m.) de J.S. Bach a unas transformaciones en las que se superponen todos sus acordes en una armonía tan confusa como sugestiva. Con alguna variante, otros autores hemos aplicado este sistema, produciendo unas obras de carácter muy estático, aptas para movimientos coreográficos lentos.

De manera muy resumida, K. Nystedt propone, tras interpretar el Coral de manera normal, tomar la 1ª frase:

Dividir el coro en cinco secciones; el director marca pulsos de $\text{♩} = 60$; al cantar la frase: el coro 1º sostiene cada parte (cada negra) 4 segundos, el coro 2º 6', el coro 3º 8', el coro 4º 10' y el coro 5º 12'; cuando cada coro llegue al acorde 'Tod' lo sostiene con un calderón, hasta que todos lleguen a él. De manera semejante se procede con el resto de frases, jugando con una dinámica que va *cresc.* hasta el final de la frase 2ª, y *dim.* desde el comienzo de la 3ª frase hasta el final.

El efecto sonoro, reducido nada más que a tres coros, es éste:

♩ = 60

Coro 1°
S. C. T. B.
Komm süs - ser Tod.

Coro 2°
S. C. T. B.
Komm süs ser Tod.

Coro 3°
S. C. T. B.
Komm süs ser Tod.

31.4.F. Música hablada.

La *música hablada* consiste en quitar a la música el parámetro de la altura del sonido, quedando todos los demás parámetros: ritmo, intensidad, timbre: falta la melodía, y por tanto la armonía. Este recurso se ha empleado desde muy temprano el siglo XX.

Hay obras en que la altura hablada es: normal, más aguda o más grave, escribiéndose las notas sobre una pauta de tres líneas para expresar estas tres alturas. Por ejemplo, en *Quantitativa* (4ª parte de *Ludus verbalis*, *Op. 10*, 4 v.m.) de E. Rautavaara (sección final):

S. C. T. B.
biss-chen biss-chen einbiss-chen einbisschen nicht mehr nichts
einbiss einbiss biss-chen zu viel nichts
noch noch noch noch al - les ge-rug.
noch noch noch noch al - les ge-rug.

En otras ocasiones se escribe sobre una sola línea, como ocurre en *Geographical Fugue* (4 v.m.) de E. Toch, obra de la que ponemos los compases finales. En esta obra, no para cuatro voces cualesquiera, sino para cuatro voces *mixtas*, cada voz debe procurar su timbre propio (esto es, las sopranos y los tenores más agudo que las contraltos y los bajos respectivamente) para que pueda seguirse la arquitectura de la fuga, con su sujeto, respuestas, contrasujeto, estrechos, etc.:

The image shows a musical score for a choral work, likely a Mass, with four staves: Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Spanish. The score includes dynamic markings such as *fp*, *crescendo*, *f*, *cresc. molto*, and *ff*. There are also specific instructions like *(with rolled "r")*. The lyrics are: "Trin - i - dad!", "Can - a - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si", and "in - i - dad!". The score is written in a modern, experimental style with various musical notations and symbols.

APÉNDICE. NUEVAS GRAFÍAS EN LA MÚSICA CORAL.

La necesidad de buscar nuevos medios de expresión hace que los compositores necesiten de nuevos procedimientos gráficos o sistemas de notación que, lejos de estar normalizados, se encuentran en una fase de experimento prácticamente personal. Cada compositor, al utilizar elementos gráficos no convencionales, se obliga a explicarlos al principio de la obra para guiar la interpretación. Si no se da tal explicación, quiere decir que se deben interpretar según la imaginación del director y de los cantores, lo que da un grado especial de interés y frescura a la interpretación. Normalmente estas obras están basadas en el azar y por necesidad cada interpretación será distinta de cualquier otra.

Las obras en escritura no convencional son casi siempre desconocidas para el director y para los cantores, y la actitud ante ellas es con frecuencia negativa. Es posible que todavía estemos ante una fase de mera búsqueda y experimentación de novedades sonoras, sin más pretensiones artísticas, y por tanto estéticas. Es posible que alguna de esas obras no sea más que una “tomadura de pelo” de un ignorante que no sabe qué hacer y se refugia en este terreno en el que aún no hay auténticos maestros. Pero normalmente estas obras fueron concebidas con toda seriedad.

Sin embargo las tentativas de nuevas experiencias del sonido vocal-coral son necesarias, hasta que se llegue a un grado de poder utilizarlas con un fin estético: hacer arte sonoro como hasta ahora se ha hecho con otros elementos sonoros y con una grafía que, por cierto, no es tan antigua, pues ha sido cambiante a través de la historia del arte sonoro.

Como es aún pronto para intentar una codificación de unas grafías que son muy variadas,

están muy dispersas y aún no son sino experimentales, y además este intento se saldría de las pretensiones de este capítulo, ya demasiado abultado, nos limitaremos solamente a ofrecer algunos ejemplos fragmentarios de estas grafías no convencionales, sin intención sistematizadora, ni siquiera explicativa. El director interesado en este campo deberá estudiar partituras de esta naturaleza, entender las explicaciones que aporten sus autores, y suplir con su ingenio y creatividad toda laguna que pueda quedar

Por si puede servirle a alguien, referiré que en cierta ocasión le pregunté al compositor H. Regner qué había que hacer con sus *Estudios Corales*, cómo se interpretaba lo que allí estaba escrito; me contestó: “Es muy sencillo: hay que hacer lo que está escrito ahí”. Pues, ¡adelante!

- *Chorstudien n° 2* (4 v.m.) de H. Regner (principio):

The image shows the beginning of the vocal score for 'Chorstudien n° 2' by H. Regner. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Above the staves, there are numbered measures (1 through 11) and various performance instructions. The Soprano part starts with a dotted line and a 'p' (piano) instruction. The Alto part has a 'p' instruction and a 'B S' instruction. The Tenor part has a 'p' instruction and a 'B (aspet)' instruction. The Bass part has a 'p' instruction and a 'ech' instruction. The score is written in a non-traditional, experimental style with many dots and lines.

- *Signposts* (4 v.m.) de E. Hemberg (Fragmento de la 1ª parte):

The image shows a fragment of the vocal score for 'Signposts' by E. Hemberg. It features two vocal parts: Soprani and Contralti. The Soprani part has lyrics 'thou, thou, thou' and performance instructions 'mp e sempre cresc.', 'pesante', and 'mf'. The Contralti part has lyrics 'thou, thou, thou' and performance instructions 'f e ruvido' and 'sighing'. The score is written in a traditional style with lyrics and performance instructions.

- *En ny Himmel och en ny Jord* (6 v.m.) de S.D. Sandström (fragmento):

ffff rit. mp fff pp ff pppp 11

Swedish lyrics: jag gör all-ting nytt. all-ting nytt. all-ting nytt. all-ting nytt.

English lyrics: I make all things new. all things new. all things new. all things new.

- *Agur* (T. y 4 v.m.) de M.A. Martín Lladó (fragmento)

sigue simil

pp

mf

sigue simil

mf

Tenor solo

A - gur (r) ba - no - a sor - (r) te - (rr)

sigue simil

sigue simil (+)

mf

Box: solo 2 sopr. habiendo diferentes sonidos presta posible

mf

per si ti ki to pari to ki ti pa ti ke

- *Pax* (Poema policoral, 16 v.m. en 4 coros) de R. Rodríguez (fragmento de un sistema):

- ***Laudate Dominum*** (Motete, 8 v.m. en 2 coros y solistas) de R. Twardowski (fragmento):

690

- *Der Phlegmatiker* (4 v.m. y contrabajo) de H. Kratochwil (fragmento):

12'' 7''

S. a → o a → o

A. a → o a → o

T. a → o a → o

B. a → o a → o

Kb. p

A.-solo (wie gähnend) u → o → a

I.-solo (wie gähnend) u → o → a

B.-solo (wie gähnend) u → o → a

mp

p

- *Der Choleriker* (4 v.m. y gong) de H. Kratochwil (fragmento):

6'' 3''

S. o du bö o du bö o du bö

A. o du bö o du bö o du bö

T. o du bö o du bö o du bö

B. o du bö o du bö o du bö

Gg. p

(viergeteilt) o du bö o du bö o du bö

(ohne Vibrato) o du bö o du bö o du bö

p mp mf f f

p

- *Süsser Tod* (4 v.m.) de Kl. Stahmer (fragmento):

parlando rubato
Ach, wie schade!

Klebt in 'nem Glas mit Mar-me-la-de.

cresc. *f* *sub. pp* *mf*

espr. ① ②

gliss.

morendo

$\text{♩} = 92$

S Sie
A Sie zap-pel-te mit ih-ren Bei-nen.
T Sie zap-pel-te mit ih-ren Bei-
B Sie zap-pel-te mit

- *Rondes* (4 v.m.) de F. Rabe (fragmento):

6"

S *p poss.* → z1-3 → s1-3

A *p poss.* → z1-3 → s1-3

T *p poss.* → z1-3 → s1-3

B *p poss.* → z1-3 → s1-3

2)

2) Ad lib.: einer der Bässe geht vom Podium und verläßt schnell den Saal

- *Vater unser* (4 v.m.) de K. Suttner (principio):

The image displays the beginning of the musical score for 'Vater unser' by K. Suttner, featuring a complex time and dynamics graph at the top and vocal staves below.

Zeitdauer (Time Duration) Graph:

- The graph shows a timeline from 0 to 2'30" (2 minutes and 30 seconds).
- Dynamic markings: *pp* (pianissimo) at the start, *pp* and *p* (piano) in the middle, and *fff* (fortississimo) towards the end.
- Vertical lines indicate the entry of vocal parts: B I), T I), A I), S I), B I), T I), A I), S I).
- Two shaded areas represent the vocal parts: a dotted area for 'Vater unser im Himmel (durcheinander gesprochen)' and a solid black area for 'Vater unser im Himmel (durcheinander, auf jeweils gleichbleibende Tonhöhe gesungen)'.

Vocal Staves and Lyrics:

- S I 3):** Un - ser täg - li - ches Brot gib uns heu - te. *p* Un - ser
- S II:** Geheiligt werde dein Name.
- A I:** Dein Reich Komme. „n“ (ad lib.)
- A II:** Vergib uns unsere
- T I:** Erlöse uns von allem Übel. „n“ (ad lib.)
- T II:** Un - ser täg - li - ches Brot gib uns heu - te. *p* Un - ser
- B I:** (partially obscured)
- B II 3):** (partially obscured)

Bottom Section:

- A series of vertical bars representing the vocal parts: S, A, T, B.
- Text: Vater un-ser im Him - mel (alle auf bisher gesungener Tonhöhe)

ÍNDICE ALFABÉTICO

de

AUTORES Y OBRAS MUSICALES

comentados o citados en este tratado

(Los números se refieren a las páginas)

- ADAM DE LA HALLE: **566**.
 AGUILERA DE HEREDIA, Sebastián: **609**.
 - *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*: 609.
 AIZPURÚA, Pedro: 12.
 - *Tres hojitas, madre* (Canción popular de Asturias): 379.
 AJOFRÍN: 495.
 ALBA, Alonso de: 95.
 ALBÉNIZ, Isaac: 376.
 ALBERCH VILA, Pere:
 - *El bon Jorn* (Ensalada): 512.
 - *La Babilonia* (Ensalada): 512.
 - *La Lucha* (Ensalada): 512.
 - *Odarum, quas vulgo madrigales appellantur... Liber Primus*: **508**.
 ALBERTUS PARISIENSIS: 566.
 ALDOMAR: 495.
 ALFONSO X EL SABIO:
 - *Cantigas de Santa María*: 206, 361, **566**, 574, 604.
 ALISEDA, Jerónimo de: **584**.
 - *Ave, María* (Motete): 465.
 ALISEDA, Santos de: **584**.
 - *Missa 'Ecce vir prudens'*:
 * *Kyrie*: 88, 97, **131-133**, 369, 536, **598**.
 * *Agnus Dei I*: **602**.
 ALLEGRI, Gregorio:
 - *Miserere* (Salmo): **36**.
 ALMANDOZ, Norberto: 368, 468, 516, **667**.
 - *10 Coros Vascos*: 667.
 2. *Txeru*: 372.
 - *Misa para Adviento y Cuaresma*: 667.
 ALONSO, Miguel:
 - *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae*: 139, **144**, 155, 166, 179, 187, 370.
 ALMOROX: 495.
 ÁLVAREZ, Rosaura: 680.
 AMBIELA, Miguel: 622.
 ANCHIETA, Juan de: 495, 504.
 - *Conditor alme siderum* (Himno): 370, 474, **598**.
 - *Sancta María* (Motete): 365, 464, **599**.
 ANDREO, Dante: **666**.
 - *Ciclos de Canciones*: 515.
 - *Cantos del Agua*: 373, 666.
 - *Cantos del Aire*: 373, 666.
 - *Cantos del Fuego*: 373, 666.
 - *Cantos de la Tierra*: 373, 666, 678.
 - *Huahuanacá* (Canción pop. de Bolivia): 372.
 ANGLÉS, Higinio: 310, 495, 497, 511, 566, 574, 582, 584, 585.
 ANIMUCCIA, Giovanni:
 - *Laudi spirituali*: 519.
 ANÓNIMO (Cód. Calixtino, s. XII):
 - *Congaudeant catholici* (Conductus): **566**, 575.
 - *Cunctipotens genitor Deus* (Organum): **569**.
 ANÓNIMO (Cód. Huelgas, s. XIII): 359.
 - *Credo*: 566.
 - *Gaude, Virgo - Verbum caro - Et veritate* (Motete): 371, 572.
 - *In saeculum* (Motete): 366, 572.
 - *Novus miles sequitur* (Conductus): **570**.
 - *O miranda - Salva, Mater - Kyrie* (Motete): 366.
 - *Rex obiit* (Conductus): **568**.
 ANÓNIMO (CMC, s. XV): 495.
 - *A los maytines era* (Villancico): 380.
 - *Laudate Dominum* (Salmo): 135, **599**.
 - *Olvida tu perdicción* (Romance): 304.
 - *Qué bonito niño chiquito* (Villancico): 380.
 ANÓNIMO (CMM, s. XVI): 498, 508.
 - *A bente y siete de março* (Romance): **324**, 505.
 - *Ay, Jhesús, qué mal frayle* (Madrigal): 534.
 - *Cavallero, si a Francia ides* (Romance): 505.
 - *Claros y frescos ríos* (Madrigal): 370, **597**.
 - *Corten espadas afiladas* (Ensalada): **510**, 511.
 - *El fresco ayre del favor humano* (Madrigal): 370, **597**.
 - *Por ese mar d'[H]elesponto* (Romance): 505.
 - *Puse mis amores en Fernandillo* (Villancico): 498.
 - *Sábeta, linda zagala* (Villancico): 498.
 ANÓNIMO (C.M. de Medinaceli B, s. XVII):
 - *¡Oh qué bien que baila Gil!* (Villancico): 105, **171**, 366.
 ANÓNIMO (CMP, s. XV): 495, 504
 - *¡Ay, que non ay!* (Villancico): 494
 -- *¡Ay, Santa María!* (Villancico): 365, 494, 533, **596**.
 - *Cutegón E singuel* (Villancico): 365, **596**.
 - *Dale, si le das* (Villancico): 135, 308, 366, **598**.
 - *Dindirín dindirín* (Villancico): **170**, 494, 496,

- 604.**
 - *Lo que queda es lo seguro* (Villancico): 87, 366, **599.**
 - *Minno amor, dexistes ay* (Villancico): 365, **598, 603.**
 - *Muchos van d'amor heridos* (Villancico): **107s., 496, 596.**
 - *Ora baila tú* (Canción): 370, 538, **599.**
 - *Rodrigo Martines* (Villancico): 494, **596, 603.**
 - *Tres morillas m' enamoran* (Villancico): **493, 533.**
 ANÓNIMO (C.M. de Turín, (s. XVII):
 - *Con ciertas desconfianças* (Madrigal): 101, 365.
 - *De pecho sobre una torre* (Canción): 85, 108, **171, 366.**
 ANÓNIMO (CMU, s. XVI):
 - *Alça la niña los ojos* (Villancico): 370, **597.**
 - *¡Ay de mí, qu'en tierra agena!* (Villancico): 370, **597.**
 - *Ay, luna, que reluzes* (Villancico): 379.
 - *¿Cómo puedo yo bivar?* (Villancico): 134, **596.**
 - *¿Con qué la lavaré?* (Villancico): 497.
 - *Falalalán, falalalera* (Villancico): 497.
 - *Llaman a Teresica* (Villancico): 84, 97, 135, 364, 534, **596, 603.**
 - *No la devemos dormir* (Villancico): 108, 497.
 - *Ríu, ríu, chíu* (Villancico): 497.
 - *Señores, el qu'es nascido* (Villancico): 365, **596, 603.**
 - *Serrana, ¿dónde dormistes?* (Villancico): 97, 369, 494, 497, **598.**
 - *Teresica hermana* (Villancico): 494, 533s.
 - *Vésame y abrácame* (Villancico): 109, 135, 365, **596, 603.**
 - *Yéndome y viniendo* (Villancico): 135, 497, **596.**
 ANÓNIMO (Llibre Vermell, s. XIV):
 - Cánones: 567.
 - *Inperayritz de la ciutat joyosa* (Canción): 567.
 - *Mariam Matrem* (Canción): 567.
 - *Stella splendens in monte* (Virelai): 567, 571.
 ANÓNIMO (Monasterio de Beuren, s. XIII):
 - *Carmina Burana*: 206.
 ANÓNIMO POPULAR (s. XVI?):
 - *El Conde Olinos* (Romance): **503s.**
 ANÓNIMO Popular de Austria:
 - *Una voz, dos voces...* (Canon): 231, 361.
 ANÓNIMO Popular de España:
 - *Comienzo solo* (Canon): 231, 361.
 ANÓNIMO Popular de Inglaterra:
 - *New oysters* (Canon): **156.**
 ANÓNIMO (*Romances y Letras a tres voces*, s. XVII):
 - *Como suele el blanco zisne* (Madrigal): 101, 365.
 - *En Belén están mis amores* (Villancico): 371, 539.
 - *Si por Rachel* (Canción): 105, 370, 537.
 - *Ya es tiempo de recoger* (Madrigal): 108, 365.
 - *Yo he hecho lo que he podido* (Villancico): 109, 366.
 ANÓNIMO (s. XI):
 - *Tractatus ad organum faciendum*: **566.**
 * *Kyrie cunctipotens genitor Deus* (Discantus): **569s.**
 ANÓNIMO (s. XIII):
 - *O miranda - Salva, Mater - Kyrie* (Motete): 572.
 ANÓNIMO (s. XIV-XV):
 - *El Misterio de Elche*: **567**
 ANÓNIMO (s. XVI):
 - *El Toro* (Ensalada): 512.
 ANÓNIMO (s. XVII):
 - *Nace el lucero del alba* (Villancico): 90.
 ANTONIO-JOSÉ Martínez:
 - *Ave, Maria* (Motete): 468.
 ARAMBURU, Luis: 516, 670.
 ARAÑÉS, Juan: 608.
 - *Zagaleja lastimada* (Villancico): 108, 361.
 ARCADELT, Jacob: 509, **586.**
 - *Ave, Maria* (Motete) 365, 465.
 - *Nous voyons que les hommes [Ave, Maria]* (Chanson): **598.**
 ARISTÓTELES: 204.
 ARIZO, Miguel de: 608.
 ARMENDÁRIZ, Juan:
 - *Dixit Dominus* (Salmo): 109, 372, **624.**
 ASECIO PALACIOS, Juan-Carlos: 566, 574.
 ASÍNS ARBÓ, Miguel:
 - *Ave, Maria* (Motete): 468, 677.
 BACH, Carl Philipp Emanuel: **632.**
 - *La Resurrección y Ascensión de Jesús* (Oratorio): 632.
 - *Los Israelitas en el desierto* (Oratorio): 632
 - *Magnificat*: 632.
 BACH, Johann Sebastian: 1, 26, 35, 91, 222, 225, 250, 311, 316, 317, 363, 381, 455, 469, 479, 507, 521, 606, 607, **612**, 625, 626, 628, 642, 655.
 - Cantatas: **518**, 622.
 - *Wir danken dir, Gott, wie danken dir* (Coro de la Cantata BWV 29): 91, 97, 152, 369, 537.
 - Cantata *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61, para el Domingo 1º de Adviento: **518.**
 - Cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147, para la Fiesta de la Visitación de la Virgen: **518.**
 * *Jesus bleibet meine Freude* (Coral de la

- Cantata BWV 147) 91, 97, 153, **161**, 364, 380
538.
- Corales (4 v.m.): 491.
 - *El clave bien temperado*: 577, **618**.
 - *Ich will hier bei dir stehen* (Coral): 84, 91, 102, **128s.**, 135, 154, 364.
 - *Komm süßer Tod* (Coral): **684**.
 - *Magnificat, BWV 243*: 612.
* *Suscepit Israel* (Coro): 372.
 - *Misa, en Si m., BWV 232*: 612.
* *Kyrie*: 91.
 - Motetes: 32, 373. 612.
 - *Der Geist hilft unser Schwachheit auf, BWV 226*
(Motete nº 2): 163, 246, **308**, 311, 313, 318, 320, 469, **557**.
 - *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, BWV 228*
(Motete nº 4): 246, 469.
 - *Iesu, meine Freude, BWV 227* (Motete nº 3): 244, 311, 410, 469, **629**.
* *So aber Christus in euch ist* (Coro): 118, 155, 370.
 - *Komm, Jesu, komm, BWV 2229* (Motete nº 5): 246, 469.
 - *Lobet den Herrn, alle Heiden, BWV 230* (Motete nº 6): 469.
 - *Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 225*
(Motete nº 1): 246, 469.
 - *Oratorio de Navidad, BWV 248*: 520, 612.
 - *Pan del cielo* (Coral): **142**.
 - Pasiones: **520**.
 - *Pasión según San Juan, BWV 245*: 520, 521, 612.
* *Herr, unser Herrscher* (Coro): 136.
* *Mein teurer Heiland, lass dich fragen* (Aria de B. con Coro): **162**.
* *Ruht wohl* (Coro): 136.
 - *Pasión según San Lucas*: 520.
 - *Pasión según San Mateo, BWV 244*: 215, 520, 521, 612, 642, 643.
* *O Lamm Gottes unschuldig* (Coro): 491.
 - *Quédate, Señor conmigo* (Coral): 379.
- BACH, Johannes: 469.
- BADAJÓS: 495.
- BAENA, Lope de: 495.
- BAL Y GAY, Jesús: 496, 583.
- BANCHIERI, Adriano: 316, 509, 628.
- *Capricciata a tre voci* (Divertimento): 369, **599**.
 - *Contrapunto bestiale alla mente* (Madrigal): 309.
- BARBIERI, Francisco Asenjo: 495, 682.
- BARDI, Giovanni de': 625.
- BARDOS, Lajos: 316, 368, 516, **663**.
- *Ave, maris stella* (Himno): 89, 98, **130**, 152,
 - *Szello zug* (Canción): 89, 154, 175, 178, 367, 364, 474.
- BARJA, Ángel: 361, 368, **669s.**
- *Madrigales y Romances*: 669.
 - *Planctum Ieremiae* (Cantata): 669.
 - *Poemas del Mar* (Ciclo de Canciones): 514, 669.
- BARTER, Joan: 622.
- BARTÓK, Bela: 316, 368, 514, 516, **663**, 678.
- *4 Canciones antiguas folklóricas húngaras*: 662.
 - *4 Canciones folklóricas eslovacas*: 662.
 - *5 Canciones folklóricas eslovacas*: 662.
 - *6 Canciones folklóricas de Székely*: 663.
 - *Cantata Profana*: 519, 663.
 - *27 Coros*: 663.
 - *Csujogató* (Canción): 372.
 - *3 Escenas Pueblerinas*: 663.
 - *Meghalok Csurgóért* (Canon): 362.
- BASSANO, Giovanni:
- *Hodie Christus natus est* (Motete): 245.
- BAYLÓN, Aniceto: 622.
- BECKERATH, Alfred von:
- *Sine Musica nulla vita* (Canon): 231, 361.
- BEDMAR ENCINAS, Luis: **669**.
- *A la Fuente del Olivo* (Canción): 668.
 - *Adiós, olivarillos* (Canción pop. Andalucía): 88, 105, 139, **142**, 143, 152, 369, 516, 539.
 - *Triptico del Puerto* (Ciclo de Canciones): 515.
- BEDMAR ESTRADA, Luis-Pedro:
- *Verde que te quiero verde* (Canción): 679.
- BEETHOVEN, Ludvig van: 21, 26, 27, 35, 215, 243, 577, 631, 632, **633**, 635, 638, 639, **643**, 655.
- *Bach* (Canon): 370, 371.
 - *Cristo en el Monte de los Olivos, Op. 85*
(Oratorio): 521, 643.
 - *Fantasia para Piano, Coro y Orquesta, en Do M., Op. 80*: 635, 643.
 - *Fidelio* (Ópera): 235, 237.
 - *Misa en Do M., Op. 86*: 5223, 633.
 - *Missa Solemnis, en Re M., Op. 123*: 523, 639, 642, 643.
 - *Sinfonía nº 1, en Do M., Op. 21*: 639.
 - *Sinfonía nº 5, en Do m.*: 52.
* *Allegro con brio*: 105, **137**.
 - *Sinfonía nº 6, en Fa M., Op. 68 "Pastoral"*: 641.
 - *Sinfonía nº 9, en Re m., Op. 125 "Coral"*: 215, 287, 526, 643.
* II. *Scherzo*: **548**.
* IV. *Finale*: Oda a la Alegría: **635**.
- BELMONTE: 495.
- BENEDITO, Rafael:
- *El tilo* (de F. Schubert) (Canción): 153. 367.
 - *En San Vicente* (Canción popular de Santander): 121, 150, 176, 186, 367.
- BENEVOLI, Orazio:
- *Missa Salisburgensis*: 246.
- BENITO, San: 204.

- BERG, Alban: 674.
- BERLIOZ, Hector: 27, 30, **645**.
- *Gran Misa de Difuntos (Requiem)*, Op. 5: 645
 - *La Condenación de Fausto*, Op. 24 (Leyenda dramática): 645.
 - *La Infancia de Cristo* (Oratorio): 521, 645, 650.
 - *Requiem*: 215.
 - *Romeo y Julieta*, Op. 17 (Sinfonía dramática): 645.
 - *Sinfonía Fantástica*, Op. 14: 641, 645.
 - *Te Deum*, Op. 22 (Himno): 523, 642, 645.
 - *Tratado de Instrumentación*: 645.
- BERNSTEIN, Leonard: **665s**.
- *Chichester Psalms*: 665.
 - *Sinfonía n° 3 Kaddish*: 66.
 - *Warm - up* (Canon): **679s**.
- BIZET, Georges:
- *Carmen* (Ópera): 235, 236, 237, 535.
- BLANCO, Jesús: 2.
- BLAS DE CASTRO, Juan: 608.
- BOLOGNA, Jacopo da:
- *Di novo è giunt'un cavalier errante* (Madrigal): **571s**.
- BORLY, Nicolás: 609.
- BORNEWASSER, Kees:
- *Missa "Laudate pueri"*: Kyrie - *Agnus Dei*: 116, 155, 366.
- BORTNIANSKI, Dimitri Stepanovich: **634**.
- BOULEZ, Pierre: 27, 47, 76.
- BOYCE, William:
- *Alleluia* (Canon): 287, **312**.
- BRAHMS, Johannes: 1, 217, 243, 287, 316, 317, 368, 381, 513, **644s.**, 647, 648, 649.
- *Ave, Maria*, Op. 12 (Motete): 467
 - *Canción de cuna*: 196.
 - *Canciones Populares Alemanas*: 644
 - 5. *Täublein weissm*: **100**.
 - 3 *Canciones*, Op. 42 (Ciclo de *Lieder*): 244.
 - 5 *Canciones*, Op. 104 (Ciclo de *Lieder*): 244.
 - 3 *Coros Espirituales*, Op. 37: 467, 644.
 - *Ein Deutsches Requiem*, Op. 45: 216, 523, 642, 645, 650.
 - *Fest und Gedensprüche*, Op. 109 (3 Himnos Festivos): 246, 469, 654.
 - *Ich hab die Nacht geträumet* (Lied): 87, 109, 119, 151, 367.
 - *In stille Nacht* (Canción): **558**.
 - *Liebeslieder Walzer*, Op. 52 (Ciclo de *Lieder*): 316, 381, 513, 644, 653.
 - 10. *O wie sanft die Quelle*: 90, 98, 118, 151, 153, 369, 537.
 - *Marienlieder*, Op. 22 (Ciclo de *Lieder*): 373, 513, 644.
- 1. *Der englische Gruss*: 513.
 - 4. *Der Jäger*: **99**.
 - 2 *Motetes*, Op. 29: 469.
 - 2 *Motetes*, Op. 74: 469.
 - 3 *Motetes*, Op. 110: 469, 644.
 - *Nänie*, Op. 82 (Cantata): 645, 650.
 - *Neue Liebeslieder Walzer*, Op. 65 (Ciclo de *Lieder*): 381, 513, 644, 653.
 - 8. *Weiche gräser im Revier*: 90, 98, 121, 151, 153, 369.
 - *Rapsodia*, Op. 53: 645, 650.
 - *Rinaldo*, Op. 50: 645.
 - *Schicksalslied (Canto del Destino)*, Op. 54 (Lied): 513, 650.
 - *Zigeunerlieder*, Op. 103 (Ciclo de *Lieder*): 644.
- BRETÓN, Tomás:
- *La Verbena de la Paloma* (Zarzuela): 525.
- BRIHUEGA: 495.
- BRITTEN, Benjamin: 243, 316, 368, **660s**.
- *A Boy was born* (Variaciones): 660.
 - *A Ceremony of Carols* (Ciclo de Canciones): 514, 660.
 - n° 1 y 11 *Procession y Recession*: 359.
 - *Festival Te Deum*: 660.
 - *Five Flower Songs* (Ciclo de Canciones): 514, 660.
 - *Hymn to St. Cecilia*: 660.
 - *Himno a la Virgen*: 246, 380.
 - *Missa Brevis*, en Re M: 660.
 - *Rejoice in the Lamb* (Festival Cantata, Op. 30): 519.
 - *Requiem de Guerra*, Op. 66: 523, 660.
 - *Saint Nicolas*, Op. 42 (Cantata): 519.
 - *Spring Symphony*: 660.
 - *Te Deum*, en Do M. (Himno): 523.
- BROTO, Joaquín: 12, 670.
- BRUCKNER, Anton: 368, 479, **644**.
- *Ave, Maria* (Motete): 467.
 - *Misas*: 523.
 - * *Misa n° 1*, en Do m.: 644.
 - * *Misa n° 2*, en Mi m.: 644.
 - * *Misa n° 3*, en Fa m.: 644.
 - *Motetes*: 467, 649, 653.
 - *Salmo 150*: 523, 644.
 - *Te Deum* (Himno): 523, 644.
- BRUDIEU, Juan:
- *De los Madrigales del muy reverendo...*: **508**.
- BULL, John: 509.
- BÜLOW, Hans von: 27.
- BUS, Gervais du:
- *Roman de Fauvel*: **567**.
- BUSCH, Brian, R.: 12, 68, 77, 172, 192, 196, 289, 409.
- BUSSONI, Ferruccio: 376.

- BUSTO, Javier: **670**.
 - *Ave, Maria* (Motete): 468, 670.
 - *Basque Magnificat*: 670.
 - *Missa Augusta*: 670.
 - *Pater noster* (Motete): 382.
 - *Sagastipean*: 670.
 BYRD, William: 316, 509, **588**.
- CABEZÓN, Antonio de: 211.
 - *Fugas*: 457.
 CACCINI, Giulio: 625.
 CALAHORRA, Pedro: 502, 508, 584, 609.
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: 506.
 CAMARGO, M.G.:
 - *Principes persecuti sunt me* (Salmo): 246.
 CANCIONERO MUSICAL DE LA CASANATENSE:
 501, **608**.
 CANCIONERO MUSICAL DE COIMBRA: **609**.
 CANCIONERO MUSICAL DE LA COLOMBINA: 310,
495, 582, 591, 605.
 - Villancicos: **495**.
 CANCIONERO MUSICAL DE MEDINACELI: 211, 244.
498, 508, **583**, 608, 609.
 - Madrigales: **509**.
 - Villancicos: 494, 495, 497, **498**, 509, 605.
 CANCIONERO MUSICAL DE MUNICH (C.DE LA
 SABLONARA): 502, 605, **608**.
 CANCIONERO MUSICAL DE OLOT: 501, **608**.
 CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO: 211, 244, 310,
495, 582s, 591.
 - Romances: **504**.
 - Villancicos: **495**, 497.
 CANCIONERO MUSICAL DE TURÍN: 501, **608**.
 CANCIONERO MUSICAL DE UPPSALA: 211, 386,
496, 583.
 - Villancicos: 495, **496**, 500.
 CANTIGAS DE AMIGO: 604.
 CANTO AMBROSIANO: 424..
 CANTO GALICANO: 424.
 CANTO GREGORIANO: 204, 207, 208, 209, 214, 292,
 312, 374, **423 ss.**, 467, 473, 474, 475, 476,
 477, 478, 479, 482, 485, 487, 489, 490, 500,
 565, 569, 575, 580, 581, 589, 594, 614, 642,
 649, 676, 683.
 - *Absolve, Domine* (Trac.): 488.
 - *Agnus Dei* (Missa II): 487.
 - *Agnus Dei* (Missa III): 487.
 - *Agnus Dei* (Missa VIII): 487.
 - *Agnus Dei* (Missa XIV): 487.
 - *Agnus Dei* (Texto): **486**.
 - *Alleluia. Pascha nostrum*: **160**.
 - *Ave, Maria* (Ant.) (Texto): **464s**.
 - *Ave, maris stella* (Himno): **159s**.
 - *Benedictus* (Misa, texto): **486**.
 - *Benedictus* (Cant./Ps.): 487.
 - *Christus factus est* (Grad.): 429, **445**.
 - *Credo* (entonaciones): **485**.
 - *Credo* (texto): **483s**.
 - *Domine Iesu Christe* (Off.): **488**.
 - *Emendemus in melius* (Resp.) (Texto): **470s**.
 - *Gloria* (entonaciones): **483**.
 - *Gloria* (texto): **481s**.
 - *Gloria* (Missa XIV): **444**.
 - *Kyrieale*: 483, 568.
 - *Kyrie* (texto): **481**.
 - *Kyrie "fons bonitatis"* (Missa II): **568**.
 - *Kyrie "cunctipotens genitor Deus"*: **568**.
 - *Kyrie "cum iubilo"* (Missa IX): 454, **445, 570**.
 - *Libera me, Domine* (Resp.): **488**.
 - *Lux aeterna* (Com.): **488**.
 - *Magnificat* (Cant./Ps.) (Texto): **475**, 477.
 - *Missa IX (de Beata Virgine)*: 480.
 - *O vos omnes* (Ant.) (Texto): **462**.
 - *Pange, lingua* (Him.): 473.
 - *Pascha nostrum* (Al.): 436.
 - *Requiem aeternam* (Grad.): **488**.
 - *Requiem aeternam* (Intr.): **444**, **488**.
 - *Resurrexi* (Intr.): 435.
 - *Sanctus* (Missa IX): 683.
 - *Sanctus* (texto): **485**.
 - Tonos salmódicos: **478s**.
 - *Ut queant laxis* (Him.) (Texto): **430**.
 - *Veni, creator Spiritus* (Him.) (Texto): **472s**.
 - *Veritas mea* (Of.): 429.
 - *Victimae Paschali laudes* (Seq.): 435.
 CANTO MOZÁRABE: 424.
 - *Pange, lingua* (Himno): **450**.
 - *Vexilla regis prodeunt* (Himno): **449**.
 CAPLET, André:
 - *Misa a tres voces: Sanctus*: 372.
 CÁRCERES:
 - *La Trulla* (Ensalada): 512.
 CARISSIMI, Giacomo: **611**.
 - *Baltasar* (Oratorio): 519, 611.
 - *Ezequías* (Oratorio): 519.
 - *Historia de Job* (Oratorio): 519.
 - *Jephté* (Oratorio): 519, 611.
 - *Jonás* (Oratorio): 519, 611.
 - *Judicium Salomonis*: 611.
 CARLOS III, Rey: 634.
 CARMINA BURANA: **566**.
 CARVAJAL, Antonio: 669.
 CASALS, Pau : 468.
 - *El Pessebre* (Oratorio): 521.
 CASIMIRI, Raffaele: 244.
 CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario:

- *Romancero Gitano* (Ciclo de Canciones): 514.
- Nº 1. *Baladilla de los tres ríos*: 541.
- CASTILLO, Manuel: 243, 368, 543, **668**.
- *Antífonas de Pasión*: 668.
- *Cantata del Sur*: 668.
- *Dos Poemas de Juan-Ramón*: 515, 668.
- *La canción del columpio* (Canción pop. Málaga): 98, **143**, 152, 186, 369, 515.
- *Los muleros* (Canción popular de Andalucía): 89, **130**, 150, 186, 367.
- *Quen a omagen da Virgen* (Cantiga): 155, 365.
- *Romance de Navidad* (Canción pop. Andalucía): 516.
- *Tres Cantos para recordar a Eslava*: 373, 515, 668.
- CASTRO, Juan de:
- *Angelus ad pastores* (Motete): 371, 464, **507**.
- CÁTULO: 675.
- CAVALIERI, E. del:
- *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (Oratorio): 519.
- CEBALLOS, Rodrigo de: 211, 244, 509, 585.
- *Adversus me susurrabant* (Motete) **87s**.
- *Fabordón de 8º tono* (Salmo): **476**.
- *Magnificat* (Los): 479.
- CEBRIÁN, Antonio: 498, 509.
- CEREROLS, Joan: 466, 479, **610**.
- *Ave, maris stella* (Himno): **133s.**, 245, 474, 610.
- *Et incarnatus est* (Canon): 361.
- *Missa de Batalla*: 610.
- *Regina caeli, laetare* (Motete): 245.
- *Salve, Regina* (Motete): 378.
- CERTON, Pierre:
- *La la la, je ne l'ose dire* (Chanson): 84, 97, 186, 364, 536, 590, **596**.
- CETINA, Gutierre de: 506, **507**, 555, 671.
- CHACÓN, F.: 509.
- *El Molino* (Ensalada): 512.
- CHAPÍ, Ruperto:
- *La bruja* (Zarzuela): 525.
- CHARPENTIER, Marc-Antoine: **613**.
- *Magnificat*: 613.
- *Te Deum*: 613.
- CHERUBINI, Luigi: 632, **634**.
- *Requiem*, en Do m: 523, 634
- *Requiem*, en Re m: 634.
- * *Graduale*: 91, 98, 138, 153, 181, 369.
- *Sonnez la dianne* (Canon): 365, 366.
- CHOPIN, Frederic: 544.
- *Balada nº 2*, en Fa M.: 666, 671.
- CLAVÉ, José Anselmo: 218.
- CLEMENS non Papa:
- *Ave, Maria* (Motete): 465.
- CLIMENT, José: 502, 610.
- CÓDICE CALIXTINO: **565s**.
- CÓDICE DE LAS HUELGAS: **566**, 568, 573.
- COMES, Juan Bautista: 466, 608, **610**, **621**, 632.
- *Bien conocéis al amor* (Villancico): 380.
- *Danzas del Santísimo Corpus Christi*: 610.
- *Endechas* (Villancico): 105, 108, **171**, 371.
- *Miserere* (Salmo): **213**, **356**, **624**.
- *Terremoto, qué ruido* (Villancico): 246.
- Villancicos: 244.
- Villancicos a la Navidad: 502, 610.
- Villancicos a la Sma. Virgen: 502, 610.
- Villancicos al Ssmo Sacramento: 502, 610.
- COMPANY, Francisco: 608.
- CONTRERAS: 495, 504.
- COPLAND, Aaron: 243, **665**.
- *Canticle for Freedom*: 665.
- *In the Beginning*: 665.
- CÓRDOVA, Antonio de: 495.
- CORNAGO, Juan: 495.
- *Porque más sin duda creas* (Villancico): 495.
- *Señora, qual soy venido* (Villancico): 496.
- CORREA, Manuel: 609, 622.
- COSSETTO, Emil: **661**.
- *Et in terra pax* (Cantata): 661.
- *Partita Sefárdica* (Cantata): 661.
- *Rapsodia del Cante Jondo* (Cantata): 661.
- *Zorongo* (Canción popular): 661.
- CROCE, Giovanni: 509.
- CRUCE, Petrus de: **566**.
- CRUZ, Felipe de la: 609.
- DALLA CASA, Girolamo:
- *Le vero modo di diminuir*: 591.
- DALLAPICCOLA, Luigi: **661**.
- *Canti di liberazioni*: 661.
- *Canti di prigionia*: 661.
- *Job (Sacra rappresentazione)*: 661.
- DART, Thurston: 13, 578.
- DEBUSSY, Claude: 243, 316, 368, **659**.
- *La damoiselle élue* (Cantata): 519, 659.
- *L'enfant prodigue* (Cantata): 519, 659.
- *Le printemps* (Cantata): 659.
- *Sirenas* (de los Nocturnos, nº 3): 526, 659.
- *Trois Chansons de Charles d'Orléans*: 373, 514, 659, 673.
- DELAPORTE, Wilhem: 217.
- DÍAZ BESÓN, Gabriel: 608.
- *Lauda, Ierusalem* (Salmo): **619**.
- DÍAZ, Juan: 509.
- DIEGO, Gerardo: 515.
- DISTLER, Hugo: 368, **658**.
- *Totentanz* (Cantata): 658.

- DOMÍNGUEZ, Julio: 670.
 - *Cada noite* (Canción): 382.
 DONATO, Baldassare: 509.
 DONIZETTI, Gaetano:
 - *Miserere, en Re m.* (Salmo): 523.
 DONOSTIA, José-Antonio de: 468, **667**.
 - *Caminando va José* (Canción pop. Navidad Francia?): 516.
 - *Canciones de las Landas*: 667.
 - *Canciones Sefardíes*: 667.
 - *Evocación Sevillana*: 666.
 - *Impresiones argentinas*: 666.
 - *4 Melodías catalanas*: 666.
 - *Missa pro Defunctis*: 667.
 DOWLAND, John: 316, 509, 612.
 DUFAY, Guillaume: 473.
 DUKAS, Paul: 31.
 DURANGO, Matías de:
 - *Navecilla que sales del puerto* (Villancico): 90, 105, **171**, 366.
 - *Oigan, atiendan, escuchen* (Villancico): 90.
 DURÓN, Diego: 622.
 DURUFLÉ, Maurice: 468, **659**.
 - *4 Motetes sobre temas gregorianos*: 659.
 - *Requiem, Op. 9*: 243, 523, 659, **673**.
 DVORAK, Antonin: **647**.
 - *Stabat Mater, Op. 58* (Oratorio): 523.
- EGÜÉS, Manuel de: 622.
 EICHENDORFF, Joseph von: 513.
 ELGAR, Edward: **660**.
 - *Los Apóstoles* (Oratorio): 660.
 - *Ave, Maria, Op. 2 n° 2* (Motete): 467.
 - *Cinco Canciones* (Ciclo de Canciones): 514.
 - *El Reino* (Oratorio): 660.
 - *El Sueño de Geroncio* (Oratorio profano): 521, 660.
 ENCINA, Juan del: 495, 498, 504, 583.
 - *¿A quién debo yo llamar?* (Villancico): 365, **596**.
 - *Ay triste que vengo* (Villancico): 109, 365, 496, 536, **596**, **603**.
 - *Más vale trocar plaser* (Villancico): 85, **108s**, 135, 364, 494, 496, 534, **596**, **603**.
 - *Oy comamos y bebamos* (Villancico): 108, 306, **493**, 496, 534.
 - *¿Qu'es de ti, desconsolado?* (Romance): 87, 36, **596**.
 - Romances: 505.
 - *So ell enzina, enzina* (Villancico): 494.
 - *Triste España sin ventura* (Romance): 534.
 - *Una sañosa porfía* (Romance): **503s.**, **505s**.
 ENRRIQUE: 495.
 ERICSON, Eric: 32.
- ESCOBAR, Pedro: 211, 495, 504.
 - *Las mis penas, madre* (Villancico): 494.
 - *Missa: Gloria*: **135**.
 - *No devo dar culpa a vos* (Villancico): 87, 365. **II: 596**.
 - *Pásame por Dios, varquero* (Villancico): **I: 365**, **598**, **603**.
 - *Virgen bendita sin par* (Villancico): 85, 97, 135, 364, 496, **596**, **603**.
 ESLAVA, Hilarión: **647**.
 - *Misa de Difuntos*: 647.
 - *Miserere de Sevilla* (Salmo): 451, 523, 647.
 - *Stabat Mater*: 647.
 - *Te Deum*: 647.
 ESPINOSA, Manuel:
 - *Salve, Regina caelitum* (Motete): 155, 365.
 ESQUIVEL, Juan:
 - *Magnificat* (Los): 479.
- FALCÓN SANABRIA, Juan-José: **669**, 673.
 - *Atlántica* (Cantata): 669.
 - *Baile de la cunita* (Canción popular de Canarias): 154, 371.
 - *Chácaras blancas*: 669.
 - *Poema Coral del Atlántico* (Cantata): 514, 669, **674s**.
 FALLA, Manuel de: 230, 368, 467, 468, 514, 543, **666s.**, 667, 668.
 - *Atlántida* (Cantata escénica): 216, 519, 525, **666**, 667.
 * *La Salve en el mar*: 676.
 - *Balada de Mallorca* (Canción): 515, **544**, **666**, **671**.
 - *Danza Final* (de *El Sombrero de Tres Picos*, Ballet): 160.
 - *Invocatio ad Individuam Trinitatem* (Motete): **53-61**, 231, 358, **666**.
 - *El Retablo de Maese Pedro* (Ópera): 238.
 - *La Vida Breve* (Ópera): 235, 236, 237.
 FAURÉ, Gabriel: 314, **646**.
 - *Ave, Maria* (Motete): 467.
 - *Cántico de Jean Racine*: 646.
 - *Messe basse*: 646.
 - *Requiem, en Re m.*: 243, 523, 646.
 FELIPE II, Rey: 621.
 FELIPE III, Rey: 608.
 FELIPE NERI, San: 519.
 FERMOSELLE: 504.
 FERNANDES, Antonio: 495.
 FERNÁNDEZ, Pedro: 495.
 FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique: 29, 31.
 FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA, Pedro: 211.
 FÉTIS, François-Joseph: 38.

FEVIN, Antoine de:

- *Petite camiseta* (Chanson): 370, **597**.

FIGUEROLA, Benito: 608.

FINCK, Hermann:

- *Prattica Musica*: 592.

FLECHA "EL JOVEN", Mateo: 511, 584.

- *Il primo libro di madrigali*: 508.

- *La Feria* (Ensalada): 512.

- *Las Cañas* (Ensalada): 512.

FLECHA "EL VIEJO", Mateo: 211, **497**, **584**.

- *Las Ensaladas*: 373, 497, **511s.**, 583s.

* *El Fuego*: **510s.**, 512.

* *El Jubilate*: 512.

* *La Bomba*: 512.

* *La Caça*: 512.

* *La Guerra*: 512.

* *La Justa*: 512.

* *La Negrina*: 512.

* *La Viuda*: 512.

* *Las Cañas*: 512.

* *Los Chistes*: 512.

FORTNER, Wolfgang:

- *Canción sagrada*: **683**.

FRANCK, César: **645s.**

- *Las Bienaventuranzas* (Oratorio): 646, 650.

- *Panis angelicus* (Motete): 196, 645.

- *Psyché* (Poema sinfónico): 646.

- *Redención* (Oratorio): 645, 650.

- *Salmo CL*: 646.

FRANCK, Melchior: 439, **611**.

- *Da pacem, Domine* (Canon): 362, **458s.**

FRESCOBALDI, Girolamo: 577.

FURTWÄNGLER, Wilhelm: 27.

GABRIEL: 495.

GABRIELLI, Andrea: **587**.

- *La virginella é simile a la rosa* (Madrigal): 370, **597**.

GABRIELLI, Giovanni: 465, **587**, 588, 620, 621.

- *Exultet jam angelica* (Motete): 246.

- *Symphoniae sacrae*: 587.

GAFFORIUS, Franchinus:

- *Practica Musicae*: 601.

GAGNEUX, Renaud:

- *Chorus*: 309.

GAJARD, Josef: 13.

GALINDO, José-Antonio: 670.

- *Son del Guadarrama* (Ciclo de Canciones): 515

GALLO, José-Antonio: 12.

GALLUS, Jacobus: cf. HANDL, Jacob.

GARCÍA, Gaspar: 608.

GARCÍA, Juan-Alfonso: 1, 2, 28, 186s., 243, **311**, 361, 368, 467, 468, 543, 558, **669**.

- *Amarillos* (Ciclo de Canciones): 515

- *Ave, Maria (1)* (Motete, 3 v.bl.): 468.

- *Ave, Maria (2)* (Motete, 4 v.gr.): 468.

- *Ave, Maria (3)* (Motete, 4-6 v.m. y SCTB solos): 468.

- *Ave, Maria (4)* (Motete, 3 v.bl.): 468.

- *Ave, Maria (5)* (Motete, 4 v.m.): 468.

- *Campanas para Federico* (Cantata): 669.

- *3 Canciones de Navidad*: 515.

- *Cántico Espiritual* (Oratorio): 669.

- *6 Caprichos*: 515.

1. *Guitarra*: **559**.

2. *Candil*: **558**.

3. *Crótalo*: 244, 291.

4. *Chumbera*: **119**.

5. *Pita*: **100**, **558**, 559.

6. *Cruz*: **557**.

- *Como nace el alba* (Canción de Navidad): **85**.

- *Edipo Rey* (Música incidental): 91, 152, 183, 365.

- *El Cristo de Velázquez* (Cantus mysticus): 373, 410, 515, 669, **671s.**

2. *Triunfador de la Muerte*: **104**.

- *Epitafios Granatenses*: 669.

2. *Recosindi Abba*: **677**.

6. *Hic requiescit*: 244.

7. *Pauperes vobiscum*: 244.

- *Iesu, dulcis memoria* (Himno): **138s.**

- *Lo que Vos queráis, Señor* (Madrigal sacro): 84, 101, **141**, 166, 183, 306., 364, 538.

- *5 Madrigales*: 515, 669.

3. *Hacia otra Luz*: **86**, 244.

4. *Canción Elemental*: **85s.**

- *Mi corazón y el mar* (Poema coral): 244, 674.

- *Missa Brevis*: 669.

- *Nativitatis Mystrium* (Cantata): 669.

- *O sacrum convivium* (Motete): 88, 105, 166, 179, 187, 357, 369, 468, 536, **541**.

- *Paraíso cerrado* (Cantata): 669.

- *3 Poemas Amorosos*: 244, 515.

- *3 Poemas de A. Machado*: 515, 669, 671.

1. *Parábola*: 380, **549**.

2. *Canciones del Alto Duero*: **305**, 380, 679.

- *3 Poemas Líricos*: 515.

- *Preg'hiera semplice di Sto. Francesco* (Canción espiritual): **116**, 669.

- *7 Proverbios*: 515.

4. *Qué difícil es*: 244.

7. *Tartarín*: **101**.

- *Se volvió la noche día* (Canción de Navidad pop. de Granada): 370.

- *Señor, me cansa la vida* (Canción): **124**, 380.

- *La Siembra del Señor* (Música incidental): **145**, 152, 366.

- *Soleá* (Canción pop. de Granada): 85, 98, **143s.**, 138, 154, 176, 179, 184, 369, 516.
- *Teoremas* (Ciclo de Canciones): 515, 669.
- *Tres hojitas, madre* (Canción pop. de Asturias): 372.
- *Trilogía Mística*: 373, 515, 669.
 - I. *La Fonte*: **676s.**
 - II. *El Pastorcico*: **122s.**, **126s.**, 137, 139, 140, 144, **145s.**, 154, 166, 178, 184, 187, 371, 539.
- GARCÍA, Pedro-Andrés: 65.
- GARCÍA ABRIL, Antón: 670.
- *Ave, Maria* (Motete). 468.
- GARCÍA JULBE, Vicente: 499, 585, 610.
- GARCÍA LORCA, Federico: 32, 196, 515, 666, 675, 677, 678, 683.
- GARCIMUÑÓS: 495.
- *Una montaña pasando* (Ensalada): 97, **171**, 369, 511, 537, **598**.
- GARCÓN (GARZÓN), Diego: 211, 498, 509, 608.
- *Amor ciego y atrevido* (Villancico): 498.
- *Clemente jurava a tal* (Villancico): 498.
- GARDANE, , Antonio:
- *Douce memoire* (Chanson, 2 v.m.): **596**.
- GARGALLO, Luis: 622.
- GAS, José: 622.
- GASTOLDI, Giovanni G.: 316, **587**.
- *Balletti*: 628.
- *Il ballerino* (Balletto,): 366, 536, **596**.
- GERÓNIMO (de la Cueva?): 509.
- GESUALDO, Carlo: 316, 509, **587**.
- Responsorios de Semana Santa: 471, 587.
- GHEDINI, Giorgio Federico:
- *Maria lavava* (Canción popular de Navidad de Italia): 83, 105, 121, 141, **144**, 145, 152, 176, 179, 366.
- GIANNEO, Luis:
- *Oración para la siembra*: 679.
- GIARDINI, Felice:
- *Viva tutte le vezze* (Canción): 118, 152, 176, 366, 537.
- GIBBONS, Orlando: 509, 612.
- GIJÓN: 495.
- GINASTERA, Alberto: **666**.
- *Lamentaciones de Jeremías Profeta*: 666.
- GLUCK, Christoph Willibald: 28, **632**.
- *Ah! Se intorno* (de *Orfeo y Euridice*): 91, 98, 118, 152, 184, 185, 364.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: 513.
- GOICOECHEA, Vicente: 243, 466, **647s.**, 649.
- *Ave, Maria* (Motete): 467, 648.
- *Christus factus est* (Motete): 380, 648.
- *Missa pro Defunctis*: 648.
- *Miserere* (Salmo): 648.
- GOMBERT, Nicolás: 211, **586**, 588.
- *Dezilde al cavallero* (Villancico): 494, 496, 583.
- GÓMEZ, Diego: 608.
- GÓMEZ, M^a del Carmen: 508.
- GONÇALES, Bernal: 509.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: 13, 318, 430, 480.
- GÓRECKI, Henryk Mikolaj: **664**.
- *Amen*: 664.
- *Miserere*: 664, 678, **682**.
- *Totus tuus* (Himno): 664.
- GORRITI, Felipe: 466, 649.
- *Christus factus est* (Motete): 137, 139, 140, **144s.**, 155, 175, 183, 370, 466.
- *Gloria, laus et honor* (Himno): 155, 366.
- *Popule meus* (Improperios): 145, 155, 184, 370, 466.
- *Pueri Hebraeorum* (Motete): 155, 182, 187, 366, 466.
- *Vexilla Regis prodeunt* (Himno): 153, 175, 181, 365, 474.
- GOUNOD, Charles: 466, **645**, 649.
- *Fausto* (Ópera): 238, 525.
- *Gallia* (Cantata fúnebre): 645.
- *Misa Solemne de Santa Cecilia*: 523, 645.
- *Mors et vita* (Oratorio): 650.
- GRAETZER, Guillermo: 12, 310, 535, 536, 542, **666**.
- *De sol a sol* (Pastoral) (Ciclo de canciones): 666.
- *Jerusalem aeterna* (Cantata): 666.
- GRANADOS, Enrique: 376.
- GREGORIO MAGNO, San: 205, 424.
- GRIEG, Edward: 1, **647**.
- *Berceuse* (Canción de cuna): 98, 121, 153, 181, 369.
- *Peer Gynt* (Música incidental): 526, 647.
- GROBA, Rogelio:
- *Canto do berce* (Canción cuna pop. de Galicia): 89, 98, **141**, 152, 181, 309, 358, 364, 515, 538.
- GRUBER, Franz:
- *Stille Nacht* (Canción de Navidad): 358.
- GUASTAVINO, Carlos: **666**.
- *Canciones Populares Argentinas*: 666.
- *Pueblito, mi pueblo* (Canción): **106**.
- GUERRERO, Francisco: 26, 32, 211, 310, 361, 368, 381, 465, 498, 509, 583, **584s.**
- *Al resplandor d'una estrella* (Villanesca): 499.
- *Ambulans Iesus* (Motete): 459.
- *Ave, Maria (1)* (Motete, 4 v.m.): 465.
- *Ave, Maria (2)* (Motete, 8 v.m. en 2 coros): 465.
- *Ave Virgo sanctissima* (Motete): 378, **454**.
- Canciones y Villanescas Espirituales: 386, **499**, 508, 509, 585, 594.
- *Canticum beatae Mariae, quod Magnificat*

- nuncupantur*: 585.
- *Dexó la venda, el arco y el aljava* (Madrigal): 534
 - *Dixit Dominus Petro* (Motete): 459.
 - *Dum complerentur dies Pentecostes* (Motete): 459.
 - *Et post dies sex assumpsit Iesus* (Motete): 459.
 - *Fresco y claro arroyuelo* (Madrigal): 371, **599**.
 - *Hoc enim bonum est* (Motete): 459.
 - *Huyd, huyd, o ciegos amadores* (Canción espiritual): 88, 97, 369, 537, **556, 596s**.
 - *In illo tempore cum sublevasset Iesus* (Motete): 459.
 - *Liber vesperarum*: 585.
 - Madrigales: **509**.
 - *Magnificat*, (Los): 479.
 - *Missa de la Batalla 'Escoutez'*: 481.
 - *2 Missae pro Defunctis*: 488.
 - *Missarum Liber primus*: 585.
 - *Missarum liber secundus*: 585.
 - Motetes, Libro 1º: 470, 585.
 - *Motecta liber secundus*: 585.
 - *Niño Dios d'amor herido* (Villanesca): 84, 97, 364, **596, 603**.
 - *O celestial medicina* (Villanesca): 380.
 - *Ojos claros y serenos* (Madrigal): 379, **507**, 534, 555.
 - *Pan divino, gracioso* (Canción espiritual): 509.
 - *Passio D.N. Iessu Christi secundum Matthaeum et Ioannem*: 585, 589.
 - *Prado verde y florido* (Canción,): **96**.
 - *Psalmorum liber primus*: 585.
 - *Sacrae cantiones, vulgo moteta nuncupata*: 585.
 - *Si tus penas no pruebo* (Canción espiritual): 533, 540
 - *Simile est regnum caelorum* (Motete): 459.
 - *Trahe me post te* (Motete): 459.
 - *Tu dorado cabello* (Madrigal): 135, 366, 533, 540, **596**.
 - *Vamos al portal* (Villanesca): 499.
 - Villanescas: 495, **499**, 509, 615, 617.
- GUERRERO, Pedro: 211, 509.
- GUILLÉN, Rafael: 669.
- GURIDI, Jesús: 468, 516, **667**.
- *6 Canciones Castellanas*: 667.
 - *6 Canciones infantiles*: 667.
 - *Misa de San Ignacio*: 667.
- GUTIÉRREZ, Francisco: 608.
- GUTIÉRREZ PADIAL, Juan: 515, 669, 674.
- HALFFTER**, Cristóbal: 27, 368, 468, **668s**.
- *Ave, Maria* (Motete) 468.
 - *Gaudium et spes* (Beunza): 668.
 - *Jarchas de dolor de ausencia*: 668.
 - *Misa Ducal*: 668.
 - *Officium Defunctorum*: 668.
 - *Symposium* (Cantata): 668.
 - *Yes, speak out, yes* (Cantata de los Derechos Humanos): 519, 668, 683.
- HALFFTER, Ernesto: 666.
- HALFFTER, Rodolfo: 243, 368, **668**.
- *Tres Epitafios* (Ciclo de Canciones): 373, 514, 667, 676.
- HÄNDEL, Georg Frederick: 455, 521, 606, 607, **612**, 625, 626.
- *Balthasar* (Oratorio): 612.
 - *Deborah* (Oratorio): 612.
 - *Dixit Dominus* (Salmo): 612.
 - *El Mesías* (Oratorio): 215, 520, 612.
 1. Sinfonía/Obertura: **628**.
 3. *And the glory of the Lord*: 91, 97, 150s., 153, 369, 539, 627, **629**.
 44. *Hallelujah*: 413.
 53. *Worthy is the Lamb that was slain*: 531.
 - *Esther* (Oratorio): 612.
 - *Israel en Egipto* (Oratorio): 215, 248, 520, 612.
 - *Jephthe* (Oratorio): 612.
 - *José y sus hermanos* (Oratorio): 612.
 - *Judas Macabeo* (Oratorio): 520, 612.
 - * *Dringt ein in die Feinde* (Coro): 91, 109, 151, 370.
 - *Laudate pueri Dominum* (Salmo): 612.
 - *Nisi Dominus* (Salmo): 612.
 - *Salomón* (Oratorio): 612.
 - *Sanson* (Oratorio): 612.
 - *Saúl* (Oratorio): 520, 612.
 - *Susana* (Oratorio): 612.
 - *Te Deum* de Dettingen: 612.
 - *Te Deum* de Utrecht: 612.
- HANDL, Jacob: **587**, 620.
- HASSLER, Hans Leo: 620.
- HAWEL, Wincenty:
- *Sinfonietta*: 309.
- HAYDN, Franz Joseph: 215, 631, **632s**, 636.
- *Il ritorno de Tobia* (Oratorio): 632.
 - *La Creación* (Oratorio): 215, 521, 632.
 - * 1. Coro: **637**.
 - *Las Estaciones* (Oratorio profano): 521, 633, 641.
 - *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* (Oratorio): 632.
 - *Los diez mandamientos* (Cánones): 633.
 - Misas: 523.
 - *Missa St. Ioannis de Deo*, en Si b.M.: 632.
 - *Missa St. Nicolai*, en Sol M.: 632.
 - *Missa St. Caecilia*, en Do M.: 632.
 - *Missa in tempore belli*, en Do M. (*Pauken-Messe*): 632.

- *Missa solemn*, en Si b.M. (*Heilige-Messe*): 632.
- *Missa in angustis*, en Re m. (*Nelson-Messe*): 632.
- *Missa solemn*, en Si b.M. (*Theresien-Messe*): 632.
- *Missa solemn*, en Si b.M. (*Schöpfungs-Messe*): 632.
- *Missa solemn*, en Si b.M. (*Harmonie-Messe*): 632.
- HAYDN, (Johann) Michael: **633**.
- HEILDEN, Daniel:
 - *Dona nobis pacem* (Canon): 362.
- HEINE, Heinrich: 513.
- HEMBERG, Eskil:
 - *Signposts*: **688**.
- HENZE, Hans Werner: 47.
- HERING, Karl Gottlieb:
 - *Cafffee* (Canon): 365, 366.
- HERZFELD, Frederick: 27, 30.
- HINDEMITH, Paul: 48, **157s.**, 243, 367, **658**.
 - *Frau Musica*: 658.
 - *6 Canciones Francesas*: 373, 514, 658.
 - 2. *Un cygne*: 85, 101, **117**, 155, 175, 183, 369. 537.
 - *5 Coros*: 658.
 - *Das Unaufhörliche* (Oratorio): 658.
 - *Matías El Pintor*: 27.
 - *When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd* (*Requiem Norteamericano*): 658.
- HINOJOSA, José: 622.
- HOLST, Gustav: 316, 368, **660**.
 - *Ave, Maria* (Motete): 468.
 - *Una Fantasía Coral*: 660.
 - *Himno a Jesús*: 660
 - *Himnos de los Rig-Veda*: 660.
 - *Los Planetas, Op. 32* (Suite Sinfónica): 526, 660.
 - 1. *Marte, el Mensajero de la Guerra*: 156.
 - *Sinfonía Coral*: 660.
- HOMERO: 204.
- HONEGGER, Arthur: **665**.
 - *Juana de Arco en la hoguera* (Oratorio): 665.
 - *El rey David* (Oratorio): 521, 665.
 - *Una Cantata de Navidad*: 519, 665.
- HORACIO: 675.
- HUCBALDO: 207.
- HUETE, Hernández o Fernámdez:
 - *Compendio numeroso de cifras armónicas para arpa*: 619.
- HUMANES, Francisco: 622.
- IBSEN, Henrik Johan: 526.
- INFANTAS, Fernando de las:
 - *Ave, Maria* (Motete): 465.
- IRIBARREN, Juan Francés de: 466.
- IRUARRÍZAGA, Luis: 468, **667**.
 - *Ave, Maria (1)* (Motete): 468.
 - *Ave, Maria (2)* (Motete): 468.
 - *Ave, Maria (3)* (Motete): 468.
 - *Missa Papalis*: 667.
 - *Poema de la Asunción*: 667.
 - *Triludios Eucarísticos*: 667.
- ISABEL I de Inglaterra: 509.
- IVES, Charles: **665**.
 - *Harvest Home Chorales*: 665.
- JACOBS, Arthur: 13.
- JALÓN, Luis: 622.
- JANÁČEK, Leos: **662**.
 - *Kantor Halfar*: 662.
 - *Marycka Magdanova*, 662.
 - *Misa Glagolítica (Eslava)*: 662.
 - *Los setenta mil*: 662.
- JANNEQUIN, Clement: **586**.
 - *La Guerre, o La Bataille de Marignan* (Madrigal): 309, 481, 586, 590, 613.
 - *Le chant des oiseaux*: 309, 590.
- JARABA, Miguel-Ángel: 12, 388.
- JAY GROUT Donald: 13.
- JENNER, Gustav: **657**.
 - *3 Canciones de Eichendorff*: 514.
 - *5 Canciones de Amor*: 514.
 - *Ich fuhr über Meer* (Lied): 116, 153, 367.
 - *Ich sah ein lichtet Wölkchen* (Lied): 372.
- JERÓNIMO, San: 475.
- JEUNE, Claude Le:
 - *Petite importune mouche* (Chanson): 365.
- JIMÉNEZ, Juan-Ramón: 515.
- JIMÉNEZ DE LUNA, Pedro: 622.
- JOHANSEN, Jens:
 - *Ever-Smiling Liberty* (Oratorio): 679.
- JOLIVET, André:
 - *Épithalame* (Poema coral): 44, 521.
- JUAN DE LA CRUZ, San: 515, 669, 676.
- JUANES: 495.
- KLEMPERER, Otto: 76.
- KODÁLY, Zoltan: 314, 368, 468, 514, 516, **663**, 678.
 - *Ave, Maria* (Motete): 468, 663.
 - *Bicinia Hungarica*: 663.
 - *Cohors generosa* (Canción): 152, 366.
 - *Hegyi Éjszakák I-V*: 309, 663.
 - *Imágenes del Matra* (Poema coral): 663, 679.
 - *Jesús y los mercaderes* (Poema coral): 663.
 - *La Marseillaise* (Marcha): **106s**.
 - *Método Kodály*: 663.
 - *Missa Brevis*: 663.

- *Psalmus Hungaricus*: 663.
- *Te Deum de Buda*: 663.
- *Túrót eszik a cigány* (Canción popular de Hungría): **96s**.
- *Veni, Emmanuel* (Himno/Variaciones): 83, 105, 137, 139, **142**, 144, 152, 166, 178, 183, 184, 187, 371, 474, 540, 663, 677.
- KRATOCHWIL, Heinz:
 - *Der Choleriker*: **691**.
 - *Der Phlegmatiker*: **691**.
- KRENEK, Ernest: 47.
- KULLBERG, Erling:
 - *Ever-Smiling Liberty* (Oratorio): 679.
- KÜHN, Clemens: 13, 37, 40.
- KVERNO, Trond: **662**.
- *Ave, maris stella*: 662, 677.
- *Stabat Mater*: 662.

- LACHNER, F:
 - [*Ave, Maria*] (Canon): 370, 371.
- LAGARTO: 495, 504.
- LANDINI, Francesco: **567**.
- LANGRÉE, Alain:
 - *La Valentina* (Canción popular de Méjico): 117, 153, 366.
- LARA, Agustín:
 - *Granada* (Canción): 196.
- LASSO, Orlando di: 381, 475, 519, 585, **587**.
- *Cantate Domino* (Motete): 370, 474, **607**.
- *Domine Deus* (Motete): **609**.
- *Ecco* (Madrigal): 358.
- *Magnum Opus Musicum*: 471, 597.
- *Matona mia cara* (Madrigal con estribillo): 84, 97, **185**, 186, 369, **609**.
- *Verbum caro* (Motete): 371, 474, **607**.
- *Psalmi Poenitentiales*: 597.
- LAU, Heinz:
 - *Pacem in terris* (Canon): 362.
- LAURIDSEN, Morten: 666.
- *O magnum mysterium* (Motete): 678.
- LE GUENNANT, Auguste: 17.
- LE JEUNE, Claude: **597**.
- *Petite importune mouche* (Chanson): **608**.
- LEÓN, Juan de: 505.
- LEONINUS (Leonin): 207, **576**.
- LIBRO DE TONOS CASTELLANOS B: 501, **608**.
- LIBRO DE TONOS HUMANOS: 502, **609**.
- LIGETI, György: **663**.
- *Lux aeterna*: 663, **684s**.
- *Magyar Etüdök*: 663.
- *Requiem*: 663.
- LISZT, Ferenc: 22, 26, 63, 376, 641, **646s**.
- *Ave, Maria* (1) (Motete, 4 v.m. y Órg.): 467.
- *Ave, Maria* (2) (Motete, 4 v.m. y Órg. ad lib.): 467.
- *Christus* (Oratorio): 521, 646, 650.
- *La Leyenda de Santa Isabel* (Oratorio): 521, 646, 650.
- Misas: 523.
 - * *Missa Choralis*, en La m.: 646.
 - * *Misa Húngara de la Coronación*: 646.
- Motetes: 467.
- *Requiem*: 646.
- *Sinfonía "Dante"*: 526, 646.
- *Sinfonía "Fausto"*: 526, 646.
- *Via Crucis* (Oratorio): 646, 650.
- LLIBRE VERMELL: **566, 567**.
- LLORENS, José M.: 585.
- LOBO, Alonso: **586**.
- LOPE DE VEGA, Félix: 506, 666.
- LÓPEZ CALO, José: 2, 584, 620, 621, 622, 623, 624.
- LÓPEZ GARCÍA, José-Luis: 12.
- LOTTI, Antonio: 466, **611**.
- *Kyrie* (de la *Missa* en Si b.): 371, 536.
- *Miserere*: 611.
- *Regina coeli, laetare* (Motete): 84, 97, 151s., 182, 364, 466, 538.
- LUCHAS: 495.
- LULLY, Jean-Baptiste: 76, 524.
- LUTERO, Martín: 468, 490s.
- LUTOSLAWSKY, Witold: 48.

- MACHADO, Antonio: 515, 669, 671, 674, 678, 679.
- MACHADO, Manuel: 608, 609.
- MACHAUT, Guillaume de: **567**.
- *Missa de Notre Dame*: **480, 567**, 572.
- MADRID: 495.
- MAELZEL, Johann Nepomuk: 638.
- MAHLER, Gustav: 27, 561, **657**.
- *Sinfonía n° 2*, en Do M. "*Resurrección*": 526, 657.
- *Sinfonía n° 3*, en Re m.: 526, 657.
- *Sinfonía n° 8*, en Mi b.M. "*De los Mil*": 216, 526, 642, 657.
- MANSION, Madeleine: 13, 254, 267, 270, 277, 282, 284.
- MANZÁRRAGA, Tomás de: 2, 12, 17, 31, 73, 191, 195.
- MARCO, Tomás: 467, **670**.
- *Apocalypsis* (Cantata): 670.
- *Concierto para Coro n° 1*: 526, 670.
- *Concierto para Coro n° 2*: 670.
- *Pasión según San Marcos*: 670.
- MARENZIO, Luca: 316, 509, **587**.
- MARÍN, Luis-Ignacio:
 - *Pegasos* (Ciclo de Canciones, 4 v.m.): 515.

- *Tres Madrigales* (Ciclo de Canciones): 515.
 MARQUÉS, Juan: 622.
 MARQUÉS, Miguel: 622.
 MARTIN, Franck: 243, **665**.
 - *Golgotha* (Oratorio): 665.
 - *Misa*: 61, 246, 665.
 - *El Misterio de la Navidad* (Oratorio): 665.
 MARTÍN AVEDILLO, Fabriciano: 13.
 MARTÍN LLADÓ, Miguel-Ángel:
 - *Agur*: **689**.
 MARTÍN VIVALDI, Elena: 515.
 MARTINES, L.: 504.
 MARTÍNEZ, Antonio José: **668**.
 - *4 Canciones populares burgalesas*: 667.
 - *5 Coros castellanos*: 667.
 MARTÍNEZ OLIVA, Antonio:
 - *Ave, Maria* (Motete): 117.
 - *Hodie Christus natus est* (Motete): 179.
 MARTINI, Giovanni Battista: **633**.
 - *O salutaris hostia* (Himno): 154, 366.
 MARTINU, Bohuslav: **662**.
 - *Misa de Campaña*: 662.
 - *Rapsodia Checa*: 662.
 MARTORELL, Oriol: 2.
 MAXWELL DAVIES, Peter:
 - *New Hills and Lochs and Shores* (de *Solstice of Light*): **168s**.
 MEDINA: 405.
 MENDELSSOHN, Felix: 91, 217, 243, 250, 316, 317, 362, 368, 381, 513, 642, **643s.**, 648, 649.
 - *Abschied vom Walde, Op. 59 n° 3* (Lied): **83**, 101, 155, 183, 364, 378, 513, **556s.**, 649.
 - *Auf ihrem Grab, Op. 41 n° 4* (Lied): 84, 101, 118, 155, 185, 364, 538.
 - *Ave, Maria, Op. 23 n° 2* (Motete): 467.
 - *Elias* (Oratorio): 521, 644, 650.
 - *Im Grünem* (Lied): 109.
 - *Im Walde* (Lied): **104**.
 - *Jagdlied, Op. 59 n° 6*: 649.
 - *La primera noche de Walpurgis* (Cantata): 650.
 - *3 Motetes, Op 23*: 469.
 - *3 Motetes, Op. 39*: 467, 469, 643.
 2. *Laudate, pueri, Dominum*: 372, 467, 536.
 - *6 Motetes, Op 79*: 469.
 - *Paulus* (Oratorio): 521, 644, 650.
 - *3 Salmos, Op 78*: 246, 479, 643.
 - *Sinfonía n° 2, en Si b.M., Op. 52 "Lobgesang"*: 526, 644.
 - *Zum Abendsegen* (Motete): 84, 98, 137, 138, **143**, 155, 369, 539.
 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: 503.
 MERCADANTE, Saverio:
 - *Alla caccia* (Madrigal): 119, 185.
 MERULO, Claudio: 509.
 MESA, Jacinto de: 622.
 MESSIAEN: Olivier: 468, **660**.
 - *Tres pequeñas liturgias de la divina Presencia*: 659.
 - *5 Rechants*: 660.
 - *La Transfiguración de nuestro Señor Jesucristo* (Oratorio): 660.
 MILART(E), Jacobus: 495.
 MILHAUD, Darius: 316, **659**.
 - *En alabanza del Señor* (Cantata): 659.
 - *Deux Poèmes* (Ciclo de Canciones, 4 v.m.): 514.
 - *El Nacimiento de Venus* (Cantata): 659.
 - *Servicio Sacro*: 659.
 MILLÁN: 495, 504.
 - *Serrana del bel mirar* (Ensalada): 87, 365, 511, **599, 603**.
 MILLET, Lluís: 516.
 MOLINA, Tirso de: 506.
 MOMPOU, Frederic: 243, **667**.
 - *Ave, Maria* (Motete): 379, 468.
 - *Cantar del alma*: 667.
 - *Improprios* (Cantata): 667.
 MONDÉJAR, Antonio de: 495.
 MONTANI, Pietro:
 - *E lasciatemi divertire!* (Divertimento): 372.
 MONTE, Philippe de: **586**.
 MONTES, Juan: **647**.
 - *Misa de Requiem*: 647.
 - *Negra sombra* (Canción): 89, 98, **125s.**, **145**, 153, 184, 186, 309, 364, 537, 540, 647.
 - *Te Deum*: 647.
 MONTEVERDI, Claudio: 26, 222, 244, 310, 316, 466, 509, 585, 606, 607, **610s**.
 - *Canzonette*: 611.
 - *Il mio martir* (Canzonetta): 105, 366, **596**.
 - *Lamento d'Arianna* (Madrigal): 611.
 - *L'Orfeo* (Ópera): 611.
 - *Madrigales*: 610.
 - *El Libro I de Madrigales*: 363.
 - *Madrigali spirituali*: 611.
 - *Scherzi musicali*: 611.
 - *Selva morale e spirituale*: 611.
 - *Visperas de Beata Virgine*: 611.
 MORALES, Cristóbal de: 361, 463, **584**, 588.
 - *Andreas Christi famulus* (Motete doble): 358, 462.
 - *Ave, Maria* (Motete): 465.
 - *Hoc est praeceptum meum* (Motete): 358, 380.
 - *In die tribulationis meae* (Motete): 371, 464, **598**.
 - *Los Magnificat*: 32, 196, 381, 460, 479, 572, 584.
 * *Magnificat III toni* (Salmo): **574**.

- * *Magnificat V toni* (Salmo): **451**.
- *2 Missae pro Defunctis*: 488.
- *Missa Ut re mi fa sol la*: 481.
- *Officium Defunctorum*: 584.
- *Peccantem me quotidie* (Motete): 380, 533.
- *Puer natus est nobis* (Motete): 380, 464, 533, **599**.
- *Tu es Petrus* (Motete): 370, 464, **599**.
- MORATA, Ginés de: 498, 509.
- *Esos tus claros ojos* (madrigal): 371, **599**.
- *Pues que no puedo olvidarte* (Villancico): 371, **597, 603**.
- MORERA, Enric: 516.
- MORLEY, Thomas: 316, 509.
- MORRICONE, Ennio:
- *Ave Maria Guarani* (Canción espiritual): 308.
- MORUJA, Fernando:
- *Ave, Maria* (Motete): 468.
- MOXICA: 495.
- MOZART, Leopold: 638, 652.
- *Tratado Fundamental de Violín*: 638.
- MOZART, Wolfgang Amadeus: 26, 36, 136, 215, 631, 632, **633**, 636, 638, 639.
- *A B C* (Divertimento): 87, 118, 150, 309, 366.
- *Ave, Maria* (1) (Motete, 2 v.bl. y acpto.): 467.
- *Ave, Maria* (2) (Canon, 4 v.i.): 467.
- *Ave, verum corpus, KV 618* (Motete): 91, 98, 155, 175, 181, 369, 466, 533, 636.
- *Cossí fan tutte* (Ópera): 236.
- *Davidde penitente, KV 469* (cantata): 633.
- *Dona nobis pacem* (Canon): 362.
- *La Betulia liberata, KV 118* (Oratorio): 633.
- *La flauta mágica* (Singspiel): 235, 237, 238, 525.
- Misas: 523, 633.
- * *Misa en Do M. de la Coronación, KV 317*: 633.
- * *Kyrie*: 91, **637s**.
- * *Misa en Do m., KV 427*: 633.
- *Miserere, KV 85* (Salmo): 151, 154, 155, 370, 451, 633.
- *6 Nocturnos* (3 v.m. y 3 clarinetes): 633.
- *Pequeña Serenata Nocturna, en Sol M.*: 222.
- *Requiem, en Re m., KV 626*: 523, 633.
- * *4. Rex tremendae maiestatis*: **639s**.
- *Un rapto en el serrallo* (Ópera): 525.
- *V'amo di core. KV 348* (Canon): 413, 459.
- *Vesperae solennes de Confessore, KV 339*: 633.
- MUDARRA, Alonso: 211.
- MUNETÁ, Jesús María: 502.
- MUÑIZ, Alicia: 584.
- MUÑOZ, Francisco: 608.
- MUR, Ignacio: 608.
- MURILLO, Bernardo: 609.
- NARDI, Héctor: 221.
- *Dona nobis pacem* (Canon): 362.
- NARVÁEZ, Luys de: 211.
- NASCO, Jan:
- *Ave, Maria* (Motete): 465.
- NASSARRE, Pablo:
- *Escuela música según la práctica moderna*: 619.
- NAVARRO, Francisco: 609.
- NAVARRO, Juan: 211, 498, 509, **584**.
- *¡Ay de mí, sin ventura!* (Madrigal): **507**.
- *Magnificat*, (Los): 479.
- *¿No ves, mi Dios?* (Madrigal): 534.
- NAVARRO, Matías: 622.
- NEBRIJA, Antonio de: 604.
- NIKISCH, Arthur: 27.
- NONO, Luigi: **661**.
- NYSTEDT, Knut: **662**.
- *Amen* (Canon): 361.
- *Inmortal Bach*: **685s**.
- OBRECHT, Jacob:
- *Parce, Domine* (Motete): 370, 464, 536, **597**.
- OCKEGHEM, Johannes: 581, **586**.
- *Missa pro Defunctis*: 586.
- OFFENBACH, Jacques:
- *La bella Elena* (Opereta): 525.
- *Los Cuentos de Hoffmann* (Ópera): 235.
- *Orfeo en los infiernos* (Opereta): 525.
- OHANA, Mauricio: **660**.
- *Quatre Choeurs* (Ciclo de Canciones): 514, 660.
- *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Cantata): 660.
- OLLER, María Teresa: 502.
- OLTRA, Manuel: **668**.
- *Bestiari I-II-III* (Ciclos de Canciones): 514, 668.
- *Trilogía Andaluza* (Ciclo de Canciones): 378, 514.
- 2. *Es verdad*: 379.
- 3. *Arbolé, arbolé*: **679**.
- *Tres Canciones de Amor*: 514.
- ORFF, Carl: 468, **658**.
- *Ave, Maria* (Motete): 468.
- *Carmina Burana* (Cantata): 519, 658.
- 1. *O Fortuna*: 91, **95s**.
- *Catulli Carmina* (Cantata): 519, 658.
- IX. *Ah, miser Catulli*: **115**.
- *El Triunfo de Afrodita* (Cantata): 519, 658.
- ORTEGA: 498.
- ORTELLS, Antonio: 622.
- OTAÑO, Nemesio: 368, 468, 516, **667**, 668.
- *Miserere* (Salmo): 666.
- *Suite Vasca*: 666.

- PAGANINI, Niccolò: 22, 641.
 PAJARES, Máximo: 459.
 PALAU, Manuel:
 - *Quatre Poemes Chorals* (Ciclo de Canciones): 514.
 PALESTRINA, Giovanni Pierluigi: 26, 381, 465, 484, 509, 574, 582, 585, **587**, 642, 645.
 - *Ave, Maria (1)* (Motete, 4 v.i.): 465.
 - *Ave, Maria (2)* (Motete, 4 v.i.): 465.
 - *Canticum Canticorum*: 461, 587.
 - *Illumina oculos meos* (Canon): 361.
 - Madrigales espirituales: 519.
 - *Missa Aeterna Christi munera: Kyrie*: 379.
 - *Missa Papae Marcelli*: 587.
 - *Super flumina Babylonis* (Motete): 88, 97, 369, 464, 538, **598**.
 PALOMARES, Juan de: 608.
 PARISIENSIS, Albertus:
 - *Congraudeant catholici* (Conductus): 36.
 PÄRT, Arvo: 243, **661s**.
 - *Canción para la amada* (Cantata): 661.
 - *Missa Syllabica*: 661.
 - *Pasión según San Juan*: 662.
 - *Solfeggio*: **678**.
 PATIÑO, Carlos: 466, 609, **610**.
 - *Misa de la Batalla "Escoutes"*: 246, 610.
 PEARSALL, Robert Lucas:
 - *Lay a garland* (Madrigal): 382.
 PEDRELL, Felipe: 647.
 PENDERECKI, Crzysztof: **664**.
 - *Cosmogonía*: 663.
 - *Credo*: 663.
 - *Dimensiones del tiempo y el silencio*: 663.
 - *Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam*: 521, 663.
 - *Requiem Polaco*: 523, 663.
 - *Stabat Mater*: 663.
 PEÑA, Juan de la: 608.
 PEÑALOSA, Francisco de: 211, 365, 495.
 - *A tierras ajenas* (Villancico): **599**.
 - *Missa Nunca fue pena mayor*: 481.
 - *Nunca fue pena mayor* (Villancico): 481.
 - *Por las Sierras de Madrid* (Ensalada): **511**.
 - *Tú que vienes de camino* (Canción): **596**.
 PEPUSCH, J. Chr.:
 - *The Beggar's Opera*: 524.
 PERALTA, Bernardo: 608.
 PÉREZ JORGE, Vicente: 2.
 PÉREZ MARTÍNEZ, Manuel: 2.
 PÉREZ MOYA, Antoni: 516.
 - *Cantic a Santa Cecilia*: **682s**.
 - *El rossinyol* (Canción popular Cataluña): 84, 101, 152, 364, 515.
 PÉREZ RIBES, Juan: 670.
 PÉREZ RODRÍGUEZ, Manuel:
 - *Nana de la negra flor* (Canción de cuna): 118, 151, 181, 367.
 PERGOLESI, Giovanni Battista: **611**.
 - *La serva padrona* (Ópera): 524.
 - *Stabat Mater* (Oratorio): 523, 611.
 PEROSI, Laurenzio: **661**
 - *Ave, Maria* (Motete): 468.
 - *Missa Pontificalis*: 661.
 - *Missa "Te Deum laudamus"*: 661.
 PEROTINUS (Perotin): 207, **566**.
 - *Sederunt principes* (Organum): 566.
 PETRARCA: 506.
 PETRASSI, Godofredo: **661**.
 - *Cori di Morti*: 661.
 - *La noche oscura del alma* (Cantata): 661.
 - *Nonsense* (Ciclo de Canciones): 514.
 - *Salmo 9*: 661.
 PÍO X, San: 467.
 PILDAIN, Joaquín:
 - *Trilogía* (Ciclo de Canciones): 514.
 PIZARRO, Diego: 609.
 PLATÓN: 204.
 PLUTARCO: 204.
 PONCE, Juan: 495, 504.
 POULENC, Francis: 243, 314, 368, 468, **659**.
 - *Bal masqué* (Cantata): 519.
 - *8 Canciones (populares) Francesas*: 659.
 - *Sept Chansons*: 514, 659, 673.
 - *La figura humana*: 659.
 - *Gloria*: 659.
 - *Letanías de la Virgen Negra*: 659.
 - *Misa, en Sol M*: 659.
 - *4 Motetes para el tiempo de Navidad*: 659.
 - *7 Responsorios de Tinieblas*: 659.
 - *Stabat Mater*: 659.
 PRAETORIUS, Michael: 469, **611**, 626.
 - *En natus est Emmanuel* (Himno): 87, 89, 97, 364, **598**.
 - *Musae Sioniae*: 611.
 - *Terpsichore*: 611.
 - *Viva la Música* (Canon): 231, 361.
 - *Vom Himmel hoch* (Motete): 371.
 PRES, Josquin des: **586**, 605.
 - *Ave, Maria* (Motete): 465, **596**.
 - *Ave, verum corpus* (Motete): 365, 464, **598**.
 - *En l'ombre d'un buissonnet* (Chanson): 370, 590, **597**.
 - *Planctus a la muerte de Ockeghem*: 586.
 PRIETO, José-Ignacio: 32, 243, 368, 468, 670.
 PROKOFIEV, Sergei: **665**.
 - *Alexander Nevsky* (Cantata): 664.

- PUCCINI, Giacomo: **661**.
 - *Missa de Gloria*, en La b.M.: 661.
 PUJOL, Felipe: 608.
 PUJOL, Juan: 608.
 - *Campanitas sueñan* (Villancico): 371.
 PURCELL, Henry: **612**.
 - *Anthems*: 612.
 - *Laudate Deum* (Canon): 361.
 - *Música Fúnebre para la Reina María*: **618**.
 - *Magnificat*: 612.
 - *Te Deum*: 612.
- QUEROL, Miguel: 13, 213, 310, 356, 493, 495, 498, 499, 501, 502, 505, 506, 508, 509, 582, 583, 608, 609, 610, 620, 624.
- RABASSA, Pedro: 466, 610.
 - *Missa "absque brevi brevis"*: 610.
 - *Missa "Per oppositos motus"*: 246, 610.
 RABE, Folke:
 - *Rondes*: **692**.
 RACHMANINOFF, Sergei: 318, **664**.
 - *Las Campanas* (Sinfonía coral): 664.
 - *6 Coros*: 664.
 - *Liturgia de San Juan Crisóstomo*: 664.
 - *Vísperas*, Op. 37: 32, 244, 381, 410, 664, 671.
 RAMEAU, Jean-Philippe: 524.
 RAMÍREZ, Ariel: **666**.
 - *Misa Criolla*: 666.
 RATHGEBER, Valentín:
 - *Narrat omnis homo* (Canción): 90, 118, 155, 366.
 RAUGEL, Felix: 13, 211, 217.
 RAUTAVAARA, Einojuhani: **662**.
 - *Ludus verbalis*, Op. 10 (Música hablada):
 4. *Quantitativa*: **686**.
 - *Suite de Lorca* (Ciclo de Canciones): 514, 662.
 - *The True and False Unicorn* (Cantata): 662.
 RAVAL, Sebastián:
 - *Fugas*: 457, 459, 588.
 RAVEL, Maurice: 243, 314, 368, **679**.
 - *5 Canciones griegas*: 659.
 - *7 Canciones populares*: 659.
 - *Daphnis y Chloe* (Ballet coreográfico): 526, 659.
 - *Trois Chansons*: 373, 514, 659, 672.
 1. *Nicolette*: 558.
 3. *Ronde*: 291.
 REGER, Max: 243, **657**.
 - *Die Nonnen*: 657.
 - *Ocho Canciones Espirituales* (Ciclo de Canciones): 514, 657.
 - *Requiem*: 657.
 - *Salmo*, en Do m.: 657.
 REGIDOR, Ramón: 13, 233.
- REGNER, Hermann:
 - *Chorstudien*: 687.
 2. 119, 150, 365, **688**.
 REMACHA, Fernando: 516, **668**.
 - *Jesucristo en la cruz* (Cantata): 667.
 - *Juegos* (Ciclo de Canciones, v.m.): 514.
 - *Llanto por Ignacio Sánchez Megías* (Poema Coral): 244, 514, 667.
 RHEINBERGER, Joseph: 466, **645**.
 - *Abenlied* (Motete): 382.
 - *Ave, Maria*, Op. 106, n° 9 (Motete): 467.
 - *Motetes*: 467.
 - *Stabat Mater*: 645.
 RIBERA, Antonio: 495, 504.
 - *Por unos puertos arriba* (Romance): 85, 97, 135, 364, 538, **598**.
 RICHAFORT, Jean:
 - *Trut avant il faut boire* (Chanson): 371, **599**.
 RICHTER, Sviatoslav: 63.
 RILLÉ, Laurent de: 217.
 RÍOS, Álvaro de los: 609.
 RÍOS, Máximo: 622.
 RIPA, Antonio: **634**.
 - *Villancicos*: 615.
 ROBLEDO, Melchor de: **584**.
 - *Magnificat* (Los): 479.
 - *Pasiones*: 589.
 RODERICI, Ioannes: 566.
 - *Casta catholica - Da, dulcis domina* (Conductus doble): 566.
 RODRIGO, Joaquín: 468, 670.
 - *Ave, Maria* (Motete): 468.
 RODRÍGUEZ, Ángel: 669.
 - *Ay, morena* (Canción pop. Andalucía): 108, 118, 150, 364, 515.
 - *El viaje* (Canción): **89**, 98, 138, 142, 166, 177, 185, 369, 534, 672.
 RODRÍGUEZ, J.: 495.
 RODRÍGUEZ, Ricardo: 82, 116, 213, 302, 346, 610, 634.
 - *Adiós, olivarillos* (Canción popular de Andalucía): 85, 152, 186, 365, 366.
 - *Ave, Maria* (1) (Motete): 468.
 - *Ave, Maria de la Paz final* (2) (Motete): 468, **561**.
 - *Diferencias sobre Conde Olinos* (Muestra didáctica de un Coro mixto): 516, 540.
 - *¿Dónde vas a por agua?* (Canción popular de Asturias): 144, 155, 166, 167, 184, 186, 370.
 - *Edipo Rey* (Música incidental): 91, 152, 183, 365.
 - *El Martirio de Santa Olalla* (Romance histórico): 373, 515.
 I. *Panorama de Mérida*: **675s**.
 II: *El Martirio*: **135**.

- III. *Infierno y Gloria* (4 v.m.): 358, 540, 541, **561, 684**.
- *Flor de Yumurí*: (Habanera pop. de Cuba): **88**, 102, 121, 142, 152, 178, 308, 369, 516, 537, 673.
 - *El huerto de los gitanos* (Canción infantil): 85, 674.
 - *La Tarara* (Canción pop. de Andalucía): 119, 155, **167**, 179, 370, 371.
 - *La vi llorando* (Canción pop. de Santander): 85, 121, 141, 153, 365.
 - *Muerte en Granada* (Elegía a Federico García Lorca): 373, 515.
 - I. *El crimen*: 309, 558.
 - II. *El poeta y la muerte*: **550s**.
 - III. *El recuerdo*: 551, **680s**.
 - *Nana de Sevilla* (Canción de cuna pop. de Sevilla): 85, 153, 181, 367.
 - *Ojos traidores* (Canción pop. Granada): 84, 98, **118s.**, 150, 186, 364, 380, 516, 534, **548**.
 - *Pax* (Poema multicoral): **561, 689s**.
 - *Punctum contra Punctum - I* (Variaciones y desintegración de un Coral alemán): 135s., 144, 151, 155, 183, 187, 370, 371, 540.
 - *Punctum contra Punctum - II* (Variaciones y desintegración de un Coral de J.S. Bach): **291**.
 - *Sólo tengo una voz invicta* (Improvisación, canon y escala): 177, 183, 309, 681.
 - *Sonidos para el encuentro* (Motete secular): **561**.
 - *Trilogía Lírica* (Ciclo de Canciones): 515.
- RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio:
- *Oye, pues, divino amor* (Villancico): 91, 118, 151, 371.
- ROGIER, Felipe: **621**.
- ROHWER, Jens:
- *Musikanten* (Canon): 362.
- ROJAS, Laura:
- *El canario* (Canción pop. de Andalucía): 121.
 - *Madre, mi carbonero* (Canción pop. de Andalucía): 121, 152, 364.
- ROMANCES Y LETRAS A 3 VOCES: 502, 509, **608**.
- ROMERO, Aldemaro:
- *Ave, Maria* (Motete): 468.
- ROMERO (*CAPITÁN*), Mateo: 211, 479, 608, **609s.**, 621, 622
- *A quién contaré mis quejas* (Canción): 108.
 - *Dixit Dominus* (Salmo): 246.
 - *Missa Bonae voluntatis*: 245.
- RORE, Cipriano de: 509, **586**.
- ROSALES, Luis: 515.
- ROSQUELLAS, Miguel: 622.
- ROSSINI, Gioachino: **646**.
- *El Barbero de Sevilla* (Ópera): 236.
 - *Pequeña Misa Solemne*: 646.
 - *Semiramis* (Ópera): 525.
 - *Stabat Mater* (Oratorio): 523, 646.
- RUBIO, Samuel: 2, 13, 210, 461, 502, 584, 585.
- RUIMONTE, Pedro: **609**.
- *Agnus Dei II* (de la Missa “*Tota pulchra es*”): 244.
 - *Parnaso Español de Madrigales y Villancicos*: 502, 508, 609.
- RUIZ AZNAR, Valentín: 1, 243, 368, 381, 467, 468, 514, 516, 543, 558, 600, **668**.
- *Canción galante* (Canción popular de Granada): 89, 121, 153, 176, 186, 367.
 - *Canciones Alpujarreñas*: 668.
 - *Cantiga de loor a Santa María*: **123, 314**.
 - *Deus, Deus meus* (Motete): 668.
 - *Granadina* (Canción popular): 668.
 - *O salutaris hostia* (Himno): 85, **95**, 153, 175, 181, 290, 357, 364, 668, 671.
 - *Ojos claros, serenos* (Madrigal): 379, 515, 555, 668, 672.
 - *Pasión según San Juan*: 668.
 - *Pasión según San Mateo*: 668, 675.
 - *Que te tengo que querer* (Canción pop. de Granada): 118, 152, 184, 185, 371.
 - *Spes vitae* (Madrigal): 515, 668.
 - *Un amor tenía yo* (Canción pop. de Granada): 102, 152, 166, 370.
 - *Ven, remolona* (Canción pop. de Granada): 372.
 - *Vengo de la mar salada* (Canción pop. de Granada): 101, 152, 365.
- RUIZ SAMANIEGO, José: 622.
- *Ola ao, barquero* (Villancico): 90, **171**.
- RUSSO, Antonio: 12, 249, 301, 333.
- RUTTER, John:
- *Requiem*: 523.
- SABLONARA, Claudio: 608.
- SAINT-SAËNS, Camile: 466, **646**.
- *Ave, Maria* (Motete): 467.
 - *Oratorio de Navidad*: 646.
 - *Requiem*: 646.
- SALAZAR, Diego-José: 466, 610.
- SALSEDO: 495.
- SANABRIA, Juan de: 495.
- SANDER, F.:
- *In monte Oliveti* (Motete): 152, 365.
- SANDSTRÖM, Jan:
- *En ny Himmel och en ny Jord*: **689**.
- SANT JUAN: 495.
- *El bien qu’estuve esperando* (Villancico): 496.
- SARASATE, Pablo: 29, 31.
- SARTORIUS, Erasmus:

- *Musica et vinum* (Canon): 231.
- SCARLATTI, Alessandro: 466, **611**.
- *Pasión según S. Juan*: 611.
- *Stabat Mater*: 611.
- *Te Deum*: 611
- SCARLATTI, Domenico: **611**, 634.
- SCHEIN, Johann Hermann: 626.
- *Casus bibendi* (Canción): **105**.
- SCHERCHEN, Hermann: 12, 22, 24, 50, 51, 76.
- SCHILLER, Friedrich von: 513, 635.
- SCHMITT, Florent: 468, 479.
- *Salmo 47, Op. 38*: 523.
- SCHNITTKE, Alfred: 368, 658.
- *Requiem*: 658. 674.
- SCHÖNBERG, Arnold: 47, 313, **657s.**, 673, 674.
- *De profundis. Salmo 130* : **313**, 658.
- *Dreimal tausend Jahre*: 657.
- *Friede auf Erden*: 657.
- *Gurrelieder* (Cantata): 216, 519, 657.
- *Kol Nidre*: 657.
- *La Escala de Jacob* (Oratorio): 521.
- *4 Piezas*: 657.
- *6 Piezas*: 657.
- *Preludio al Génesis*: 657.
- *3 Sátiras*: 657.
- *Un superviviente de Varsovia*: 657.
- *Wenn der schwer* (Canon): 101, 154, 362, 364, 379.
- SCHUBERT, Franz: 1, 217, 243, 316, 368, 512, 513, **643**, 648.
- *Ave, Maria* (Lied): 196.
- *Antífonas para el Domingo de Ramos*: 466, 643.
- 1. *Hosanna Filio David*: 84, 101, 152, 182, 183, 185, 364, 467.
- *Cantate zur Feier der Genesung der Irene Kiesewetter*: 513.
- *El tilo* (Lied): (cf. R. Benedito).
- *Mailed* (Lied): 152, 365.
- Misas: 523, 643.
- * *Deutsche Messe*: 643, 649.
- * Misa nº 5, en La b.M.: 643.
- * Misa nº 6, en Mi b.M.: 643.
- SCHUMANN, Robert: 24, 217, 243, 316, 317, 363, 368, 513, **644**, 648, 653.
- *El Paraíso y la Peri* (Oratorio profano): 521, 644, 650.
- *Escenas del Fausto de Goethe* (Cantata): 644, 650.
- *Requiem*: 644.
- *Requiem para Mignon*: 644.
- *Romanzas Op. 69 y 91*: 644.
- *Romanzas y Baladas Op. 67, 75, 145 y 146*: 644.
- *Romanze vom Gänsebuben*, Op. 145 nº 15: **654**.
- *Sinfonía nº 1*, en Si b.M. *Primavera*: 641.
- *Sinfonía nº 3*, en Mi b.M. *Renana*: 641.
- *Triolett* (Lied): 372.
- SCHÜTZ, Heinrich: 316, 469, 517, **611s.**, 620, 626.
- *Cantiones sacrae*: 611.
- *Kleine geistliche Concerte*: 611.
- *Las siete palabras de Cristo en la Cruz* (Oratorio): 520, 612.
- Pasiones: 520, 612.
- *Historia de la Navidad* (Oratorio): 612.
- *Historia de la Resurrección* (Oratorio): 520, 611.
- *Psalmen Davidis*: 611.
- *Symphoniae sacrae*: 611.
- SEDANO: 495.
- *Viejo malo en la mi cama* (Villancico): 494.
- SEGARRA, Ireneo M^a: 13.
- SELMA, Miguel: 622.
- SENFL, Ludwig: **587**.
- SERAFIN, Tulio: 31.
- SHORE, John: 39.
- SILCHER, Friedrich:
- *Los Alpes* (Canción): 109, 118, 151, 367.
- SILVA, Electo: **666**.
- *6 Canciones "Homenaje a la Trova"*: 666.
- *Cantares* (Ciclo de canciones): 666.
- SIMONE, Harriet: 197.
- SMETANA, Bedrich: **646s.**
- *Canciones populares checas*: 647.
- *Requiem*: 647.
- *Santa Ludmila* (Oratorio): 647.
- *Stabat Mater*: 647.
- *Te Deum*: 647.
- SNOW, Robert J.: 585.
- SOJO, Vicente Emilio:
- *Baladilla de los tres ríos* (Canción): 121, 154, 370.
- SOLER, Antonio: 466, 479, 632, **634**.
- *Conciertos para 2 órganos*: 634.
- *Magnificat*: 634.
- *Missa a 6 sine tubiis*: 245, 623, 634.
- *Quintetos para cuerda y tecla*: 634.
- *Sonatas*: 634.
- *Villancicos de Navidad*: 502.
- *Visperas Comunes de SS. Mártires*: 381, 634.
- SOLER, Francisco: 622.
- SOLÍS, Carmelo: 2.
- SOROZÁBAL, Pablo:
- *Maite* (Canción): 158, 367, **548**.
- SOTO DE LANGA, Francisco:
- *Laudi spirituali*: 519.
- SOTO DE ROJAS, Pedro: 669.
- SOUTULLO y VERT:
- *Intermedio* (de *La Leyenda del beso*): 222.
- STAHLER, Klaus:

- *Süsser Tod*: **691s**.
 STAMITZ, Johann: 637.
 STANFORD, Charles V.:
 - *Beati quorum via* (Motete): 382.
 STOKOWSKI, Leopold: 76.
 STRAUSS II, Johann: 3
 - *El Barón gitano* (Opereta): 525.
 STRAUSS, Richard: 27.
 - *El Caballero de la Rosa* (Ópera): 236.
 STRAVINSKY, Igor: 29, 31, 243, 468, 479, **664s**,
 678.
 - *Ave, Maria* (Motete): 468, 664, 676.
 - *Bodas* (Cantata): **159**, 664.
 - *Cantata*: 664.
 - *Canticum Sacrum*: 664.
 - *La Consagración de la Primavera* (Ballet): 27.
 - *Misa*: 664.
 - *Oedipus Rex* (Ópera-Oratorio): 521, 525, 664.
 - *Pater noster*: 664, 676.
 - *Sinfonía de Los Salmos*: 243, 526, 664.
 - *Threni, id est Lamentationes Ieremiae prophetae*:
 664.
 SUTTNER, Kurt:
 - *Vater unser*: **693**.
 SWAROWSKY, Hans: 179, 638, 639.
 SZÉKELY, Katalin:
 - *Cuando la soledad me abraza* (Canción): 89, 117.
 - *Ignoro el color de la sombra* (Canción):
 118, 155, 370.
 - *Yo voy soñando caminos* (Canción): 107, 145,
 155, 371.
 TAFFANEL, Pierre: 24.
 TALLIS, Thomas: **I**: 316, **588**.
 - *Spem in alium* (Motete): 246, 588.
 TAVENER, John: **661**.
 - *The Veil of the Temple*: 661.
 TEJERIZO, Germán: 502.
 TELEMANN, Georg Philip: 469, 518, 607, **612**, 625.
 THOMAS, Juan-María: 468, 544, 666, **667**.
 - *Homenaje a Juan-Ramón y Zenobia*: 667.
 - *Missa 'Ex ore infantium'*: 667.
 - *Partita super Salve Regina* (Motete): 372, 468.
 - *Villancicos españoles para un nacimiento*
barroco: 667.
 THOMPSON, Randall: 666.
 - *Alleluia* (Motete): 290, 380, 671.
 TOCH, Ernst: 666.
 - *Geographical Fugue* (Música hablada): 308, **312-**
313, **686s**.
 TOLDRA, Eduardo: 516, **667**.
 - *Set cançons populars*: 667.
 TOMKINS, Thomas: 612.
 TONOS CASTELLANOS B), Libro de: **608**.
 TONOS HUMANOS, Libro de: **609**.
 TORDESILLAS, Pedro de: 495.
 TORO, Alonso de: 495.
 TORRE, Francisco de la: 495, 504.
 - *Dime, triste corazón* (Villancico): 380.
 TORRES, José de:
 - *Reglas generales de acompañar el órgano*.
clavicordio y harpa: 619.
 TORRES, Juan de: 609.
 TREMBLAY, Pierre: 318.
 TRIANA, Juan de: 495, 582.
 - *Deus in adiutorium* (Ensalada): **171**, 365, **599**,
603.
 - *La moça que las cabras cría* (Villancico): 380.
 - *¿Querer vieja yo?* (Ensalada): **511**.
 TROYA: 495, 504.
 TSCHAIKOWSKY, Pyotr Il'yich: 214, **647**.
 - *Liturgia de San Juan Crisóstomo*: 647.
 - *Obertura Solemne 1812*: 222.
 - *Sinfonía n° 5*, en Mi m.: 27.
 - *Sinfonía n° 6*, en Si m., *Patética*:
 * *Allegro con grazia*: 156.
 TURNER, Bruno: 586.
 TWARDOWSKI, Romuald: **664**.
 - *Lamentaciones*: 664.
 - *Laudate Dominum* (Salmo): 664, **690**.
 UHLAND, L.: 513.
 UNAMUNO, Miguel de: 515, 669, 671.
 URREDE, Juan: 495.
 - *Muy triste será mi vida* (Villancico): 496.
 URTEAGA, Luis: 468.
 - *Durmiendo sobre las pajas* (Canción popular de
 Navidad de España): 105, **120**, **144**, 152,
 176, 365.
 USANDIZAGA, José-María:
 - *Ave, Maria* (Motete): 468.
 VALDÉS, Julio: 243, 368, 468.
 VALENZUELA, Pedro:
 - *Madrigali di Pietro Valenzola Spagnuolo a*
cinque voci: 508.
 VALLE, Pietro della:
 - *Della musica dell'eta nostra*: 629.
 VALLS, Francisco: 622.
 - *Missa 'Scala Aretina'*: 246, 617, **618**, **619**.
 VAQUEDANO, José de: 622.
 VARGAS, Urbán: 622.
 VÁSQUEZ, Juan: 368, **497**, 498, **584**.
 - *Agenda Defunctorum*: 488, 584.
 - *¿Con qué la lavaré?* (Villancico): 497.
 - *De los álamos vengo, madre* (Villancico): 88, 97,
 354, 369, 497, **598**, **603**.

- *En la fuente del Rosel* (Villancico): 379.
- *Lindos ojos aveys, señora* (Villancico): 497.
- *Los braços traygo cansados* (Romance): **505**
- Madrigales: 498, **508**.
- *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco*: 497, 508, 584.
- *Serrana ¿dónde dormistes?* (Villancico): 497.
- *Villancicos I canciones a tres y a quatro*: 497, 584.
- Villancicos: 494, 495, **497s.**, 500, 508, 605.
- VAUGHAN WILLIAMS, Ralph: 368, **660**.
- *Dona nobis pacem* (Cantata): 660.
- *Misa*, en Sol m.: 660.
- *Sancta Civitas* (Cantata): 660.
- *Sinfonía Marina*: 660.
- VECCHI, Orazio: 26, 316.
- VEGA, Garcilaso de la: 506.
- VERDAGUER, Jacinto: 671, 682.
- VERDALET, Joan:
- *Dulce collo pendens* (Villancico): 245, 501.
- VERDELLOT, Philip: 509.
- VERDI, Giuseppe: **646**.
- *Aida* (Ópera): 236.
- *Cuatro Piezas Sacras*: 646.
 - 1. *Ave, Maria* (scala enigmática) (Motete): **43**, 467.
- Coro de Esclavos hebreos (de *Nabucco*): 379.
- *Otello* (Ópera). 237.
- *Requiem*: 523, 242, 646.
- *Rigoletto* (Ópera): 235.
- VIADANA, Tommaso Ludovico de: 509.
- VICENTE, Jerónimo: 622.
- *Dixit Dominus* (Salmo): 246.
- VICTORIA, Tomás-Luis de: 32, 222, 213, 310, 361, 386, 465, 473, 474, 519, 544, 564, **585s.**, 587, 588, **609**, **621**.
- *Ave, Maria* (1) (Motete, 4 v.m.): 30, 88, **171s.**, 185, 369, 379, 380, 413, 464, 465, 540, **552**, 594, **597**, 600.
- *Ave, Maria* (2) (Motete, 8 v.m. en 2 coros y Órg.): 465.
- *Cantica B. Virginis* (Magnificat)... *Una cum quatuor antiphonis beatae Virginis*: 585.
- *Cantiones Sacrae*: 586.
- *Ecce sacerdos magnus* (Motete): 462.
- *Hymni totius anni una cum quatuor Psalmis*: 585, 586.
- *Iesu, dulcis memoria* (Himno): 380.
- *Liber primus qui Missas, Psalmos, Magnificat... aliaque complectitur*: 585.
- *Magnificat*, (Los): 479
- *Missa Ave maris stella*: 480.
 - Kyrie: 306, **580**.
- *Missa O magnum mysterium*: 481.
- *Missa pro Defunctis*: 488.
- *Missa pro Victoria*: 245, 621.
- *Missa IV toni*: 480.
 - Agnus Dei*: 460.
- *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia...*: 586.
- *Missae... una cum Antiphonis, Asperges, et Vidi aquam totius anni Liber secundus*: 586.
- *Missarum Libri Duo*: 585.
- *Monstra te esse matrem* (del Himno *Ave, maris stella*, 3 v.i.): 371, **597**.
- *Motecta festorum totius anni*: 585.
- *Motecta... In omnibus Solemnitatibus per totum Annum*: 586.
- *Motecta quae 4, 5, 6, 8 vocibus concinuntur*: 585, 586.
- *O magnum mysterium* (Motete): **87**.
- *O vos omnes* (Motete): **462**.
- *Officium Defunctorum*: 488, 586.
- *Officium Hebdomadae Sanctae*: 381, **544**, 585.
 - * *Lamentación 3ª del Sábado Santo*: 244.
 - * *Miserere* (Salmo): **477**.
 - * *Passio secundum Ioannem*: 589.
 - * *Passio secundum Matthaeum*: **589**.
 - * *Popule meus* (Improperios): **84**, 97, 181, 364, **454**, 538, **598**.
 - * *Responsorios*: 381, **471**.
- *Amicus meus* (Responsorio) **463**.
- *Caligaverunt oculi mei* (Respons.): 462.
- *O vos omnes* (Responsorio): **462**.
- * *Vexilla Regis prodeunt* (Himno): **449s.**, 474.
- *Pange, lingua* (Himno): **450**.
- *Super flumina Babylonis* (Cantata): 624.
- VIERA, Antonio de: 609.
- VILCHES: 495.
- VILLA-LOBOS, Heitor: **666**.
- *Ave, Maria* (Motete): 468.
- *Bacchiana brasileira nº 9*: 665.
- *Choros nº 3*: 665.
- *Choros nº 10*: 665.
- VILLAR, José-Luis:
- *Eter y Baba* (Canción): 90.
- VILLASOL, Carlos:
- *Variaciones Papageno*: 107, 109, 119, 179, 184.
- VITRY, Philippe de: **567**, 570.
- VIVALDI, Antonio: 606, **611**.
- *Gloria*, en Re M: 611.
- *Juditha triumphans* (Oratorio): 611.
- *Magnificat*, en Sol m.: 611.
- WAGNER, Richard: 26, 27, 524, 644, 647.
- *El anillo del Nibelungo* (Tetralogía dramática): 525.

- * *El Oro del Rhin* (Drama musical): 236.
- *El Holandés errante* (Ópera): 238.
- *Lohengrin* (Drama musical): 525.
- *Parsifal* (Drama litúrgico): 216, 642.
- *Tannhäuser* (Ópera): 237.
- WEBER, Bernard Anselm: 76.
- WEBER, Carl Maria von: **643**.
- WEBERN, Anton: 47, **658**, 674.
- Cantatas: 658.
- *Das Augenlicht*: 658.
- WEELKES, Thomas: 612.
- WHITACRE, Eric: 666.
- WIECK, Clara: 644.
- WILLAERT, Adrian: 509, **586**, 610.
- WITT, Franz Xaver:
- *Ave, Maria (1)* (Motete, 4 v.gr.): 467.
- *Ave, Maria (2)* (Motete, 3 v.bl.): 467.
- WOLF, Hugo: 513, **645**.
- WORMSBÄCHER, Hellmut: 368, **658**.
- *As en Krink, so loopt de Tiden* (Canción popular de Alemania): 91, 121, 155, 184, 371.
- *So is dat bi uns* (Cantata de Canciones populares): 658.
- XERÉS, Hurtado de: 495.
- *No tenga nadie speranza* (Villancico): 495.
- XUÁREZ (JUÁREZ), Alonso: 466, 610.
- *Dum sacrum pignus* (Motete): 245.
- *Lamentaciones*: 610.
- *Victimae paschali laudes* (Secuencia): 245.
- YAGÜE, Alejandro: **670**.
- *Cantus firmus* (Ciclo de Canciones populares): 669
- *Suite Infantil* (Ciclo de Canciones.): 514, 669.
- 4. *El lagarto*: 89, 151, 179, 184, 367.
- *Trébol* (Ciclo de Canciones): 514, 669.
- ZACCONI, Ludovico: 628.
- *Prattica di Musica*: 592.
- ZIMMERMANN, Bernd Aloys: 47.

BIBLIOGRAFÍA

En distintos momentos de la redacción de este TRATADO DE DIRECCIÓN DE CORO he consultado los siguientes libros:

- AIZPURÚA, Pedro: *TEORÍA DEL CONJUNTO CORAL: Nociones elementales de cultura coral*. Real Musical. Madrid, 1981.
- ALVIRA, M^a Pilar / GARMENDIA, E.: *TÉCNICA VOCAL Y DIRECCIÓN CORAL PARA COROS NO PROFESIONALES*. Alpuerto, S.A. Madrid, 1998.
- AMANTEGUI, Miguel / BUSTO, J.: *GUÍA PARA LA DIRECCIÓN DEL CORO AFICIONADO*. Federación Provincial de Corales Gaditanas, 1983.
- BATTANER, Virginia: *ESTUDIO SOBRE LA TÉCNICA DE LA DIRECCIÓN DE COROS*. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 1998.
- BLASCO, María: *FORMACIÓN CORAL: Principios básicos de lectura musical destinados a la Formación Coral*. MF: Biblioteca Coral 2014. Barcelona, 1969.
- BROTO, Joaquín: *CONJUNTO CORAL: Técnica y Práctica*. Mariano Biu. Zaragoza, 1984.
- BUKOPFZER, Manfred F.: *LA MÚSICA EN LA ÉPOCA BARROCA: De Monteverdi a Bach*. Alianza Música. Madrid, 1986.
- BUSCH, Brian R.: *EL DIRECTOR DE CORO: Gestos y Metodología de la dirección*. Real Musical. Madrid, 1995.
- BUSTO, Javier / AMANTEGUI, M.: *GUÍA PARA LA DIRECCIÓN DEL CORO AFICIONADO*. Federación Provincial de Corales Gaditanas, 1983.
- CALVO MANZANO, Antonio: *ACÚSTICA FÍSICO-MUSICAL*. Real Musical. Madrid, 1991.
- CAPARRÓS, Miguel: *LENGUAJE CORAL: De la aproximación al Lenguaje Musical y de su aplicación práctica dentro del ámbito contextual de la Música Coral*. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 2003.
- EN COLABORACIÓN: *LA MÚSICA: Su origen. Su historia. El folklore*. (3 vols.). CONOSUR S.A. Buenos Aires, 1994.
- *LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA (La Música del siglo XX)*. Salvat. Barcelona, 1973.
- *FICHERO MUSICAL: Una biblioteca musical en fichas*. Daimón. Barcelona, 1981.
- *DICCIONARIO AKAL / GROVE DE LA MÚSICA*. Akal. Madrid, 2000.
- COLUNGA, Alberto / TURRADO, L.: *BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM CLEMENTINAM*. Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.). Madrid, 1994.
- CRESPO, Xavier / CURELL, N. / CURELL, J.: *Gran Enciclopedia de las Ciencias: ATLAS DE ANATOMÍA*. S.A. de Promoción y Ediciones. Madrid, 1990.
- CURELL, Jordi / CRESPO, X. / CURELL, N.: *Gran Enciclopedia de las Ciencias: ATLAS DE ANATOMÍA*. S.A. de Promoción y Ediciones. Madrid, 1990.
- CURELL, Nuria / CRESPO, X. / CURELL, J.: *Gran Enciclopedia de las Ciencias: ATLAS DE ANATOMÍA*. S.A. de Promoción y Ediciones. Madrid, 1990.
- DART, Thurston: *INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA*. Víctor Lerú. Buenos Aires, 1978.
- ECHAURI, Eustaquio: *DICCIONARIO BÁSICO LATINO-ESPAÑOL, ESPAÑOL-LATINO*. SPES. Bibliograf, S.A. Barcelona, 1994.
- EHMANN, Wilhelm / HAASEMANN, Frauke: *FORMACIÓN DE VOCES PARA EL CORO*. London, 1982. (Traducción parcial al español de Fátima ORTEGA. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 1997).
- ELGSTRÖM, Edmon / GUSTEMS, J.: *GUÍA PRÁCTICA PARA LA DIRECCIÓN DE GRUPOS VOCALES*. Graó: Biblioteca de Eufonia. Barcelona, 2008.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: I. DESDE LOS ORÍGENES HASTA EL "ARS NOVA"*. Alianza Música. Madrid, 1983.
- FINN, William J.: *THE ART OF THE CHORAL CONDUCTOR*. Summy Birchard Music. Princeton / New Jersey, 1960.
- GALLO, José-Antonio / GRAETZER, G. / NARDI, H. / RUSSO, A.: *EL DIRECTOR DE CORO: Manual para a Dirección de coros vocacionales*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1979.
- GARBINI, Luigi: *BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA SACRA*. Alianza Música. Madrid, 2009.
- GARCÍA, Pedro-Andrés: *APROXIMACIÓN A UNA DESCRIPCIÓN CIENTÍFICA DE LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN*. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 1994.
- GARMENDIA, Elisa / ALVIRA, M^a P.: *TÉCNICA VOCAL Y DIRECCIÓN CORAL PARA COROS NO PROFESIONALES*. Alpuerto, S.A. Madrid, 1998.

- GARRIDO, Miguel-Ángel: *EL ROMANTICISMO EN LA MÚSICA CORAL*. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 1991.
- GÓMEZ, Elier M.D.: *LA RESPIRACIÓN Y LA VOZ HUMANA: Su manejo y enseñanza*. Ed. La Voz. Buenos Aires, 1980.
- GÓMEZ AMAT, Carlos: *HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: 5. SIGLO XIX*. Alianza Música. Madrid, 1984.
- GONZÁLEZ-BARRIONUEVO, Herminio: *RITMO E INTERPRETACIÓN DEL CANTO GREGORIANO: Estudio musicológico*. Alpuerto, S.A. Madrid, 1998.
- *FRANCISCO GUERRERO (1528-1599). VIDA Y OBRA. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 2000.
- GRAETZER, Guillermo / GALLO, J.A. / NARDI, H. / RUSSO, A.: *EL DIRECTOR DE CORO: Manual para a Dirección de coros vocacionales*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1979.
- GUSTEMS, Josep / ELGSTRÖM, E.: *GUÍA PRÁCTICA PARA LA DIRECCIÓN DE GRUPOS VOCALES*. Graó: Biblioteca de Eufonia. Barcelona, 2008.
- HAASEMANN, Frauke / EHMAN, W.: *VOICE BUILDING FOR CHOIRS (Formación de voces para el Coro)*. The Westminster Library. London, 1982. (Traducción parcial al español de Fátima ORTEGA. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 1997).
- HIGUERAS, Francisco: *TÉCNICA DE DIRECCIÓN*. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 1993.
- HINDEMITH, Paul: *ADIESTRAMIENTO ELEMENTAL PARA MÚSICOS*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1981.
- HÖGSET, Carl: *TÉCNICA VOCAL*. Euskalerriko Abesbatzen Elkarte (Federación Coral Vasca), 1994.
- HOLST, Imogen: *CONDUCTING A CHOIR: A guide for amateurs*. Oxford University Press. London / New York / Toronto, 1975. (Traducción al español de Laura ROJAS. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 2000).
- JACOBS, Arthur: *LA MÚSICA CORAL*. Taurus. Madrid, 1986.
- JARABA, Miguel-Ángel: *TEORÍA Y PRÁCTICA DEL CANTO CORAL*. Istmo, Alpuerto. Madrid, 1989.
- JAY GROUT, Donald: *HISTORIA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL* (2 vols.) Alianza Música. Madrid, 1986.
- KÄLIN, Pierre / MANZÁRRAGA, T.: *DIRECCIÓN CORAL*. CO.CUL.SA. Madrid, 1959.
- KLINK, Waldemar: *EL MAESTRO DE CORO*. Schott. Londres, 1952. (Traducción parcial al español de Dorcas COLLADO. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 2002).
- KÜHN, Clemens: *LA FORMACIÓN MUSICAL DEL OÍDO*. Labor. Barcelona, 1989.
- LALANNE, María: *CURSO DE PERFECCIONAMIENTO DE LA VOZ: Desde El Canto aplicado al Arte Dramático*. Edic. Mecanografiada, s/f.
- LÓPEZ CALO, José: *HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: 3. SIGLO XVII*. Alianza Música. Madrid, 1983.
- LÓPEZ GARCÍA, José-Luis: *CONJUNTO CORAL*. Logar. Murcia, 1977.
- *TÉCNICA DE DIRECCIÓN CORAL*. Música Mundana Maqueda. Madrid, 1998.
- MANSION, Madeleine: *EL ESTUDIO DEL CANTO: Técnica de la voz hablada y cantada*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1974.
- MANZÁRRAGA, Tomás de: *RITMO GREGORIANO*. CO.CUL.SA. Madrid, 1957.
- *MODALIDAD GREGORIANA*. CO.CUL.SA. Madrid, 1960.
- MANZÁRRAGA, Tomás de / KÄLIN, P.: *DIRECCIÓN CORAL*. CO.CUL.SA. Madrid, 1959.
- MARCO, Tomás: *HISTORIA GENERAL DE LA MÚSICA. Vol. 4º: El siglo XX*. Alpuerto. Madrid, 1978.
- *HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: 6. SIGLO XX*. Alianza Música. Madrid, 1983.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: 4. SIGLO XVIII*. Alianza Música. Madrid, 1985.
- MATA, F.X.: *LA MEJOR MÚSICA RELIGIOSA: Análisis obra por obra*. Daimón. Madrid - Barcelona - México, 1986.
- MATAS, J. Ricart: *DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE LA MÚSICA*. Iberia. Barcelona, 1966.
- MCÉLHERAN, Brock: *TÉCNICA DE DIRECCIÓN PARA PRINCIPIANTES Y PROFESIONALES*. Oxford University Press. New York, 1966. (Traducción al español de Antonia BELTRÁN. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 1998).
- MOORE, Douglas: *GUÍA DE LOS ESTILOS MUSICALES*. Taurus. Madrid, 1982.
- MORENO, Asterio: *CONJUNTO CORAL en su teoría*. Edición del autor. Madrid, 1991.
- NARDI, Héctor / GALLO, J.A. / GRAETZER, G. / RUSSO, A.: *EL DIRECTOR DE CORO: Manual para a Dirección de coros vocacionales*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1979.
- ORTEGA, José: *Esquemas - Notas - Consejos Fundamentales para el estudio del CANTO Y LA VOZ HABLADA*. Escuela Superior de Música Sagrada. Madrid, 1962.
- QUEROL, Miguel: *TRANSCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA POLIFONÍA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XV Y XVI*. Comisaría Nacional de la Música. Madrid, 1975.
- *LOS ORÍGENES DEL BARROCO MUSICAL ESPAÑOL*. Piles. Valencia, 1982.
- RAUGEL, Félix: *EL CANTO CORAL*. EUDEBA. Buenos Aires, 1968.

- REGIDOR, Ramón: *TEMAS DEL CANTO: La clasificación de la voz*. Real Musical. Madrid, 1977.
- RIBÓ, Enric: *CONSIDERACIONES SOBRE LA DIRECCIÓN CORAL*. Federació Catalana d'Entitats Corals, inédito. Barcelona, 1988.
- ROBERTSON, Alec / STEVENS, D.: *HISTORIA GENERAL DE LA MÚSICA* (3 vols.). Istmo. Madrid, 1972.
- RODRÍGUEZ, Ricardo: *INTRODUCCIÓN AL CONJUNTO CORAL E INSTRUMENTAL*. Memoria de la asignatura. Inédito. Granada, 1983.
- *LAS FORMAS MUSICALES*. Memoria de la asignatura. Inédito. Granada, 1984.
 - *LA POLICORALIDAD EN EL BARROCO ESPAÑOL*. Publicaciones del Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo: Serie Lecciones Magistrales Nº 1. Sevilla, 1992.
- RUBIO, Samuel: *LA POLIFONÍA CLÁSICA*. Biblioteca “La Ciudad de Dios”. El Escorial, 1956.
- *EL MAGNIFICAT EN LA MÚSICA CON ESPECIAL ACENTO EN LOS DE C. DE MORALES*. XXI Semana de Música Religiosa. Cuenca, 1982.
 - *HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: 2. DESDE EL “ARS NOVA” HASTA 1600*. Alianza Música. Madrid, 1983.
- RUSSO, Antonio / GALLO, J.A. / GRAETZER, G. / NARDI, H.: *EL DIRECTOR DE CORO: Manual para a Dirección de coros vocacionales*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1979.
- SAMUEL, Claude: *PANORAMA DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA*. Guadarrama. Madrid, 1965.
- SCHERCHEN, Hermann: *EL ARTE DE DIRIGIR LA ORQUESTA*. Labor. Barcelona, 1988.
- SEGARRA, Irene M^a.: *LA VOZ DEL NIÑO CANTOR: Curso de Canto según el Método de la Escolanía de Montserrat*. Polyglophone CCC. s/f.
- SOPENA, Federico: *HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA*. Rialp. Madrid, 1976.
- STEVENS, Denis / ROBERTSON, A.: *HISTORIA GENERAL DE LA MÚSICA* (3 vols.). Istmo. Madrid, 1972.
- SWAROWSKY, Hans: *DIRECCIÓN DE ORQUESTA: Defensa de la obra*. Traducción de (Miguel-Ángel GÓMEZ MARTÍNEZ). Real Musical. Madrid, 1988.
- SZÉKELY, Katalin: *HISTORIA DE LA MÚSICA CORAL: La Edad Media y el Renacimiento*. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 1996.
- TRONCOSO, Maruja: *LA VOZ HUMANA Y EL CANTO LÍRICO*. . Publicaciones del Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo: Serie Lecciones Magistrales Nº 5. Sevilla, 2000.
- TURRADO, Lorenzo / COLUNGA, A.: *BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM CLEMENTINAM*. Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.). Madrid, 1994.
- WADE, Graham: *LA MÚSICA Y SUS FORMAS: Introducción a la forma en la música clásica*. Altalena. Madrid, 1982.
- ZAMACOIS, Joaquín: *CURSO DE FORMAS MUSICALES*. Labor. Barcelona, 1982.
- ZECCHI, Adone: *IL DIRETTORE DI CORO: Teoria e pratica*. Ricordi. Milán, 1991.
- ZHIVOV, V.L.: *LA INTERPRETACIÓN CORAL: La teoría. La metódica. La práctica*. Centro de Editoriales de Humanidad. Vladós, s/f. (Traducción de Lilia KIRIOUKHINA. Trabajo Fin de Carrera de Dirección de Coro. Inédito. Sevilla, 2007).

Además he utilizado información sacada de las muchas ediciones de las obras musicales de los autores que han ido saliendo en la 4ª parte de este Tratado. Estas obras han sido citadas en notas al pie de página en sus respectivos lugares.

REVISTAS:

A QUATRE VEUS. Revista de la Federació Catalana d'Entitats Corals.
BOLETÍN CO.AN.CO. (Confederación Andaluza de Coros).
DIFERENCIAS. Revista del Conservatorio Superior de Música *Manuel Castillo* de Sevilla.
KANTUZ. Revista de la Euskalerriko Abesbatzen Elkarte (Federación Coral Vasca).
MÚSICA Y EDUCACIÓN. Revista trimestral de Pedagogía musical. Madrid.
VOCALIS. Órgano informativo de COACE. Confederación Coral Española.

ARTÍCULOS:

CASAS, Jordi: *Els corals de la Passió segons sant Mateu*. A QUATRE VEUS nº 16, Enero, 2001. pág. 25-31.
ERICSON, Eric: *La educación musical de los Directores de Coro*. (Ponencia en la Asamblea de la Federación Internacional para la Música Coral. Namur, Julio, 1992). KANTUZ 12, 1993. pág. 3-7.
FALCÓN SANABRIA, Juan-José: *Lenguaje y problemática en la música coral del siglo XX*. KANTUZ 43-44, 1998. pág. 11-14.
FORÈS, Roberto: *LA PASIÓN POLIFÓNICA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL*. Trabajo de Clase de Coro. Inédito. Sevilla, s/f.
GARCÍA, Oscar: *El Cancionero Musical de Palacio en el entorno de la corte de los Reyes Católicos*. Trabajo de Clase de Coro. Inédito. Sevilla, 1992.
GUZMAN I ANTICH, Josep Lluís: *Entorn la composició coral a Catalunya, segle XX*. A QUATRE VEUS. Abril, 2002. pág. 18-23.
MARCANO, Francisco: *LA MÚSICA VOCAL DE IGOR STRAVINSKY*. Trabajo de Clase de Coro. Inédito. Sevilla, s/f.
REDONDO, Agustín: *El madrigal y su evolución*. Trabajo de Clase de Coro. Inédito. Sevilla, s/f.
RODRÍGUEZ, Ricardo: *Influencia temática del Canto Gregoriano en la polifonía del Renacimiento*. DIFERENCIAS nº 4, 1996. pág. 41-45.
– *La colocación del Coro*. BOLETÍN CO.AN.CO. 1998. pág. 180-184.
ROMERO, Francisco-José: *La música coral en Europa durante la primera mitad del siglo XX*. Trabajo de Clase de Coro. Inédito. Sevilla, s/f.
SZYROCKI, Jan: *Obras corales de compositores polacos de la segunda mitad del siglo XX*. KANTUZ 47, 1999. pág. 9-12.
TORRES GALLARDO, Begonya: *La veu: el nostre cos com a instrument de vent*. A QUATRE VEUS, nº 16, Enero, 2001. pág. 20-22.
TREMBLAY, Pierre: *Traducir o No traducir, éste es el problema*. KANTUZ 46, 1998. pág. 17-18.
VAQUERO, Fernando: *El Maestro de Capilla en la Catedral sevillana 1492-1600*. Trabajo de Clase de Coro. Inédito. Sevilla, s/f.

INDICE GENERAL

Plan general de la obra.	Pág. III
Introducción.	1

1ª Parte: La figura y la técnica del Director de Coro.

Capítulo 1º. El Director de Coro.	17
Capítulo 2º. La formación del oído musical.	34
Capítulo 3º. El estudio de la partitura coral.	49
Capítulo 4º. El lenguaje gestual del Director.	64
Capítulo 5º. La técnica del Director:	
I. El gesto de ataque o movimiento inicial.	80
Capítulo 6º. La técnica del Director:	
II. El gesto de corte o movimiento terminal.	111
Capítulo 7º. La técnica del Director:	
III. Los gestos en el transcurso del movimiento musical.	147
Capítulo 8º. La virtud del Director.	189

2ª Parte: La organización y el trabajo del Coro.

Capítulo 9º. Evolución histórica del Coro.	203
Capítulo 10º. El Coro y su valor sociocultural.	220
Capítulo 11º. La fundación y formación de un Coro.	228
Capítulo 12º. La técnica de la voz.	255
Capítulo 13º. La técnica de la música.	285
Capítulo 14º. La técnica del texto.	302
Capítulo 15º. La técnica del ensayo.	326

Capítulo 16º. La colocación del Coro.	346
Capítulo 17º. El repertorio del Coro y la programación de los conciertos.	360
Capítulo 18º. La organización social y musical del Coro.	384
Capítulo 19º. La irradiación del Coro.	399

3ª Parte: Las formas musicales corales

Capítulo 20º. El Canto Gregoriano.	423
Capítulo 21º. Las formas polifónicas religiosas.	453
Capítulo 22º. Las formas polifónicas profanas.	492
Capítulo 23º. Las formas sinfónico-corales.	517

4ª Parte: La interpretación de la música coral.

Capítulo 24º. Las fuentes de la interpretación.	531
Capítulo 25º. Principios interpretativos derivados de la estructura de la obra.	547
Capítulo 26º. La interpretación de la música de la Edad Media.	564
Capítulo 27º. La interpretación de la música del Renacimiento.	579
Capítulo 28º. La interpretación de la música del Barroco.	606
Capítulo 29º. La interpretación de la música del Clasicismo.	631
Capítulo 30º. La interpretación de la música del Romanticismo.	641
Capítulo 31º. La interpretación de la música del Siglo XX.	655
Índice de autores y obras.	695
Bibliografía.	717
Índice general.	721