

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:

Debe interpretarse: A - n|da - rá n|sie - m|pre mi s|o - jo s

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.



En el primer ejemplo, la sílaba final de “*queráis*” puede plantear el problema de cómo colocar las dos vocales del diptongo *-raís* 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 *aiás* - po - ra...
 la *aua* - li - dad...
 an - cho *aié* - lo...
 por vos *mae* - ro...
 la sen - sa - ción *aión* - dees - tar...
 pan *auo* - ti - áiz - no...
 co - sa *mu* - ðue - na...
 la *viu* - de - dad...

Sinalefas:



de *suai* - ma...
 mues - tra *suex* - tra - ñe - za...
 co - rrien - áiz - le - gre - men - te...
 en - treo - li - vos...
 quien *noes* - que - ri - do...

Veamos algunos ejemplos de los casos b):

Diptongos:



el fres - co *ai* - (i) re...
 be - llo *aua* - (u) que...
 am - quees - téis (is)en - ta - dos...
 los *eu* - (u)ro - pe - os...
aiy - (y) va - mos...

Sinalefas:



la be - lle - só - *loua* (u)ol - vi - do...
raher (her)mo - sa...
 tris - *tey* (y)pe - no - sa...
 som - *ðraos* - (os)cu - ra...

Si 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

enturbian el diseño melódicamente. Pero tampoco con cortes glóticos que, además de antiestéticos, son nocivos y agotadores.

Como ejemplo de un diseño de agilidad coral, queremos recordar el comienzo del Motete nº 2 *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (BWV 226) de J.S. Bach. Este diseño que comienzan las sopranos del Coro 1º va pasando por cada una de las 8 voces del conjunto coral:

Der Geist _____ hilft
 (Der ga -ist[hi] (ff))

En este caso todo el melisma debe ser cantado sobre la vocal *a* (*Geist* debe pronunciarse [*gɛist*]) del diptongo *ei* (pronunciado [*ai*]), quedando la *-ist* para el final, antes de pasar a la sílaba siguiente (*hilft*).

14.2.3. EFECTOS VOCALES Y CORALES SIN TEXTO.

En diversas épocas la música vocal en general, y la coral en particular ha utilizado como soporte de la voz fonemas ajenos a un texto. Por ejemplo, desde el Renacimiento se emplea el canto sobre *la, la, la*, como soporte meramente rítmico de ciertos pasajes de obras.

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.

Todavía dentro del mundo de la música sobre texto, éste puede ser ofrecido de forma no convencional, por ejemplo:

- 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 carnavalescas 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.

Estos efectos, que no son propiamente textuales, sino de estilo o manera de cantar, pueden afectar a una obra entera, como las citadas, o a una sección más o menos grande o pequeña de una obra de interpretación normalizada. Así encontramos un *parlato* momentáneo en *Flor de Yumuri* (Habanera popular, 4 v.m. y Br. solo) de Ricardo Rodríguez (Ant. Coral VII,

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* *alla 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*.

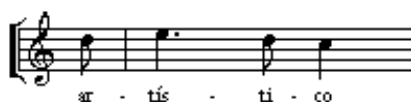
⁸ J.A. García: Prefacio a *Ocho Lieder*. Granada, 1992, pág. 6.

que faltan muchos signos que ayuden a la interpretación.⁹

14.3.2. TRATAMIENTO MUSICAL DE LA PALABRA.

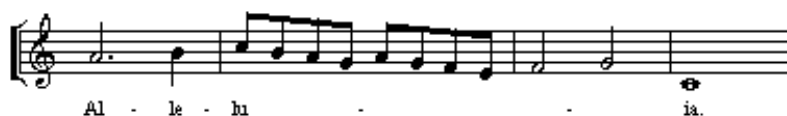
Cuando la palabra se musicaliza ha adoptado históricamente dos estilos o formas de composición, y esto desde el principio, incluyendo el Canto Gregoriano:

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 - lu - lu 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 KA - SHUVOTTACHANUNAI

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 shows three staves for Soprano, Alto, and Tenor. The lyrics are: con - ce - bis - te mui con - tra na - tu - ra. The music is in 3/4 time. Above the first staff, there is a 'cresc. poco' marking. Above the second staff, there is a 'dim.' marking. The music uses accents (>) and dynamic markings (cresc. poco, dim.) 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. Tchaikowsky 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 pronunciaciões 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 pronunciaciön *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 pronunciaciön que quiera (posiblemente en la historia ha habido varias), pero, escogida una, debe ser riguroso en la lógica de su aplicaciön siempre, incluso en ocasiones en que cierta palabra *guste menos*.

En nuestro caso, la opción es por la *pronunciaciön 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 Interpretaciön 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 [ísrael] (= 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 [kuiskquam] (= 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 [sólí-um] (= solio);
 - infamia [infámi-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);
- irritare [*irritare*] (= irritar);
- desidero [*desidero*] (= desear);
- pater [*pater*] (= el padre); etc.
- 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 [*konsili-um*] (= consejo);
 - claudere [*kláudere*] (= cerrar);
- C con vocales E, I : se pronuncia como [*ch*] española. Ejemplos:
 - Cecilia [*chechili-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-episcopus*] (= 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).
- J : 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:
 - pharisaeus [*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 [kwo].
- 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 [vívere] (= 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 géñitor 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 sáboth*]
 (= 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 venit | 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*, *paña*].
- 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 se 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>deshá</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, N° 8, pág. 35 de la parte literaria, y pág. 14 de la parte musical.

Parecióme Barcelona [*paretsióme bartselona*]
a Troya *quando* se ardía. [*kuando*]