

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 *Symphonie*).
- *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 períodos 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 ña 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 valsos 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.