

## Capítulo 25°. PRINCIPIOS INTERPRETATIVOS DERIVADOS DE LA ESTRUCTURA DE LA OBRA.

### 25.1. INTRODUCCIÓN.

En este capítulo vamos a seguir hablando del complejo mundo de la interpretación de la música.

Ya sabemos que *interpretar* es dar vida sonora a una obra musical, que se nos entrega *escrita*. Toda interpretación es necesariamente subjetiva: la personalidad y formación del intérprete no puede menos que proyectarse en ella. Pero nuestra preocupación es evitar la interpretación caprichosa consecuente a una pretendida ignorancia por la ausencia de datos interpretativos en las obras sobre todo de la llamada música *antigua*.

Ahora queremos extraer criterios de interpretación expresiva del rico mundo subyacente bajo la superficie de la materialidad escrita: todo un juego de energías, combinaciones de fuerzas impulsoras y retardantes, tensiones y relajaciones, expansiones y contracciones, preparaciones, culminaciones y declives.

Para comprender y manejar este sutil juego de energías es necesario acercarse analíticamente a los distintos aspectos estructurales o constructivos de una obra musical.

Los principales parámetros estructurales, concretándose a una obra coral, son:

- La duración (de los sonidos).
- La intensidad.
- La altura.
- El timbre.
- La articulación.
- La respiración.
- La espacialidad.

### 25.2. LA DURACIÓN DE LOS SONIDOS.

El parámetro de la duración comprende tres elementos: el ritmo, la métrica y el *tempo*.

A. El ritmo es sobre todo una organización o síntesis mental del parámetro de la duración de los sonidos y de los silencios.

El ritmo, aislado de una obra musical es algo puramente mecánico: lo encontramos frecuentemente en nuestras vidas. Como organización o síntesis de valores de duración, la mente lo percibe más fácilmente si éstos son breves, p.ej.: la marcha de un tren, el funcionamiento de una máquina mecánica, que si son más largos en duración, p. ej.: el movimiento de las olas del

mar.

Para que el ritmo sea sentido como expresión vital, los valores que lo componen deben subordinarse a un organismo musical, del que formen parte integrante. Por ejemplo:

- Movimiento 2º *Scherzo* de la Sinfonía nº 9, en Re m. *Coral* de L.v. Beethoven:



- *Ojos traidores* (Canción popular de Granada, 4 v.m.) de R. Rodríguez (Ant. Coral IV, pág. 52):



- *Maite* (Canción, 3 v.bl.) de P. Sorozábal (Ant. Coral III, pág. 26):



Normalmente en una célula rítmica hay una energía interna que provoca una tensión y una relajación; tensión - relajación que tienen una repercusión micro-dinámica y micro-agógica:



B. La métrica, o compás, es la división del tiempo en fragmentos iguales y fácilmente controlables. El valor básico es la “unidad de tiempo”, o simplemente el “tiempo”

Los tiempos se agrupan en conjuntos de dos o tres por su forma repetida, dando origen a los compases básicos *binarios* o *ternarios*. Éstos se caracterizan por la sensación de marcación o reposo sobre la primera parte o tiempo de cada compás. La validez de este especial peso (marcación o reposo) que recae en la primera parte de cada compás es esencial en las piezas de danza; fuera de ella, es mucho más relativa. Normalmente los compositores hacen recaer las sílabas tónicas de las palabras sobre estas partes fuertes del compás.

Debemos recordar ahora de nuevo que el *tactus*, o compás renacentista y protobarroco, indica solamente una proporción entre valores o duraciones, pero el ritmo real es libre, dependiente del texto y de las duraciones.

Por su parte los compases se agrupan en unidades superiores, como *células* o *motivos*,

*incisos, miembros o semifrases*, hasta llegar a la unidad suprema del discurso musical: la FRASE. Estos términos no indican secciones absolutas en las que toda melodía (y su consiguiente musicalización polifónica) pueda fragmentarse: dependiendo de nomenclaturas, o de la dimensión de la frase, los motivos pueden identificarse con los incisos, o los incisos convertirse en miembros de frase.

Éste podría ser el análisis métrico-fraseológico de la primera frase de *Parábola* (canción, 4 v.m.) de J.A. García:

Dentro de cada una de estas unidades hay grupos que tienden hacia la tensión - culminación, y otros que, por el contrario, provocan la relajación, con su consiguiente repercusión agógica y dinámica.

C. *El tempo* es ya la velocidad concreta de un fragmento musical, o de toda una obra. Esta velocidad uniforme que regula la duración de las unidades de tiempo de una obra o sección, se llama el “macrotempo” de la obra.

El *macrotempo* natural, o *tempo* básico corresponde a la velocidad del pulso humano en situación de normalidad vital (60-70 pulsaciones por minuto). Ésta es la velocidad del *moderato andante*, y la velocidad normal del *tactus* renacentista (a no ser que deba ser variada en más o en menos por razones diversas).

La unidad de tiempo, o de pulsación, que corresponde a este *tempo* básico es la *negra* (♩) desde el siglo XVIII. Desde el siglo XX hay una tendencia a reemplazar esta unidad por la *corchea* (♪), bien en obras rápidas, bien para formar compases irregulares con ella. Mientras que en el Renacimiento y primer Barroco la unidad de tiempo suele transcribirse por la *blanca* (♩), y las obras de la Edad Media a veces pueden transcribir la unidad de pulsación como *redonda* (♩).

Hay que prestar atención a esta *aceleración* en la grafía histórica para no incurrir en lentitud al interpretar la música del Renacimiento o de la Edad Media: el *tactus* o valor fundamental de la *pulsación* (♩ / ♩) es la velocidad normal del *pulso* humano.

La *blanca* (♩) como unidad de tiempo en autores postbarrocos sí indica una cierta pesadez y lentitud en la pulsación, y, en efecto, esto sugieren los compases ♩, 2/2, 3/2, etc., que nunca suelen tener un *tempo allegretto, allegro* o *presto*.

El *tempo* básico no es rígido, sino elástico, flexible, salvo en la danza. No es posible hacer música con el metrónomo; y si fuera posible, resultaría una música maquina, robotizada. El grado de esta elasticidad-flexibilidad métrica es uno de los elementos característicos de los diferentes estilos. Esta flexibilidad va en aumento desde la Edad Media hasta su máxima manifestación en el Romanticismo: el *rubato*.

El “*microtempo*” es una sutil modificación de la duración por dilatación o reducción, originada por las tensiones o relajaciones melódicas, armónicas, rítmicas, textuales, fraseológicas, etc. dentro del *macrotempo*.

### 25.3. LA INTENSIDAD.

El parámetro *intensidad* del sonido tiene unas características algo semejantes al de duración, de tal manera que podemos hablar de “*macrointensidad*” y “*microintensidad*”.

Llamaremos *macrointensidad*, o simplemente intensidad básica, a la indicada por el compositor para una determinada sección o momento de la obra o, si la obra carece de estas indicaciones, la que establecemos en razón de las distintas fuentes de la interpretación (capítulo 24).

La *microintensidad* consistirá entonces en las sutiles oscilaciones o modificaciones de la intensidad básica sugeridas por las tensiones o relajaciones melódicas, armónicas, etc. que ocurren en el devenir de la obra. Estas leves oscilaciones microintensivas dan vida, expresividad a un sonido o a una secuencia de sonidos. A los pasajes de tensión corresponde un aumento microintensivo; a los de relajación, una disminución microintensiva.

Esta correspondencia descrita es la natural; pero puede sufrir excepciones cuando el texto esté en contra de ella, o cuando el compositor expresamente quiere lograr su objetivo por medios opuestos, por ejemplo: *diminuendo* en un pasaje en que lo normal sería *crescendo*; o *piano súbito* en un momento culminante (cumbre expresiva), lo que constituyen recursos hiperrománticos.

Obsérvense las fuerzas internas de tensión-relajación presentes, aparte de las indicaciones expresivas, en el siguiente fragmento, extraído de *El poeta y la muerte* (2ª parte de *Muerte en Granada*) de R. Rodríguez:

*Un poco adagio y siempre expresivo*

SOPRANOS  
...te can-te - ré la car-ne que no tie - nes, los

CONTRALTOS  
te can-ta - ré, te can-ta

TENORES  
te can-ta - ré, te can-ta

En las obras “antiguas”, o en otras en las que falten indicaciones expresivas, podrán ayudar los siguientes criterios sobre el parámetro intensidad o dinámica:

A) Relación melodía-intensidad:

- Melodía ascendente = *crescendo*.
- Melodía descendente = *diminuendo*.
- Melodía neutra o notas repetidas:
  - en principio de frase = *cresc.*
  - en final de frase = *dim.*
  - en otros sitios = *cresc. < dim.*
- Sonido largo que resuelve en un sonido más agudo = *cresc.*
- Sonido largo que resuelve en un sonido más grave = *cresc. < dim.*

B) Relación armonía-intensidad:

- Cuando los acordes tienden a abrirse = *crescendo*.
- Cuando los acordes tienden a cerrarse = *diminuendo*.
- En los acordes disonantes por retardos, anticipaciones, agregaciones, etc., debe resaltarse la disonancia con *cresc.*, y hacer la resolución en *dim.*
- Cuando las armonías se complican por acumulación de disonancias, acordes alterados o modulaciones, normalmente un *cresc.* aumenta también el interés armónico.

C) Relación contrapunto-intensidad:

Recordando los principios o criterios dados en el capítulo 24.4, diremos:

- Cuando hay oposición en una obra entre homofonía y contrapunto, aquella es más fuerte que éste. Si el contrapunto se fortalece intensivamente, la ejecución resulta una batalla entre las distintas voces, para ver cuál prevalece: su efecto es agresivo y de mal gusto.
- En el estilo contrapuntístico se deben destacar intensivamente los motivos temáticos en cada una de las distintas voces, sobre la normalidad intensiva básica de las voces que no

llevan tales motivos en ese momento.

- La intensificación contrapuntística, caracterizada por un movimiento más independiente de las voces, la presencia simultánea de dos o más motivos contrapuntísticos, estrechos, etc. va acompañada generalmente de una intensificación dinámica.

#### D) Relación aspectos compositivos - intensidad:

La diferencia de intensidades es un medio esencial para mostrar interpretativamente y hacer entender a los oyentes las distintas secciones de la estructura (capítulo 24.5) o de la trama de la obra (cap. 24.6).

El motete *Ave, Maria* (4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral VII, pág. 32), -cuya autenticidad, ya lo hemos comentado, es tan dudosa como genial es la obra-, podría constituir un buen ejemplo sobre el que analizar y aplicar mucho de lo aquí expuesto, sin necesidad de hacer caso de ediciones con signos expresivos improcedentes. En ella tenemos melodías de distinto sentido, frases contrapuntísticas, frases homofónicas, procesos cadenciales medios y finales, repeticiones, etc.:

- Entonación (*Ave, Maria,*) en Canto Gregoriano. Tras una cesura comienza la polifonía, que debe pulsarse *a la blanca* (♩).
- Frase 1ª (*grátia plena, Dóminus tecum,*): contrapunto; al final, homofonía (*Dóminus tecum*); cadencia de frase (para seguir).
- Frase 2ª (*benedicta tu in muliéribus,*): homofonía (*benedicta tu*); contrapunto doble (*in muliéribus*); cadencia de frase (para seguir).
- Frase 3ª (*et benedictus fructus ventris tui, Iesus Christus.*): contrapunto; cadencia final de período (conclusiva).<sup>1</sup> Cesura necesaria para hacer el *arsis* de entrada del período siguiente:
- Comienzo del 2º período: frase 4ª (*Sancta Maria, Mater Dei, | ora pro nobis, peccatóribus,*)<sup>2</sup>: pequeños miembros de frase homofónicos con repetición; cadencia de frase (para seguir).
- Frase 5ª (*nunc et in hora mortis nostrae.*): homofonía fundamental con retardos, adornos; en la cadencia de esta frase nace la frase siguiente:
- Frase 6ª (*Amen.*): contrapunto; cadencia final.<sup>3</sup>

#### 25.4. LA ALTURA.

La música occidental ha organizado las alturas (frecuencias) de los sonidos según unas escalas o series de sonidos en los que éstos discurren por grados que distan entre sí, a veces un

---

<sup>1</sup> Aunque no se anota en ninguna edición, según la costumbre, esta cadencia conclusiva debe ser mayor (*picarda*), por lo que el tenor debe dar *Fa sostenido* (*Fa #*).

<sup>2</sup> El problema del cambio de la proporción binaria a la ternaria, y su vuelta a la binaria, no siempre se soluciona con criterio, pero no es el caso ahora.

<sup>3</sup> La soprano no debe repetir la palabra *amen*, sino prolongar el sonido final (*RE*) como nota pedal hasta el corte final.

tono, y a veces un semitono. Los sistemas de organización de estas escalas han sido básicamente dos: el sistema *modal*, y el *tonal*.

Con un oído atento, o con la ayuda del diapasón, se puede observar que la altura de la imagen escrita no siempre se corresponde con la entonación real vocal o instrumental. Complicados problemas de índole acústica, organológica, modal, tonal y expresiva obligan al intérprete a variar la altura en la totalidad de la obra (*transporte* de la obra), o en algunos momentos concretos.

Los instrumentos transpositores varían la altura escrita por su construcción u organología.

La voz humana puede transportar sin problema,<sup>4</sup> dado que la emisión del sonido se produce *por oído*, y no por medios mecánicos. Las obras corales escritas en el sistema modal (prácticamente hasta finales del siglo XVII) varían o pueden variar la altura al ser interpretadas, por la limitación de la escritura modal: recuérdese que con este sistema se puede escribir sólo con la clave vacía de alteraciones, o con *Si b* como alteración propia. Si una obra resulta muy aguda o muy grave por su escritura, se le puede transportar a la altura más conveniente al coro.<sup>5</sup>

Hay una afinación “natural” y una afinación “temperada”.

La afinación *temperada* divide todos los grados separados por la distancia de un tono en dos semitonos iguales. Este sistema modifica prácticamente todos los intervalos, excepto el de octava, con respecto al sistema natural. La afinación temperada es propia de todos los instrumentos de tecla, los de cuerda con trastes y los de viento con agujeros o llaves.

La voz humana y otros instrumentos, como los de cuerda sin trastes o los de metal con varas, trabajan con la afinación *natural*, mucho más flexible y exacta. En esta afinación el tono (compuesto por 9 *cromas*) se divide en dos semitonos desiguales: uno mayor, llamado *cromático* (compuesto por 5 cromas) y otro menor, llamado *diatónico* (compuesto por 4 cromas). La afinación, pues, se está modificando sutil, pero constantemente por exigencias tonales, armónicas o expresivas.<sup>6</sup> Es por eso que somos poco partidarios del ensayo habitual con piano, pues las afinaciones de ambos instrumentos son diferentes.

Exponemos algunos criterios sobre la altura del sonido, derivados de la afinación natural, que será necesario tener en cuenta en el ensayo de las obras:

- Los intervalos ascendentes deben ser más amplios y brillantes; los descendentes, más cortos. Atención especial requieren los intervalos ascendentes o armónicos de 3ª mayor y 5ª justa.<sup>7</sup> Se trata de una sensación, más que de una realidad mensurable; cuando se

---

<sup>4</sup> Cuando la distancia del transporte es mayor que la tercera menor, la entonación empieza a ser difícil, quizá por un defecto de formación, que hace identificar una determinada altura de sonido con un nombre de la escala. Es lo que algunos llaman el *oído absoluto*.

<sup>5</sup> Del transporte de las obras escritas en sistema modal ya se ha hablado en el capítulo 17.3.1.

<sup>6</sup> Creemos que aquí radica una razón más para afirmar que la voz humana no es apta en principio para la música dodecafónica y serial.

<sup>7</sup> Nótese cómo algunos coros producen unas terceras mayores híbridas, que no se sabe si son mayores o menores. Lo mismo cabe decir de algunos directores, que al dar las notas de entrada dan esas terceras mayores confusas, con las que se tarda un rato en llegar a la afinación correcta de la obra, si es que se llega.

descuida esta intención, sobreviene el *calando*, la bajada de tono del coro y de la obra. El sonido *pesa*, como consecuencia del ejercicio de cantar, y se requiere un esfuerzo para mantenerlo en su justa altura; si falta este esfuerzo el sonido se nos baja inadvertidamente.

- Las notas *sensibles* deben acercarse mucho a la respectiva nota meta (la tónica en cualquier a de los modos, y la dominante en los modos menores): siempre forman un semitono diatónico (corto) con sus grados de resolución.
- A los pasajes con acordes alterados se les puede aplicar esta norma general, salvo excepción lógica: las notas alteradas con *sostenido* (#) deben dar la sensación de cantarse más agudas; las alteradas con *bemol* (b), la sensación de cantarse más graves: En realidad, muchas veces son *sensibilizaciones*. Véanse estos ejemplos, y compárese la diferencia perceptible de altura entre el *Sol #* (más agudo) y el *La b* (más grave):<sup>8</sup>



Esta leve diferenciación se da hasta en las modulaciones enarmónicas, al cambiar de función armónica la nota mantenida.

- Aparte de razones melódicas o armónicas, el énfasis expresivo puede modificar la entonación, como en estos ejemplos:



## 25.5. EL TIMBRE.

El timbre es el color característico del sonido según la fuente emisora, o el resultado de la combinación de diferentes fuentes.

El timbre de la voz humana es característico y diferenciable fácilmente del de cualquier otro instrumento.

El timbre tiene unas cualidades inherentes a la estructura y textura de una obra coral. Cuando los timbres de las distintas voces tienden hacia la conjunción y la unidad, se habla de *timbre homogéneo*. Así, por ejemplo, tienen un timbre homogéneo:

- Las obras para voces iguales.
- Las obras de textura homofónica.
- Las obras o fragmentos de armonía más cerrada, y dinámica más suave.

Cuando los timbres de las distintas voces tienden hacia la dispersión y el contraste, se habla de *timbre heterogéneo*. Por tanto tienen un timbre más heterogéneo:

- Las obras para voces mixtas.
- Las obras de textura contrapuntística.

<sup>8</sup> En el piano ambas son el mismo sonido (enarmonía).



- Las obras o fragmentos de armonía más abierta, y dinámica más fuerte.

El timbre vocal es también una consecuencia de la comprensión del texto que se canta, si el Coro tiene buena formación humanística y vocal: el carácter del texto sugiere unos *afectos*, de los que ya hablaban los primeros compositores barrocos.

Un Coro con formación normal puede conseguir un timbre religioso o profano, amable o violento, natural o cómico-burlesco, simplemente con el gesto conveniente de la cara en compenetración con el texto.<sup>9</sup>

Este timbre general producido por la textura de la obra, o por el carácter del texto, podríamos llamarlo “*macrotimbre*”.

El timbre general de una obra, o *macrotimbre*, admite cambios (*microtimbres*), a veces importantes cuando la obra es extensa (como una ensalada, una misa, un salmo, un madrigal, etc.), con modificaciones, a veces muy sutiles, de la posición de la boca, uso aislado o combinado de los resonadores, pronunciación diferenciada del texto, y otros recursos que sólo son posibles para cantores muy especializados, por lo que no ahondaremos más en este aspecto. Baste simplemente el conocimiento de estas posibilidades tímbricas para recordar, una vez más, la importancia de trabajar y madurar intelectualmente un texto para intentar cantarlo con la mayor expresión, lo que constituirá un principio de diferenciación tímbrica.

Recordemos, como ejemplo de la variedad de sentimientos que puede tener una obra por razón de su texto, el madrigal *Ojos claros y serenos* de G. de Cetina,<sup>10</sup> en su doble musicalización renacentista y moderna:

- *Ojos claros y serenos* (madrigal, 4 v.i.) de F. Guerrero.
- *Ojos claros y serenos* (madrigal, 4 v.m.) de V. Ruiz Aznar.

No podemos terminar este apartado sobre el timbre del sonido vocal, sin decir una palabra sobre el *vibrato*, o efecto oscilatorio de la altura del sonido, producido mediante recursos glótico-diafragmáticos trabajados en una escuela de canto. Este efecto tímbrico es bastante reciente en la historia de la interpretación operística (avanzado el siglo XIX), relacionado con la necesidad de amplificar la voz para llenar de sonido teatros cada vez más grandes.

Prescindiendo de la belleza a veces dudosa, por exagerado, de su uso, hay que decir que el *vibrato* coral, efecto de que todos los cantores vibraran con la misma frecuencia, (?) no es aconsejable ni estético porque va contra la claridad melódico-armónica del conjunto sonoro. Y, desde luego, va contra todo estilo en la interpretación de la música anterior al siglo XIX.

## 25.6. LA ARTICULACIÓN.

La articulación es un elemento de la interpretación inherente al lenguaje y, por tanto,

---

<sup>9</sup> Recuérdense algunas formas peculiares de cantar, de las que se habló en el capítulo 14.2.

<sup>10</sup> El texto del poema puede verse en el capítulo 22.4.

presente en la música vocal-coral, que se produce sobre un texto. De la música vocal o cantada el concepto de articulación se ha trasladado a la música instrumental.

Como ya es bien sabido, las vocales son los elementos fonéticos que naturalmente portan o llevan el sonido: en la emisión vocálica el sonido siempre sale ligado, no se interrumpe aunque cambie la vocal. La articulación se origina por la acción de las consonantes que separan, desunen o desligan el sonido por su inclusión entre las vocales.

La articulación es, sin embargo, un factor natural al canto y, por tanto, es una fuente de expresión, cuando se profundiza el sentido y el sentimiento inherente a la palabra y a la frase. Su sublimación es la buena *dicción* del texto, que admite gradaciones diversas, desde la unión flexible de sílabas y palabras, hasta la total separación; desde la pronunciación blanda y diluida, hasta la enfática y enérgica, dependiendo del carácter del texto. De cualquier forma, en la música coral hay que tender a aclarar el texto, oscurecido por la dicción colectiva, mediante la enfatización.

Recordemos algunos criterios interpretativos, ya comentados bajo otros puntos de vista, relacionados con la articulación del sonido:

- La interpretación normalizada de la música, mientras no se exprese lo contrario, o se deduzca del carácter del texto, es el *legato*. No se precisa anotar expresamente esta palabra, ni poner ningún tipo de ligadura, para que se dé por supuesto esta interpretación.
- No obsta al *legato* una dicción clara del texto, con vista a su entendimiento y comprensión por el público, además de ser un recurso necesario para cantar bien.
- Los autores renacentistas y barrocos saben usar los silencios para lograr la separación de palabras, o incluso la separación de sílabas de una misma palabra, con fines expresivos. Son silencios de articulación o tensión, que generalmente tienen lugar en episodios de dolor, angustia o duda. Entre otros ejemplos que pueden aportarse, véase el final de la canción espiritual *Huyd, huyd, o ciegos amadores* (4 v.m.) de F. Guerrero (Ant. Coral VII, pág. 24):

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a simple, homophonic style. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "sus-pi - ros, sus - pi - ros, do - lor, llan - to, an - gus - tias, muer - te." The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The overall mood is somber and reflective.

De esta manera se expresa la despedida nostálgica en el final de la canción *Abschied vom Walde*, Op. 59 n° 3 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, pág. 35):

schlag' noch ein-mal die Bo - gen um mich, du grü - nes Zelt!

schlag' noch ein-mal die Bo - gen um mich, du grü - nes Zelt!

schlag' noch ein-mal die Bo - gen um mich, du grü - nes Zelt!

- Cuando la música vocal se vuelve adornada o melismática, comienza a parecerse a la instrumental, y surgen unos problemas típicos de la articulación vocálico-instrumental. Los mismos compositores comienzan a usar en la música vocal signos de articulación tomados de la música instrumental:

a) El *legato*, como ya se ha dicho, es la interpretación normal de la música, sin que haya que señalar nada expresamente para ello. Conviene recordar que muchas ediciones modernas ponen ligaduras que abarcan todas las notas que van sobre una misma sílaba: estas ligaduras no son de fraseo.

b) Las *ligaduras de fraseo*, propias de obras románticas y modernas se deben interpretar en el sentido técnico instrumental: debe haber una leve separación entre el final de la ligadura y los elementos que siguen. Normalmente estas ligaduras significan los arcos respiratorios, en cuyo caso no hace falta el signo de respiración.

Obsérvense las ligaduras de fraseo en la siguiente frase de las sopranos de **Cruz** (nº 6 de los *Seis Caprichos*, 4 v.m.) de J.A. García (el resto de las voces cantan de manera semejante):

♩ = 50

Se mi - ra en la ace - quia, se mi - ra en la ace - quia, se mi - ra

c) Los giros rápidos de los melismas o coloraturas deben interpretarse *non legato* o *poco staccato* para la claridad melódica de los valores breves; el intento de ligar los sonidos enturbiaría totalmente la línea melódica, máxime en la interpretación colectiva coral. Este *poco staccato* debe ser diafragmático, nunca glótico.

Véase el tema inicial del motete nº 2 *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, BWV 226 (8 v.m. en 2 coros y B.c.); este tema es cantado sucesivamente por las ocho voces del coro:

Der Geist \_\_\_\_\_ hilft


d) El *legato con portamento* es un recurso expresivo excepcional: la unión de los sonidos se efectúa mediante un *glissando* de la duración del primer sonido. Se emplea muy poco en la

música coral, a veces con efectos cómicos (*Nicolette*, 1ª de las *Trois Chansons*, 4 v.m., de M. Ravel); otras con efectos contrarios, dramáticos (*El crimen*, I parte de *Muerte en Granada*, de R. Rodríguez; y otras sin intencionalidad alguna.

Éste es el final de *Pita* (nº 5 de los *Seis Caprichos*, 4 v.m.) de J.A. García:


♩ = 80  
*ff* *ff sempre*  
 Pul - po pe - tri - fi - ca - do. Pul - po.  
 Pul - po pe - tri - fi - ca - do. Pul - po.  
 Pul - po pe - tri - fi - ca - do. Pul - po.  
 Pul - po pe - tri - fi - ca - do. Pul - po.

En el canto lírico solístico (el *bel canto*) el *portamento* se usa como recurso expresivo, creemos que con frecuencia demasiado generosa. Pero jamás podrá trasladarse este efecto a la interpretación coral: la línea melódica debe fluir ligada pero directa en sus intervalos, nunca con *portamento*.<sup>11</sup>

e) El *tenuto*, o sonido retenido , origina una carga sonora, intensiva y agógica personal sobre cada sonido, por lo que queda levemente separado de los adyacentes. Los autores de la Escuela Granadina actual (V. Ruiz Aznar, J.A. García, etc.) hacen uso frecuente de esta articulación en sus obras.

Éste es un pasaje de los bajos de *Candil* (nº 2 de los *Seis Caprichos*, 4 v.m.) de J.A. García:


*Despacio*  
*pp* *cresc. poco a poco* *f* *pp*  
 de el gi - ta - ni - llo muer - to.

f) El *picado ligado*  se interpreta separando levemente los sonidos; su intensidad no crece ni disminuye.

El comienzo de la canción *In stille Nacht* (4 v.m.) de J. Brahms utiliza este recurso (sopranos):

*pp*  
 ein Stimm be - gann zu kla - gen

<sup>11</sup> Siempre nos haremos la misma pregunta: Lo que no se permite al Coro, porque no es estético, ¿sí lo es cuando lo hace un solista?



g) El *picado* o *staccato*  es una disminución del valor de los sonidos hasta la mitad, con la consiguiente separación entre ellos. Muchas veces en la práctica se cortan mucho más que en la mitad del valor, con lo que el recurso expresivo pierde la belleza pretendida, volviéndose grotesco.

J.A. García utiliza esta articulación en algunas frases de *Guitarra* (nº 1 de los *Seis Caprichos*, 4 v.m.):

*Risoluta* (♩ = 96)



En la re-don-da ex-cru-ci-ja - da seis don-ce - llas, seis don-ce - llas bai - lan,

h) El *sforzando*  o  se interpreta con una gran carga intensiva sobre cada sonido; esta carga desaparece una vez atacado el sonido, permaneciendo el resto con la intensidad normal con la que se cante. Es un recurso articulatorio extremo, y por eso poco frecuente.

Un ejemplo lo tenemos en *Pita* de J.A. García, que se ha transcrito más arriba.

## 25.7. LA RESPIRACIÓN.

También la respiración ha sido objeto de nuestra atención en el capítulo 3º. La respiración es una necesidad fisiológica, pero esta necesidad se convierte en un elemento esencial de la expresión, pues a través de ella se muestra el fraseo.

El arte del fraseo en la música es un arte superior: está al alcance de muy pocos, capaces de superar o trascender los parámetros materiales de la música. Hay una semejanza con el mundo literario: todos saben *leer*; pero sólo unos pocos saben *recitar*, leer expresivamente, para que esta lectura sea inteligible, lo primero, y agrade y cautive después. *Frasear* es decir bien la música, para que en primer lugar se entienda, y después agrade y cautive estéticamente.

Todos los instrumentistas de viento, como el cantor, tienen necesidad fisiológica del aire para hacer la música y, en principio, entienden mejor que otros las leyes del fraseo. Pero también cualquier otro instrumentista, que no depende del aire para hacer sonar su instrumento (de cuerda, tecla o percusión), tiene necesidad del fraseo para expresar bien la música: al tocar tiene que hacer cortes, cesuras, interrupciones en el fluir de la música, a semejanza de los que necesitan tomar aire.<sup>12</sup> Ya sabemos que hay ciertas inspiraciones “orgánicas” obligadas que afectan a todos los instrumentistas, sean o no de viento, como los *arsis* iniciales o internos de una obra.

Como las partituras corales habitualmente carecen de signos respiratorios (ligadura

<sup>12</sup> Una vez escuchamos un coro ruso, que ganó un importante concurso internacional: el coro era excelente bajo muchos aspectos; pero este coro *no respiraba*: si no había silencios, todas las frases estaban enlazadas sin solución de continuidad. La impresión, al escucharlo, era de una cierta angustia, porque nos parecía que nosotros mismos, espectadores oyentes, no podíamos respirar.

fraseológica o coma de respiración [´]), unas por antiguas y otras por falta de costumbre,<sup>13</sup> que aclararían muchísimo la fraseología musical, es preciso que el director marque las respiraciones antes del reparto de las partituras a los cantores, para que éstos sepan dónde hacerlo. La ausencia de estos signos respiratorios en las partituras de los cantores conlleva, o una anarquía respiratoria coral, o una pérdida de tiempo al tener que anotar la coma respiratoria en el ensayo parcial de cuerdas, o mucho peor en el ensayo conjunto, donde cada voz respira en momentos distintos...

Recordando lo dicho en el capítulo 3.3.2, los criterios más habituales para establecer las respiraciones son:

- La respiración es obligada entre frases musicales. A veces las frases están separadas por silencios, que evidentemente se utilizarán para ello. En caso de ausencia de silencios, hay que anotar la coma respiratoria. Recordemos que la interpretación precisará acortar el tiempo del sonido final anterior, o introducir una cesura, según sea necesario (ver Cap. 6.3.3).
- Los signos literarios de puntuación importantes, el *punto*, el *punto y coma* y los *dos puntos* (<.> <;> <:>) suelen corresponder con finales de frases o miembros de frase.
- La *coma* literaria (<,>) que separa oraciones suele corresponder a algún final de elemento fraseológico, que se puede aprovechar para respirar, si la frase es muy larga; pero no siempre se debe respirar en la *coma* literaria que separa palabras: dependerá de la importancia literaria y conceptual de los elementos separados
- Las repeticiones totales o parciales de texto se aprovechan para introducir respiraciones. Estas repeticiones son muy frecuentes en las obras contrapuntísticas.

Ampliando un poco estos criterios, queremos añadir:

- Los silencios de articulación o tensión, de los que hemos hablado al principio del apartado sexto de este capítulo, no implicarían respiración, por ser contraproducente para el fraseo.<sup>14</sup>
- En las frases muy largas, que no admiten ninguna división menor, y, especialmente en los melismas corales que no pueden hacerse sobre un solo arco respiratorio del cantor, puede procederse de dos maneras:
  - a) La primera es muy técnica, y es la *respiración alternada*: el director divide la melodía en secciones y la cuerda se subdivide en dos secciones que se alternan respirando, para que el flujo de la frase o melisma no se interrumpa.
  - b) La segunda manera es más libre: deja la respiración al criterio de cada cantor, prohibiendo a todos respirar en ciertos momentos en los que coincidirían con facilidad.<sup>15</sup> Aunque pueda parecer anárquico, se consigue el mismo efecto con cantores responsables. (Como en otras ocasiones, por ejemplo en la colocación de los cantores dentro de su voz, la libertad favorece la responsabilidad).

---

<sup>13</sup> Los autores de la Escuela Granadina son muy cuidadosos en este aspecto.

<sup>14</sup> La tensión de un silencio en el que no se respira es una comunión del cantor con la palabra, y es algo digno de ser sentido.

<sup>15</sup> Es verdad que en estas ocasiones el cantor deja de percibir un fraseo natural, al interrumpir personalmente en cualquier sitio el flujo melódico; pero esto pasa sólo en contadas ocasiones.

Llegados a este punto de la respiración, se invita al estudiante o director a practicar la puesta de respiraciones sobre distintas partituras, homofónicas y contrapuntísticas, unas del Renacimiento, otras del Romanticismo o contemporáneas...

### 25.8. LA ESPACIALIDAD.

El parámetro de la espacialidad es realmente extraño por excepcional. Afecta a toda obra musical cuya interpretación requiera la división del coro o de la orquesta en grupos, y la ubicación de éstos en lugares más o menos distantes. Incluso puede estar contemplado en este parámetro el desplazamiento total o parcial del coro.<sup>16</sup>

La espacialidad debe tenerse en cuenta:

- En el Canto Gregoriano: en la interpretación de obras de género antifonal (salmos, himnos, cantos del común de la Misa, como Kyrie, Gloria, etc.)
- En algunas obras del Renacimiento con efectos de *eco*, o en las que alguna voz porta un *cantus firmus* y el director decida ubicarla en otro lugar.
- En la abundantísima polifonía policoral del Barroco.
- En algunas obras del Romanticismo y del siglo XX, bien porque son policorales, bien porque persiguen efectos de lejanía, de eco o de sonidos envolventes (coros “internos” de óperas, sinfonías de G. Mahler, *Pax*,<sup>17</sup> *Infierno y Gloria*,<sup>18</sup> *Ave María de la Paz final*,<sup>19</sup> *Sonidos para el encuentro*<sup>20</sup> de R. Rodríguez).

Los distintos coros o subgrupos corales, instrumentales o solísticos se ubican en relación al público:

- más cerca, o más lejos.
- más altos, o a su mismo nivel.

---

<sup>16</sup> La orquesta, por su naturaleza, nunca puede desplazarse una vez asentada.

<sup>17</sup> Sobre un poema de Luis Díez Huertas, es un Poema multicoral, para 4 coros, que se disponen así: Coro I (*piccolo*) (4 v.m.) en el “coro” de la iglesia o en el fondo de la sala de conciertos; Coro II (4 v.bl.) dividido en dos secciones a ambos lados del público, y Coros III y IV (4 v.m. cada uno) en el escenario.

<sup>18</sup> Sobre un poema de F. García Lorca. En la segunda sección de esta obra las sopranos van saliendo procesionalmente del Coro y se dirigen cantando hacia el fondo de la sala de conciertos o de la iglesia, y desde allí terminan la obra.

<sup>19</sup> En esta obra para 8 v.m. y Recitador, los cantores se van retirando del escenario poco a poco por secciones, situándose alrededor del público, o simplemente se salen de la sala. Al final de la obra sólo quedan en el escenario un cuarteto mixto y el Recitador. El Coro, situado rodeando al público, o fuera de la sala, canta el *Amen* final. El texto cantado por el Coro es el motete *Ave, María*; el recitador declama unos fragmentos de *El Poema de Yahvé* de Gerardo Rosales.

<sup>20</sup> Obra para 8 v.m. en dos coros y Recitador: el Coro II está en el escenario, y el Coro I debe estar lejos del II: en el “coro” o alguna galería de la iglesia o al fondo de la sala de concierto. El director está en el escenario. El Coro canta en latín un texto del Evangelio de S. Mateo; el recitador pone unos poemas de José Ganivet Zarcos.

- delante, detrás, a ambos lados o a su alrededor.<sup>21</sup>

Cuando trabajamos obras policorales o de otro tipo en las que interviene el factor espacial debemos tener en cuenta estos principios:

a) Como se trata de experiencias corales poco frecuentes, se precisa de su ensayo previo al concierto, lo que a veces no es posible hasta el mismo día del concierto. Será una suerte poder disponer del local del concierto en algunos ensayos previos para que todo quede bien previsto (colocación, visión del director y sonoridad resultante).

b) También el director precisa de ensayo *in situ* para dirigirse con precisión a uno u otro de los coros, o a todos los coros, debiendo tener para ello mucha independencia de la partitura.

c) Todos los intérpretes musicales deben estar en contacto visual con el director, aunque no se vean mutuamente unos a otros.

d) Todos los intérpretes deben seguir exactamente el marcaje gestual que “ven” del director, desentendiéndose de lo que “oyen”, ya que el sonido de los otros grupos podría llegarles tarde, debido a la distancia a que se encuentran.<sup>22</sup>

e) Si actúa algún director auxiliar para algún subgrupo, éste debe ver al director principal y seguir estrictamente su marcaje; también este director auxiliar debe desentenderse del sonido que le pueda llegar.

f) Las obras que utilizan el factor espacial no pueden ser demasiado rápidas: producirán desajustes, la multiplicidad sonora originará confusión, o dejará de percibirse la originalidad y belleza de esta experiencia de la estereofonía natural.

También está relacionado con la espacialidad la naturaleza arquitectónica del edificio para el que se crea la obra, o donde se interpreta, pero esto ya lo hemos tratado en el capítulo anterior (24.2 y 24.3), al hablar de los géneros (religiosos y profano) literarios y musicales.

Podemos, no obstante, precisar algún aspecto interpretativo:

a) El templo es el lugar idóneo para el Coro: para él nació, y la mayor parte de la música coral, la música religiosa, ha sido pensada por sus autores antiguos o modernos para esa sonoridad amplia y difusa. El *tempo* de la música religiosa habitualmente es moderado, y la articulación puede ser más suelta, o menos ligada: la resonancia actúa de amalgama general del sonido y del timbre.

Cuando se interprete en el templo otro tipo de música, no religiosa, nacida para otro ambiente sonoro, deben tenerse en cuenta las características sonoras y religiosas del edificio para adecuar la interpretación en lo posible a ellas. Se haría una especie de *sacralización* de estas obras profanas.<sup>23</sup>

b) La sala de conciertos, auditorio o teatro es el lugar de la música instrumental, con sus movimientos generalmente rápidos y virtuosos, y con una mayor variedad y complejidad tímbrica: estos edificios se han estudiado arquitectónica y acústicamente para una obtener una

---

<sup>21</sup> Véase el Capítulo 16.4-6 sobre la colocación o disposición del Coro.

<sup>22</sup> Es sabido que el sonido tiene una velocidad mucho más lenta que la de la luz; a 15 metros de distancia de la fuente visual-sonora ya puede notarse el desfase entre visión y sonido.

<sup>23</sup> En algunas diócesis, la autoridad eclesiástica prohíbe cantar música profana en las iglesias.



sonoridad limpia y clara.

Cuando se interpreta música religiosa en estos espacios, el *tempo* debe ser más fluido y la articulación más ligada, pues el sonido *nos desaparece* en el decir de los cantores. Diríamos que la música sagrada *se desacraliza* en estos ambientes.

### 25.9. CONCLUSIÓN.

Al terminar estos capítulos introductorios al mundo de la interpretación, cargados de una información que puede parecer compleja, queremos recoger el sabio criterio del querido maestro Oriol Martorell, para quien siempre era preferible una interpretación natural, vital y expresiva, acaso estilísticamente imperfecta (*hacer música*), a una ejecución fría y trabada por consideraciones de pureza estilística.

No existe tal pureza estilística en cuanto a épocas pasadas, pues aunque tenemos elementos orientadores históricos, no tenemos documentos sonoros que nos sirvan de ejemplos y, además, factor importantísimo, ha cambiado el hombre como intérprete y como oyente. A lo más que podemos tender es a hacer aproximaciones o hipótesis de reconstrucción técnica y estilística de obras de las épocas pasadas. Lo decimos y afirmamos con todo convencimiento, para moderar un poco las pretensiones de algunos intérpretes *especializados* que aseguran que sus interpretaciones son las auténticas.