

4ª Parte

LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA CORAL

Capítulo 24. LAS FUENTES DE LA INTERPRETACIÓN

24.1. INTRODUCCIÓN.

La obra musical se nos trasmite en un lenguaje de signos gráficos que necesita de la mediación del intérprete que, conociendo esos signos y descifrándolos, los convierte en sonido, en una obra de arte musical, arte que, por suceder en el tiempo, es efímero y muere en su final. Si la obra musical no pudiera escribirse y conservarse escrita, no podría volver a ser oída de la misma manera, con la fidelidad que merece la creación de un artista; sería una obra distinta cada vez, pues dependería del recuerdo, de la memoria de la anterior audición.

La técnica de la grafía musical ha tenido un largo camino a través de la historia de la Música: desde su total ausencia (dependiendo por tanto de la simple transmisión oral), comenzó a anotar una cierta precisión rítmica y movimiento melódico (notación neumática *in campo aperto*), inventó la manera de precisar la altura musical (notación diastemática), y en adelante fue perfeccionando su sistema de signos para que el compositor pudiera precisar cada vez mejor sus intenciones sonoras sobre su propia obra.

La grafía musical ha llegado a un estadio de perfección muy notable: los autores pueden anotar con mucha precisión sus intenciones sobre sus composiciones, para que la pérdida de información o mensaje artístico entre compositor e intérprete, y entre éste y el oyente, sea mínima. Pero esta historia de la grafía musical aún está inconclusa: el afán de obtener sonoridades y efectos instrumentales o vocales nuevos, y el empleo de medios electrónicos para la producción de sonidos musicales exigen una búsqueda simultánea de la conveniente grafía y su aceptación universal, para poder llegar a un código de escritura de estos nuevos recursos. Por ahora muchas partituras de música contemporánea están llenas de notas aclaratorias sobre diversos recursos gráficos para obtener otros tantos efectos sonoros nuevos con instrumentos tradicionales, o con nuevos instrumentos, o nueva utilización de la voz en nuestro caso.

En esta cuarta parte de nuestro Tratado de Dirección de Coro queremos abordar el problema de la interpretación de la música; y lo que aquí trataremos es válido para todo intérprete: INTERPRETAR UNA OBRA MUSICAL es hacerla sonar como obra de arte a partir de unos datos técnicos y materiales escritos.

Al comenzar este Tratado se habló del director, tanto de Coro como de Orquesta, como de un intérprete (1.1), pero un intérprete de excepcional categoría y responsabilidad, por usar para hacer sonar la obra de arte musical instrumentos personales, cantores o instrumentistas, quienes, a su vez, también son intérpretes que aportan su técnica y su expresividad personal.

El director, como intérprete, no es un simple traductor de elementos gráficos en sonido

(caso bastante abundante); es mucho más, es un artista que *anima*¹ esos elementos, les da vida y, en consecuencia, HACE MÚSICA, que es la meta del arte de la interpretación.

Los primeros ensayos o lecturas sonoras de una obra se quedan en una traducción sonora de los elementos y datos materiales de una partitura: no puede ser de otra manera; hay muchos problemas técnicos de diversa índole que resolver; nuestra atención está centrada en ellos, y sin su correcta solución no se puede pensar en otras preocupaciones superiores.

Pero, superada esta fase, la obra debe *animarse*, cobrar vida, y eso es la interpretación.

Hablar de la interpretación de la Música es, por tanto, situarnos en el nivel supremo del arte de la Música; este nivel le es dado solamente a los mejor preparados y constituye el punto culminante de la formación de un músico, en nuestro caso de un director.

La música coral tiene la más larga historia, como ya se ha visto: desde la Edad Media, hasta hoy mismo. Ningún instrumento, incluida la Orquesta, puede decir lo mismo; con la música coral ha comenzado y ha avanzado la escritura gráfica de la música. Y el que un Coro pueda interpretar música muy antigua a la vez que muy moderna es una proeza de la que se puede gloriarse; pero también tiene el enorme peligro de interpretar la música más antigua de la misma manera que la más reciente. O sea, que todo lo haga igual.

El Coro y su director, como cualquier otro intérprete, utilizan partituras de diversas épocas, en las que se ha escrito la música según sistemas gráficos que han cambiado con los tiempos, pero que, de cualquier modo, están *transcritas* al sistema gráfico hoy en uso, con lo que nos puede parecer que todas se interpretan con los mismos criterios actuales.

Por otra parte, es indudable que la *interpretación* de una partitura musical tiene mucho de subjetivo (también hemos hablado de ello en el Capítulo 1.4), pero eso es una cosa, y otra la arbitrariedad interpretativa de la que tanto abundan las *ejecuciones* corales por la falta de formación en este campo de sus directores.

Queremos abordar en esta parte final de la formación del Director de Coro las hipótesis más objetivas de la interpretación de los diversos estilos o períodos de la Historia de la Música Coral, que es prácticamente toda la historia: la Edad Media (capítulo 26), el Renacimiento (cap. 27), el Barroco (cap. 28), el Clasicismo (cap. 29), el Romanticismo (cap. 30) y el Siglo XX-XXI (cap. 31).

Precederán dos capítulos genéricos a toda música de toda época, en los que queremos extraer unos principios interpretativos previos muy generales, pero creemos muy importantes, derivados tanto del contexto general, como de la misma estructura de la obra.

Prescindiendo de otros datos interpretativos que nos pueda aportar la partitura, o incluso faltando esos datos, como en ciertas épocas sucede, podemos extraer muchos criterios generales de interpretación, que se materializarán en datos concretos, de las llamadas FUENTES DE LA INTERPRETACIÓN, o contexto general de la obra. Las fuentes más importantes de las que podemos tener unos primeros criterios interpretativos son:

¹ Entendemos *animar* en su sentido etimológico de dar el alma (*ánima*), dar la vida a algo que está muerto; en alguna manera, crear.

- El género literario.
- El género musical.
- El tipo de escritura coral.
- La forma musical.
- Los principios de composición.
- La escuela étnica.
- El período histórico.
- El conocimiento del autor.
- La indicaciones puestas por el autor.
- La cultura musical y general del director.

24.2. EL GÉNERO LITERARIO.

En el capítulo 14.1 ya se habló de la importancia del texto como parte de la obra coral. En él está el germen de la obra coral, pues el compositor lo asimiló, y dicho texto, normalmente expresivo, influyó en las ideas musicales e incluso en la forma musical de la obra. La fraseología musical depende muchas veces de la literaria. Pero sobre todo creemos que la música refleja el carácter general de su texto.

El conocimiento y determinación del género literario del texto por parte del director modelará en buena parte, por tanto, el carácter general de la interpretación musical. El género literario impone o puede sugerir por sí mismo un carácter interpretativo.

Los géneros literarios más frecuentes, que queremos ilustrar con ejemplos cercanos entre sí, son:

- RELIGIOSO - PROFANO: el establecimiento de esta primera división en la obra imprimirá una diferencia de carácter o espíritu interpretativo evidente.² Por esta razón será diferente la interpretación de estos dos villancicos anónimos del C.M. de Palacio:
 - *Ay, Santa María* (3 v.m.) (género religioso) (Ant. Coral VI, pág. 4).
 - *Tres morillas m' enamoran en Jaén* (3 v.m.) (género profano).
- LÍRICO - DRAMÁTICO: Estas categorías pueden darse tanto en el género religioso (p.ej.: Natividad o Pasión) como en el profano (p.ej.: amor feliz o desgraciado). En lo lírico está ausente el sufrimiento, mientras que la pasión caracteriza la interpretación de una obra dramática. Se pueden examinar en orden a su interpretación las siguientes obras:
 - *Puer natus est nobis* (motete, 3 v.m.) de C. de Morales (Ant. Coral VIII, pág. 14) (género religioso lírico).
 - *Peccantem me quotidie* (motete, 4 v.m.) de C. de Morales (género religioso dramático).
 - *Teresica, hermana* (villancico, 4 v.m.) anónimo del C.M. de Uppsala (género profano)

² Me contaba mi querido maestro en la dirección, Oriol Martorell, que él se emocionaba con la interpretación de la canción espiritual *Si tus penas no pruebo, oh Jesús mío*, de F. Guerrero, por lo bien que expresaba la música las ideas del texto. Pero cuando conoció que esa música fue compuesta para el madrigal *Tu dorado cabello, zagala mía*, ya nunca más pudo interpretarla.

lírico)

- *Llaman a Teresica y no viene* (villancico, 4 v.m.) anónimo del C.M. de Uppsala (Ant. Coral IV, pág. 9) (género profano dramático).

- ÉPICO - BURLESCO: Géneros propios de la literatura profana o civil, que puede ser, entre otros extremos, seria o cómica, caracteres que, sin duda, pasarán a la interpretación de la obra musical compuesta sobre textos de tal naturaleza. A lo épico puede convenirle un carácter fuerte y solemne, mientras lo burlesco es rápido y gracioso. Compárense estos tres ejemplos de J. del Encina (CMP):
 - *Triste España sin ventura* (romance, 4 v.m.) (género heroico).
 - *Más vale trocar plaser* (villancico, 4 v.m.) (Ant. Coral IV, pág. 8) (género serio).
 - *Oy comamos y bebamos* (villancico, 4 v.m.) (género burlesco).
- NARRATIVO - DIALOGADO: El género narrativo puede coexistir con cualesquiera otros, y puede tener caracteres muy diversos; prácticamente todas las obras corales utilizan este género. El dialogado, poco frecuente en la literatura coral, puede convenir más al género dramático. Es especialmente difícil la interpretación coral de una obra en la que dialoguen dos personajes, si cada uno tiene un carácter distinto, como ocurre en el madrigal *Ay, Jhesús, qué mal frayle* (4 v.i.) de autor anónimo del C.M. de Medinaceli. Compáreselo con el madrigal *¿No ves, mi Dios?* (4 v.i.) de J. Navarro (género narrativo).
- ACTIVO - CONTEMPLATIVO: El primero describe sucesos de cualquier índole, lo que condiciona un carácter interpretativo. El segundo suele describir estados de ánimo o escenas de la naturaleza, que a veces sugieren una interpretación pausada y suave. Contrástense estos madrigales de F. Guerrero (CMM):
 - *Dexó la venda, el arco y el ajava* (4 v.i.) (género narrativo).
 - *Ojos claros y serenos* (madrigal, 4 v.i.) (género contemplativo).
- CULTO - POPULAR: Géneros de clasificación evidente, que pueden convenir a lo religioso o a lo profano, así como a otros de los referidos. En la música coral el género popular se concreta en las versiones corales de canciones o temas populares; salvo ellas, la música coral, en cualquier manifestación, suele tener un texto culto. Como ejemplos de este antagonismo pueden compararse:
 - *El viaje* (canción, 4 v.m.) de A. Rodríguez (Ant. Coral VII, pág. 74) (género culto).
 - *Ojos traidores* (canción popular de Granada, 4 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral IV, pág. 52) (género popular).

Un director profesionalizado debe ser capaz de preparar e interpretar cualquier obra coral, sea cual sea el carácter o el género de su texto. Pero, sin duda, también cada director, según su formación y carácter, tendrá más afinidades y facilidad para uno u otro género.

24.3 EL GÉNERO MUSICAL.

El género musical depende generalmente del género literario. Salvo el caso de la canción popular, que al pasar a ser coral por obra de la armonización conveniente de un compositor, ya se convierte en una obra culta, y con criterios de tal debe ser interpretada, la correspondencia entre el género literario y el musical se debe suponer siempre.

Cuando falta esta correspondencia entre el género del texto y el de la música, la obra se resiente, no es creíble para el intérprete por falta de sentido, de manera parecida al caso de un texto de baja calidad con una excelente música, o viceversa, un magnífico texto con una música ramplona. Casos de éstos se dan de hecho en obras contemporáneas (que no citaré por respeto) a causa del intrusismo existente en el mundo coral, en el que cualquiera *se mete* a poeta, o a compositor. Un director de Coro no debe permitirse perder su tiempo y sus energías, ni hacérselos perder al Coro con tales engendros.

GÉNEROS RELIGIOSO - PROFANO.

Queremos prestar atención especial a la gran división de la música coral en los géneros religioso y profano. Bajo un punto de vista meramente técnico musical estos géneros no son distintos: sí, como dijimos al hablar del motete (21.1), quitamos el texto a una obra religiosa y a otra profana de una misma época, probablemente las diferencias no sean más que materiales, de extensión, o de *tempo*, si es que éste está determinado.

Creemos, sin embargo, que en esta duplicidad radica una de las grandes separaciones entre las obras musicales en razón de la *funcionalidad* de cada género y de la *actitud del intérprete* ante uno u otro.

A) La música religiosa, y más específicamente la música sagrada, es *espiritual*, en el sentido de que el director y los cantores deben adoptar una actitud religiosa de adoración o sumisión ante Dios, en cuyo honor interpretan esta música, y de ayuda a la oración de la comunidad, de la que son delegados para este oficio³. Es una música que busca la objetividad del sentimiento, una decantación objetiva.

Esta música está destinada a grandes espacios sonoros, con resonancia, ecos diversos y una cierta imprecisión sonora, cosa que probablemente se tenía en cuenta por parte de los grandísimos maestros de capilla - compositores. Según Tosi, maestro italiano de canto en el siglo XVII-XVIII, “el estilo eclesiástico es impresionante y serio”⁴.

En épocas más recientes la música religiosa se caracteriza por un cierto uso de elementos arcaizantes, como giros melódicos modales o técnicas contrapuntísticas que ya no están en uso en la música civil contemporánea. Pero no podemos olvidar, dentro de la objetividad interpretativa que caracteriza esta música, la multiplicidad de matices lírico-dramáticos que pueda sugerir el texto.

³ Esta actitud religiosa es *interpretativa*, como intérpretes que *viven* el papel que les han encomendado, y no prejuzga ni pone en cuestión la fe o la ausencia de fe de nadie. Sobre esto ya se habló en la primera parte del Tratado (cap. 19.3).

⁴ Citado por G. Graetzer en *El Director de Coro*, Buenos Aires, 1979, pág. 143.

Los ejemplos pueden ser cualesquiera; a manera de ejemplos, se puede considerar el carácter religioso de los siguientes, tomados de distintas épocas históricas:

- (siglo XV): *Parce, Domine* (motete, 3 v.m.) de J. Obrecht (Ant. Coral VIII, pág. 4).
- (siglo XVI): *Kyrie* de la Missa *Ecce vir prudens* (4 v.m.) de S. de Aliseda (Ant. Coral VII, pág. 17).
- (siglo XVII): *Kyrie* de la Missa en Si b. (3 v.i.) de A. Lotti (Ant. Coral X, pág. 26).
- (siglo XVIII): *Ave, verum corpus, KV 618* (Motete, 4 v.m. y Orquesta) de W.A. Mozart (Ant. Coral VII, pág. 48).
- (siglo XIX): *Laudate, pueri, Dominum, Op. 39 n° 2* (3 v.bl. y órgano) de F. Mendelssohn (Ant. Coral X, pág. 31).
- (Siglo XX): *O sacrum convivium* (Motete, 4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral VII, pág. 72).

B) La música profana o civil estuvo en principio destinada para espacios pequeños, salas de estar amuebladas, con cortinas, alfombras y otros elementos que reducían mucho la resonancia. Según el mismo maestro de canto Tosi, “el estilo de cámara es tenue y pulido”⁵.

Posteriormente se construyeron las salas de concierto acústicamente acondicionadas para la buena audición de tales obras.

La actitud del intérprete ante tales obras también es profesional: debe vivir la obra que interpreta, hacerla suya, sin prejuizar su contenido; pero también goza de una mayor autonomía o subjetivismo interpretativo por su funcionalidad de *divertimento* (en el mejor sentido de la palabra, agrado, deleite estético) para los oyentes.

En el género profano conviene distinguir dos subgéneros, que responden a la doble misión de esta música: animar una danza o sublimar un texto: la música de danza y la música declamatoria.

B.a) La música de danza es más cercana al carácter popular, fácilmente comprensible y asimilable por la presencia de ciertos elementos repetitivos que ejercen una función pedagógica de aprendizaje o retención temática. A ella pertenecen las formas más sencillas, como los villancicos, romances, *villanelli*, *balletti*, *chansons*, que son o podrían ser estilizaciones elaboradas de danzas populares, y muchas de las versiones corales de canciones populares. En estas obras el elemento métrico, dentro de un *tempo* animado e inalterable, debe ocupar el primer plano; sólo en las formaciones cadenciales de los finales de períodos o secciones el “micro-tempo” puede modificarse imperceptiblemente. Estas obras están escritas frecuentemente en ritmo ternario; en este caso es aconsejable suavizar la acentuación relativamente marcada que tiene la primera subdivisión ternaria, para no caer en un primitivismo métrico-interpretativo.

Los ejemplos pueden ser innumerables en las formas dichas, o en otras en las que también se podrían presentar. Proponemos considerar el carácter de danza, siempre estilizado, de las siguientes obras, también entresacadas de distintas épocas:

- (siglo XV): *Ay, triste que vengo* (villancico, 3 v.m.), de J. del Encina (Ant. Coral V, pág. 11).

⁵ G. Graetzer, o.c., pág. 143.

- (siglo XVI): *La la la, je ne l'ose dire* (chanson, 4 v.m.) de P. Certon (Ant. Coral IV, pág. 11).
- (siglo XVII): *Il ballerino* (balletto, 3 v.i.) de G. Gastoldi (Ant. Coral III, pág. 13).
- (siglo XVIII): *Viva tutte le vezzose* (canción, 3 v.m.) de F. Giardini (Ant. Coral VI, pág. 26).
- (siglo XIX): *O wie sanft die Quelle, Op. 52, n° 10 (Lied-Walz, 4 v.m. y piano a 4 m.)* de J. Brahms (Ant. Coral VII, pág. 55).
- (siglo XX): *Flor de Yumurí* (habanera popular de Cuba, 4 v.m. y Br.) de R. Rodríguez (Ant. Coral VII, pág. 95).

B.b) La música declamatoria, compuesta para describir o sublimar un texto, es en principio más culta y su audición requiere mayor atención y conocimiento por la ausencia de esos elementos de repetición. Ha existido en todas las épocas (canciones y madrigales del Renacimiento, *lieder* y canciones posteriores, y formas derivadas más complejas). Estas obras se caracterizan por una discontinuidad en el “micro-tempo” (llegando hasta el *rubato* romántico) y en la “micro-intensidad”. Tienen una especial riqueza armónica y flexibilidad expresivo-emocional y, evidentemente, mayor dificultad interpretativa.

Ejemplos, cualesquiera, y su carácter tan variado como las múltiples facetas de la vida que se pueden describir en sus textos. Proponemos estas obras de épocas y estilos variados, contenidas en las Antologías Corales:

- (siglo XV): *Una montaña pasando* (ensalada, 4 v.m.) de Garcimuños (Ant. Coral VII, pág. 4).
- (siglo XVI): *Huyd, huyd, o çiegos amadores* (canción espiritual, 4 v.m.) de F. Guerrero (Ant. Coral VII, pág. 24).
- (siglo XVII): *Si por Rachel* (canción, 3 v.m.) anónimo de *Romances y Letras a tres voces* (Ant. Coral VIII, pág. 25).
- (siglo XVIII): *Wir danken dir, Gott, wie danken dir* (coro de la Cantata BWV 29, 4 v.m. y Orquesta) de J.S. Bach (Ant. Coral VII, pág. 35).
- (siglo XIX): *Negra sombra* (canción, 4 v.m.) de J. Montes (Ant. Coral IV, pág. 37).
- (siglo XX): *Un cygne* (n° 2 de las *Seis Canciones*, 4 v.m.) de P. Hindemith (Ant. Coral VII, pág. 68).

24.4. EL TIPO DE ESCRITURA CORAL.

Al analizar una obra coral podemos establecer dos tipos de escritura, en toda ella o por secciones, sea cual sea la época de composición: la *homofonía* y el *contrapunto*.

A). La homofonía o escritura vertical, acórdica, armónica, da valor sobre todo al acorde, persiguiendo la sonoridad conjunta de la armonía; en ella hay una voz más interesante, la melodía, normalmente en la voz superior o soprano, aunque podría ir en cualquier otra, a la que se subordinan las otras voces que actúan de acompañamiento armónico. El texto se comprende fácilmente, pues es cantado simultáneamente por todas las voces.

La escritura homofónica es la más popular y comprensible por el predominio de la

melodía y del texto. Es el estilo de la forma religiosa llamada *Coral* propia de la comunidad luterana, y de las formas profanas más sencillas, las que denominábamos música de danza en el apartado anterior.

Las canciones del Romanticismo y posteriores escritas en este estilo requieren por parte del Coro intérprete una perfecta afinación, pues la armonía y sus modulaciones pueden ser especialmente difíciles.

Como estamos en una obra didáctica, queremos proponer una obra característicamente homofónica de distintos estilos y géneros para su consideración interpretativa:

- (siglo XV): *Por unos puertos arriba* (romance, 4 v.m.) de A. Ribera (Ant. Coral IV, pág. 4).
- (siglo XVI): *Popule meus* (Improperios, 4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral IV, pág. 15).
- (siglo XVII): *Regina coeli, laetare* (motete, 4 v.m.) de A. Lotti (Ant. Coral IV, pág. 20).
- (siglo XVIII): *Jesus bleibet meine Freude* (Coral de la Cantata 147, 4 v.m. y Orquesta) de J.S. Bach (Ant. Coral IV, pág. 23).
- (siglo XIX): *Auf ihrem Grab, Op. 41 n.º 4* (Lied, 4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, pág. 33).
- (siglo XX): *Lo que Vos queráis, Señor* (madrigal sacro, 4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral IV, pág. 45).
- *Canto do berce* (canción popular de cuna de Galicia, 4 v.m. y S.) de R. Groba (Ant. Coral IV, pág. 51).

B) El contrapunto o escritura horizontal, a veces llamado también *heterofonía*⁶, da su valor propio a cada voz, que es temáticamente interesante, con lo que el conjunto de las varias voces es una *polimelodía*. El interés está más en los motivos temáticos con sus sucesivas entradas y transformaciones que en la sonoridad de conjunto, que es un mero resultado, con lo que puede decaer el interés armónico. El encuentro de las voces provoca disonancias con frecuencia. El texto pasa a ser secundario, se le repite o fragmenta y se dificulta en su escucha por simultanearse sílabas distintas en un determinado momento.

Este estilo de escritura, cualquiera que sea la época, es predominantemente culto, da al compositor mayor libertad, y a cada uno de los intérpretes o voces corales mayor personalidad, pues todas son temáticas, protagonistas. Esta personalidad de cada voz necesita una especial formación y experiencia en este campo para saber cuándo una voz debe destacar, por ser temática, y cuándo debe ser más discreta, pues el tema pertenece a otra voz. El trabajo del director está mucho más en el ensayo (hacer ver a cada voz su papel en cada momento del devenir de la obra), que en el concierto, donde sólo puede marcar las entradas sucesivas de cada voz en cada tema y los cortes conjuntos. Es el estilo más habitual de las formas religiosas y de las más complejas de la música profana.

En una misma obra (madrigal, motete, *lied*, etc.) pueden encontrarse frases en uno u otro estilo, siendo normalmente más ágil y fuerte el estilo homofónico que el contrapuntístico.

Por las mismas razones anteriores queremos proponer ejemplos de obras contrapuntísticas de diversos géneros y épocas, pues en todas existen:

⁶ Algunos llaman *polifonía* a este estilo; creemos que este término no es acertado, pues la homofonía es también polifonía, o conjunto de varios sonidos.

- (siglo XV): *Ora baila tú* (Canción, 3 v.m.) anónimo del C.M.P. (Ant. Coral IX, pág. 4).
- (siglo XVI): *Super flumina Babylonis* (motete, 4 v.m.) de G.P. da Palestrina (Ant. Coral VII, pág. 20).
- (siglo XVII): *En Belén están mis amores* (Villancico, 3 v.i.) anónimo de *Romances y Letras a tres voces* (Ant. Coral X, pág. 22)
- (siglo XVIII): *And the glory of the Lord* (Coro nº 3, 4 v.m. y Orquesta de *El Mesías*) de G.Fr. Händel (Ant. Coral VII, pág. 42).
- (siglo XIX): *Zum Abendsegen* (motete, 4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral VII, pág. 53).
- (siglo XX): *El Pastorcico* (3 v.m., de *Trilogía Mística*, 2ª parte) de J.A. García (Ant. Coral IX, pág. 47).
- *Adiós, olivarillos* (canción popular de Andalucía, 4 v.m.) de L. Bedmar (Ant. Coral VII, pág. 82).

24.5. LA FORMA MUSICAL.

Las formas musicales han sido objeto de un detenido estudio en la tercera parte de nuestro Tratado. Al hablar de cada una de ellas se dieron pautas interpretativas derivadas de sus respectivas estructuras, para que la forma musical quede más clara para los oyentes. Los criterios de interpretación que se derivan de la forma musical de la obra tienden también a que la versión de la obra quede aliviada y sea menos pesada, en el caso de que tenga una duración considerable, bien por su naturaleza (como una Misa), bien por las repeticiones que conlleva (como un romance).

Recordando algunos criterios de interpretación derivados de la forma musical, es bueno, por ejemplo, cambiar el *grosor* coral o el número de cantores:

- Entre los estribillos y las coplas de los *villancicos* y formas afines (22.2.6).
- Entre las estrofas de un *romance*, sobre todo si son numerosas (22.3).
- Entre las distintas secciones de un *responso* (21.5).
- En ciertas secciones de algunas partes de la forma *Misa* (*Christe, Qui tollis peccata mundi* del Gloria, alguna sección central del Credo, *Benedictus*, etc.) (21.8.5.).

Las obras que tienen como base de su construcción el principio formal motético (21.1) (motetes, responsorios, salmos, himnos, misas, y por afinidad el madrigal y la canción) tienen como base de su interpretación el *fraseo* o buena exposición de cada tema de frase con su línea polifónica subsiguiente y su descanso cadencial, para acometer la frase siguiente.

Algunos criterios sobre la interpretación de los *corales* y de los *lieder* corales se dieron en los capítulos 21.9 y en el 22.6 respectivamente.

24.6. LOS GRANDES PRINCIPIOS DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL.

Los grandes principios de la composición musical nacen de sendos principios filosóficos: el principio de *identidad* y el principio de *contradicción*.

A) Principio de identidad: De este principio nacen la *repetición* temática, la *imitación*, el recuerdo o evocación temática, y la *variación*.

El tema musical es como un personaje de un drama que, para ser bien conocido, debe aparecer y reaparecer varias veces en la obra. El director deberá analizar minuciosamente la obra que va a interpretar, y prestar atención a estas reapariciones del tema, si son idénticas, o son imitaciones, o evocaciones, o variaciones temáticas, y establecer cómo deben ser tratadas interpretativamente: a veces siempre igual, a veces de manera distinta según circunstancias de la misma composición, como el colorido armónico, el ritmo, la situación en la obra, la estructura tímbrica (unísono, coro pleno, solista con coro, etc.), o el mismo texto cambiante.

Las repeticiones idénticas se dan en obras de pequeña forma (villancicos, responsorios), y apenas plantean problema interpretativo: se hacen iguales, salvo que el cambio de texto sugiera otra cosa.

Las repeticiones idénticas de frases enteras que tienen lugar en algunos madrigales o motetes del Renacimiento y Barroco suelen ser más suaves⁷.

Las imitaciones temáticas tienen lugar en el estilo contrapuntístico, ya tratado.

Las evocaciones o recuerdos del tema y sus variaciones sólo pueden formar parte de obras corales de gran forma y dimensiones considerables, que permitan este tipo de recursos compositivos. Ya se ha comentado por diversos motivos que estas obras requieren intérpretes de gran preparación técnica (director y Coro) y analítica (director). Pero podemos encontrar una hermosa, conocida y no difícil obra con evocaciones y recuerdos temáticos: la canción *Negra sombra* (4 v.gr. ó 4 v.m.) de J. Montes (Ant. Coral IV, pág. 37).

Las obras corales compuestas en forma de variaciones son poco frecuentes. Puedo proponer, entre otras:

- *Veni, Emmanuel* (Himno, 3 v.m.) de Z. Kodály (Ant. Coral IX, pág. 42).
- *Punctum contra Punctum I* (*Variaciones y desintegración de un coral alemán*, 3 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral IX, pág. 54).
- *Diferencias sobre Conde Olinos* (*Muestra didáctica de un Coro mixto*, 4 v.m. div.) de R. Rodríguez.

B) Principio de contradicción, de contrastes o de oposición: El tema musical principal (protagonista del drama) necesita, para ser realzado, la presencia alternativa de otros temas secundarios o contrastantes (antagonistas o actores de reparto). También se materializa este principio en la presencia de varios temas - personajes alternativos, sin que podamos hablar de

⁷ Es una costumbre interpretativa cuyo origen o razón ignoro: ¿una especie de cansancio repetitivo, o una respuesta a una propuesta previa? Pero pienso que lo mismo podría ser en sentido contrario ($p < f$): como una reafirmación más firme de lo que se ha propuesto. De cualquier manera, creo que no proceden efectos exagerados de *eco*, como a veces se escuchan. Piénsese en la frase inicial del madrigal *Tu dorado cabello* (= canción espiritual *Si tus penas no pruevo*) (3 v.i.) de F. Guerrero, o en el *Sancta Maria* del *Ave, Maria* (4 v.m.) de T.L. de Victoria.

uno principal.

Estos contrastes u oposiciones pueden ser:

- De carácter rítmico, como:
Ritmo métrico - ritmo libre. Ejemplo:
- Final de *Infierno y Gloria* (de *El Martirio de Santa Olalla*, 3ª parte, 4 v.m.) de R. Rodríguez.
- Cambio de compases, de movimientos o *tempi* (p. ej., lento-rápido). Ejemplo:
- *Worthy is the Lamb that was slain* (Coro nº 53 de *El Mesías*, 4 v.m. y Orquesta), de G.Fr. Händel.
- De carácter intensivo, como: **f-p**; frase a más voces- frase a menos voces, etc. Ejemplo:
- *El recuerdo* (de *Muerte en Granada*, 3ª parte, 4 v.m. div.) de R. Rodríguez.
- De carácter tímbrico o de colorido coral (p.ej., *tutti - soli*; coro pleno - sección para voces blancas, etc. Ejemplo:
- *Baladilla de los tres ríos* (de *Romancero Gitano* nº 1, 4 v.m., solistas y guitarra) de M. Castelnuovo-Tedesco.
- De tonalidades o lugares musicales: modulaciones a tonalidades próximas o lejanas, alegres o sombrías, transitorias o más duraderas, etc. Ejemplo:
- Primera parte de *Infierno y Gloria* (de *El Martirio de Santa Olalla*, 3ª parte, 4 v.m.) de R. Rodríguez.

C) El tema principal de una obra: No todos los temas que aparecen sucesivamente en una obra tienen la misma importancia: los hay principales y secundarios.

La buena interpretación requiere que los temas principales sean puestos de relieve y los secundarios pasen a segundo plano. Un tema se puede destacar, en primer lugar por el trato compositivo que su autor le ha dado; por parte del intérprete por una expresión más cuidada, por un contraste dinámico (normalmente más *forte*), o agógico (más lento, o rápido); muchas veces un tema se destaca por una técnica tan difícil como indecible: “preparar la entrada”, lo que consiste en una estudiada cadencia de la frase o tema anterior que con su descanso micro-agógico y micro-intensivo ponen de manifiesto que algo nuevo e importante va a tener lugar.

D) La cumbre expresiva de la obra: Toda obra de arte musical (sonoro) tiene un punto culminante, su momento más importante, que suele estar más o menos hacia el centro de la obra; a veces muy cerca del final, o ser el mismo acorde final (excepto en el C. Gregoriano); quizá nunca está al principio.

Ya se habló de la cumbre expresiva de la obra musical en el capítulo 13.5. Es responsabilidad del buen director, al estudiar la obra, encontrar esta cumbre expresiva, para que en el ensayo e interpretación se concentren en ella todas las fuerzas expresivas del Coro. Por otro lado, esta concentración de fuerza expresiva (que no tiene que ser precisamente intensiva, podría haber una cumbre expresiva en *pp*) requiere la economía de esfuerzo previa y posterior a la cumbre.

- Pocas obras son tan claras en mostrar su cumbre expresiva, como el motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de J.A. García (cumbre: “*nobis pignus datur*”) (Ant. Coral VII, pág. 72).

El estudio de estos principios de composición proporciona, según hemos visto, numerosas ideas para la interpretación. La ausencia de estos criterios produce interpretaciones lineales, sin

orden entre los elementos musicales, sin vida.

Cuanto mayores dimensiones tiene una obra musical, mayor ciencia, madurez artística y técnica hace falta para su interpretación.

24.7. LA ESCUELA ÉTNICA.

“El alma de un pueblo, entendiendo bajo este término la síntesis vital de todo aquello que hace la idiosincracia de una comunidad étnica, se manifiesta musicalmente de una manera inconfundible”⁸.

La música popular de cada nación tiene unos rasgos generales sobresalientes que dejan sentir su influencia sobre los compositores, incluso en los que quieren hacer música culta, incluso en los más antiguos. Naturalmente esto es más ostensible desde el nacimiento de los nacionalismos musicales allá por la segunda mitad del siglo XIX.

Algún tratadista, como el citado Guillermo Graetzer, concede bastante importancia al origen étnico del autor de la obra, como fuente de criterios generales interpretativos, y hace una descripción de las características de cada escuela nacional⁹.

Sin subestimar el esfuerzo de esta descripción, nos parece tan genérica que opinamos que la nación de origen del autor apenas puede influir en la interpretación de una obra anterior al siglo XIX, donde el estilo está bastante unificado.

Es a partir de mediado el siglo XIX, cuando en las obras basadas en canciones populares puede comenzar a reconocerse un cierto estilo *nacionalista*, en el que cada nación tiene unas connotaciones musicales que le caracterizan a grandes rasgos. Esto es más evidente si hablamos de grandes grupos étnicos, como los países centroeuropeos, o los mediterráneos, los sajones, o los eslavos, los hispanoamericanos, etc.

Con todas las reservas, por ser algo tan genérico como discutible, pondremos algún epíteto a algunas escuelas musicales nacionales, sin otro ánimo que el de quizá provocar esa discusión:

- La música española es luminosa, alegre y pasional.
- La música francesa y de los Países Bajos es galante y refinada.
- La música alemana es docta y seria.
- La música inglesa es elegante y pomposa.
- La música italiana es serena y equilibrada.
- La música eslava es nostálgica y especialmente melódica.
- La música hispanoamericana es rítmicamente sincopada.
- La música afroamericana es armónica y religiosa.
-

⁸ G. Graetzer: *El Director de Coro* (Buenos Aires, 1979), pág. 141.

⁹ G. Graetzer: O.c., pág. 142s.

24.8. EL PERÍODO HISTÓRICO.

Cada época de la historia de la Música se caracteriza por el uso de determinados elementos sonoros, técnicos, estructurales y expresivos, lo que solemos llamar *estilo*. Estos elementos deben mostrarse en la interpretación, o dicho de otro modo: la interpretación debe hacerse *de acuerdo al estilo de la época de la obra*.

El problema de los diversos estilos y su interpretación lo consideramos de especial importancia, y es el objeto primordial de esta cuarta parte de nuestro Tratado de Dirección.

Las grandes etapas históricas en la evolución de la Música, sus ubicaciones aproximadas en el tiempo, y los temas dedicados a cada una son:

- La EDAD MEDIA: Desde el nacimiento de la escritura musical (siglo X) hasta mediado el siglo XV (capítulo 26).
- El RENACIMIENTO: La segunda mitad del siglo XV y todo el siglo XVI (capítulo 27).
- El BARROCO: Todo el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII (capítulo 28).
- El CLASICISMO: La segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX (capítulo 29).
- El ROMANTICISMO: Prácticamente es el siglo XIX y primeros años del XX (capítulo 30).
- El SIGLO XX, con sus varias tendencias (capítulo 31).

Será difícil que un coro interprete bien todos los estilos, aunque debe conocerlos cantando un repertorio variado en la práctica. Igualmente, cada director tendrá sus preferencias estilísticas, que harán que abunde más en obras de una determinada época. Lo normal es encontrar una cuasi especialización en algún estilo o campo (siempre que el coro esté técnicamente preparado), aunque esto no suponga el abandono, y mucho menos el rechazo, de los demás.

Lo opuesto es la ignorancia coral, de la que hay que responsabilizar siempre al director, manifestada en tantos conciertos en los que se mezclan obras de cualquier estilo, sin ninguna razón coherente; naturalmente el resultado es que todo suena igual. El programa concreto de un concierto coral,¹⁰ con su homogeneidad, ordenación..., dice mucho sobre el probable rigor estilístico-interpretativo.

24.9. EL CONOCIMIENTO DEL AUTOR.

El conocimiento biográfico del autor de la(s) obra(s) que interpretamos y las circunstancias que acompañaron a su composición es igualmente una fuente evidente de luz interpretativa.

Este conocimiento puede ser de dos maneras: personal o histórico.

¹⁰ Este criterio se podría o se debería aplicar igualmente a los programas de tantos recitales de canto, de piano o de otros instrumentos, que igualmente nos adelantan la presencia o la ausencia de un rigor estilístico.

A) El conocimiento personal del autor es posible sólo en muy contadas ocasiones.¹¹ La posibilidad de hablar personalmente con el autor de la obra que interpretaremos nos permite conocer sus intenciones compositivas, vivir su mismo ideal, añadir a la obra lo que no ha podido anotar en la partitura.

Y lo mejor de todo: la posibilidad de que el autor esté presente en la preparación de su obra o, mejor, asista a algún ensayo último para que dé su parecer y pueda modificar aquello que no coincide con su pensamiento creador.

B) El conocimiento histórico del autor suple el conocimiento personal cuando el tiempo o la distancia lo hacen imposible. Es una razón importantísima para recordar la necesidad de que el director tenga a mano biografías o diccionarios biográficos, o pueda acceder a *internet* para documentarse sobre los autores de las obras musicales que trabaja en un determinado programa.

En ocasiones podemos llegar a conocer las ideas, circunstancias vitales felices o infelices que rodearon la composición de una obra; esto es más importante aún que los datos o anécdotas biográficas.

Ilustremos esta idea con dos ejemplos:

- Para captar mejor toda la hondura musical y mística del gran monumento a la pasión y muerte de Jesús, que es el *Officium Hebdomadae Sanctae* de T.L. de Victoria, es bueno saber que es el fruto de tres años de retiro espiritual (1583-85), en una situación mística, junto a S. Felipe Neri en la Congregación del Oratorio, en el que Victoria decide sobre su futuro musical y sacerdotal.¹²

- La razón de que Manuel de Falla, compositor de obras sinfónicas, escribiera la *Balada de Mallorca* (sobre un tema de la Balada nº 2 de F. Chopin) es la invitación de su amigo Juan María Thomas a visitar Mallorca en 1933 para una cura de salud, residir en la Cartuja en donde antes había estado el mismo Chopin, y pedirle J.M^a Thomas una obra para su coro, la *Cappella Clásica* de Mallorca.¹³

24.10. LAS INDICACIONES PUESTAS POR EL AUTOR.

Todas las indicaciones del autor puestas en la partitura son una fuente muy concreta de

¹¹ En nuestro caso hemos tenido la enorme suerte de conocer personalmente con bastante cercanía a Juan-Alfonso García y Valentín Ruiz Aznar, con los que hemos compartido muchos momentos y acontecimientos musicales en Granada; algo menos a Manuel Castillo en Sevilla; y a Manuel de Falla, no personalmente, pero sí indirectamente por los testimonios personales de su amigo Valentín Ruiz Aznar. Las obras de Valentín Ruiz Aznar las canté siendo niño bajo su dirección; las de Juan-Alfonso García las he conocido muchas veces desde su gestación, y cuando las he estrenado he invitado al autor a un ensayo previo al concierto; por cierto que siempre me ha dicho que coincidía con mi interpretación.

¹² Victoria escribió a continuación al Rey Felipe II, pidiéndole le encontrara un oficio sencillo para él. El rey lo nombró capellán de la emperatriz Doña María de Austria, retirada al Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

¹³ M. de Falla asistió a ensayos de la *Cappella Clásica* para conocer de cerca un Coro y la naturaleza de la escritura coral, aparte del asesoramiento del mismo director, J.M^a Thomas.

criterios para la interpretación de la obra y, como tal, deben ser seguidas con fidelidad escrupulosa.

Entendemos por indicaciones del autor todo el contenido de la partitura en sí: también las notas musicales con sus alturas, duraciones, texto asociado, además de lo que actualmente se entiende por tales indicaciones: las anotaciones agógicas, dinámicas, de carácter, articulación, respiración, etc., que en épocas más antiguas faltaban.

Ha habido una gran evolución en la anotación gráfica de las composiciones musicales, desde la notación neumática *in campo aperto* de la Edad Media, con una escasa concreción de alturas y duraciones, hasta nuestros días, en los que las alturas, duraciones y tiempos metronómicos están exactamente anotados en las partituras, más una prolija secuencia de matices agógicos, dinámicos y de carácter a través de ellas, que van como *guiando* la interpretación de la obra paso a paso.

El intérprete de hoy, por tanto, se encuentra muy familiarizado con partituras de los siglos XIX y XX que están llenas de signos de los que llamamos expresivos. Conforme retrocedemos en la historia (Clasicismo, Barroco, Renacimiento, Edad Media) estos signos comienzan a ser menos frecuentes, llegando incluso a faltar por completo.

Compárense partituras de obras, desde el siglo XX retrocediendo hasta la Edad Media: se verá cómo van disminuyendo las anotaciones progresivamente:

- Una obra contemporánea, p.ej. de C. Orff.
- Una obra del siglo XIX, p.ej. de J. Brahms.
- Una obra barroca, p.ej. de G.Fr. Händel.
- Una obra del Renacimiento, p.ej. de G.P. da Palestrina.
- Una obra de la Edad Media, p.ej. del Códice de Las Huelgas.
- Una obra de Canto Gregoriano en notación cuadrada.
- Una obra de Canto Mozárabe en notación *in campo aperto*.

Esta progresiva ausencia de indicaciones musicales va volviendo cada vez más difícil la interpretación. Es necesario, por ello, que el intérprete de música de esas épocas llamadas “antiguas” tenga una formación específica sobre ellas y deba echar mano de unas y otras fuentes de la interpretación para resolver bien los problemas que se le plantean.

Por otra parte, las indicaciones llamadas expresivas, salvo la anotación metronómica del *tempo*, siguen teniendo un valor solamente relativo y aproximativo. Un matiz *f*, por ejemplo, no es una categoría absoluta de decibelios, y un *allegro* no lo es de velocidad: depende de la fuerza sonora o de la agilidad del instrumento y de su relación con lo que antecede, lo que ocurre simultáneamente y lo que seguirá.

24.11. LA CULTURA GENERAL Y MUSICAL DEL DIRECTOR.

Ya desde el principio de este tratado reivindicamos para el director de Coro una cultura general más que media, por lo que tiene su figura de líder y representante de un colectivo humano-cultural, y ahora debemos añadir por la responsabilidad de la confección de programas

coherentes en su contenido y ordenación, en los que entran muchos elementos históricos, geográficos, y otros relacionados con las Bellas Artes.

Si alguna vez se ha dado la figura del músico ignorante en cultura general, esto no es admisible en el director, y los primeros que deben exigirlo son los cantores responsables del valor de su tiempo y de su entrega al colectivo coral y a las exigencias del director.

Recordando ideas del capítulo 1º, el director de Coro debe tener una buena cultura general, que abarque:

- La Historia general, sobre todo desde la Edad Media.
- La Historia del Arte, igualmente desde la Edad Media.
- Buena formación literaria y poética.
- El conocimiento, al menos a nivel de lectura, de ciertos idiomas, sobre todo del latín eclesiástico, por la práctica frecuente de la música sagrada.
- Un cierto conocimiento de la *liturgia* de la Iglesia, los tiempos litúrgicos, las acciones litúrgicas, como la Misa o las Vísperas, por la misma razón.
- Una buena formación humanística y psicológica.

En cuanto a la cultura musical del director (recordemos igualmente el capítulo 1º), ésta debe ser superior. En absoluto se puede ser *aficionado* a la música y director de Coro, salvo en casos de grupos, no me atrevo a decir populares, sino muy primitivos, cuyos miembros no tengan ninguna exigencia, más que utilizar el grupo para actividades extramusicales de diversión y vida social.

El director de Coro debe leer..., estudiar..., oír..., analizar..., muchas, muchísimas obras; sobre todo queremos insistir el hacerlo sobre obras de *gran forma*; lo animamos a que oiga estas obras grandes, e introduzca la costumbre de trabajar e interpretar al menos una en cada programa con el Coro.

Y este apartado de la buena formación humanística y musical del director lo traemos a colación aquí, en primer lugar como una fuente muy importante de criterios para la interpretación de las obras corales más antiguas o más recientes, más cultas o más populares; y en segundo lugar para expresar una vez más nuestro deseo, o mejor la necesidad objetiva de elevar el nivel de calidad de la interpretación de la música coral, de que los programas corales sean más congruentes, homogéneos, interesantes, y muestren poco a poco nuevos ejemplos de tan inagotable repertorio.