

Capítulo 5º. LA TÉCNICA DEL DIRECTOR:

I. EL GESTO DE ATAQUE O MOVIMIENTO INICIAL

5. 1. INTRODUCCIÓN.

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

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

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

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

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

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

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

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

1º. El gesto de *ataque* o *movimiento inicial* en el comienzo de la obra.

2º. Los gestos durante el transcurso o devenir de la obra.

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

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

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

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

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

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

5. 2. PRESUPUESTOS PREVIOS.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GRADO ELEMENTAL:

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

GRADO MEDIO:

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

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

Como ejemplo de entrada al unísono, tomemos la obra *Abschied vom Walde* (Despedida del bosque) Op. 59 nº 3 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Antología Coral IV, p. 35):

Andante non lento

O Thä-ler weit, o Hö-hen,
O Thä-ler weit, o Hö-hen,
O Thä-ler weit, o Hö-hen,
O Thä-ler weit, o Hö-hen,

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

O Thä-ler (weit)

Otros ejemplos de obras con entrada al unísono:

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

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

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

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

S. Po - pu - la ma - ue,
 A. Po - pu - la ma - ue,
 T. Po - pu - la ma - ue,
 B. Po - pu - la ma - ue,

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

S. A. T. B. B. A. S. T
 La Fa Do Fa (Popule...) Fa Fa La Do (Popule...)

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

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

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

En las siguientes obras falta el quinto grado:

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

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

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

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

Andante

El ni - ñola ra - ci - do

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

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

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

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

Andante *poco cresc.* *mf*

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

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

I. Pa - ra de - cir pa - la - bra a - zul,

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

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

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

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

poco cresc.

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

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

I. I-II Ha - cia o - tra luz que no la de los dí - as

B. Ha - cia o - tra luz que no la de los dí - as

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

acelerando e cres. tempo

S.
 A.
 T.
 B.

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

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

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

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

en el auditorio.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Algunos ejemplos:

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

(Ant. Coral IX, p. 62).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. 3. EL ATAQUE O MOVIMIENTO INICIAL.

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

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

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

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

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

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

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

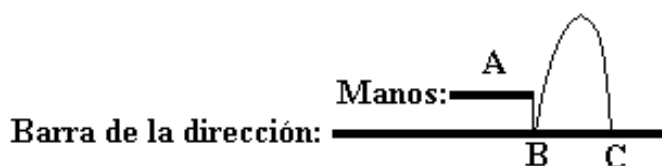
La manera de dar el *arsis* es: partiendo de la posición del *gesto de atención*, las dos

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

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

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

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



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

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

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

5. 4. EL ATAQUE SOBRE *THESIS*.

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

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

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

Para practicar este tipo de ataque, el director debe:

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

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

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

The image shows a musical score for the hymn 'O salutaris hostia'. At the top, there is a diagram labeled 'ritmos:' showing a thick horizontal line representing the conductor's bar. Above it, a thick curved line represents the 'arsis' (the downbeat), and below it, thin curved lines represent the 'ictus' (the upbeats). Points A, B, and C are marked on the diagram. Below the diagram, the tempo is indicated as 'Largo e sostenuto'. The score includes four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are 'O sa - lu - ta - ris hos - ti - a,'.

La unidad métrica de esta obra es la blanca.

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

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

The image shows a hand gesture diagram at the top labeled 'Manos:' with points A, B, and C. Below it is a musical score for a piece in 'Pesante' tempo. The score includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Orchestration (Orq.). The lyrics are 'O For-tu-na, ve-lut lu-na'. The tempo is marked 'ff' (fortissimo) and 'marcato'.

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

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

The image shows a hand gesture diagram at the top labeled 'MANO' with points A, B, and C. Below it is a musical score for a piece in moderate tempo. The score includes staves for Soprano I (S. I.) and Alto (A.). The lyrics are 'Pa-do ver-de y flo-ri-do'. The tempo is moderate.

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

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

La unidad métrica de la pulsación de esta obra es la negra, al menos teóricamente para comenzar, pues muy pronto podrá ser conveniente pulsar a la blanca. El *arsis* (B-C) en este caso es brevísimo, por lo que requiere mucha atención por parte de los tenores y bajos; es poco pronunciado, para que el comienzo sea en *piano*, pero bastante incisivo para que sea claro y tenga fuerza para provocar la entrada.

En estos ejemplos de obras con entrada tética, se han planteado algunas posibilidades dentro de la diversidad. La frecuencia de este ataque es abundantísima. Sigue a continuación una relación de otras muchas obras, todas a 4 v.m., sacadas sólo de las Antologías Corales IV y VII. En ellas se encontrará toda suerte de intensidades y *tempos* para que el alumno trabaje con el profesor, o el director mismo las tome en su mesa de trabajo, para analizarlas y resolver su ataque. (Entre paréntesis figura la unidad métrica de la pulsación):

- Romance *Por unos puertos arriba* de A. Ribera (Ant. Coral IV, p. 4) (♩)
- Villancico *Virgen bendita sin par* de P. de Escobar (Ant. Coral IV, p. 5) (♩.)
- Ensalada *Una montaña pasando* de Garcimuñós (Ant. Coral VII, p. 4) (♩)
- Villancico *Llaman a Teresica*, Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral IV, p. 9) (♩.)
- Villancico *Serrana, ¿dónde dormistes?*, Anónimo del C.M.U. (Ant. Coral VII, p. 10) (♩)
- Villancico *De los álamos vengo, madre* de J. Vásquez (Ant. Coral VII, p. 12) (♩)
- Chanson *La, la, la, je ne l'ose dire* de P. Certon (Ant. Coral IV, p. 11) (♩)
- *Kyrie* de la *Missa "Ecce vir prudens"* de S. de Aliseda (Ant. Coral VII, p. 17) (♩)
- Motete *Super flumina Babylonis* de G.P. da Palestrina (Ant. Coral VII, p. 20) (♩)
- Canción *Huyd, huyd, o çiegos amadores* de F. Guerrero (Ant. Coral VII, p. 24) (♩)
- Villanesca *Niño Dios d'amor herido* de F. Guerrero (Ant. Coral IV, p. 13) (♩)
- Madrigal *Matona mia cara* de O. di Lasso (Ant. Coral VII, p. 28) (♩)
- Improperios *Popule meus* de T.L. de Victoria (Ant. Coral IV, p. 15) (♩)
- Himno *En natus est Emmanuel* de M. Praetorius (Ant. Coral IV, p. 17) (♩)
- Motete *Regina coeli* de A. Lotti (Ant. Coral IV, p. 20) (♩)
- Coro *Wir danken dir, Gott* (con Orquesta) de la Cantata nº 29 de J.S. Bach (Ant. Coral VII, p. 35) (♩)
- Coral *Jesus bleibet meine Freude* (con Orquesta) de la Cantata nº 147 de J.S. Bach (Ant. Coral IV, p. 23) (♩)
- Coro *And the glory of the Lord* (con Orquesta) de *El Mesías* de G.F. Händel (Ant. Coral VII,

- p. 42) (♩ó♩.)
- Coro *Ah! se intorno* (con Orquesta) de *Orfeo y Euridice* de C.W. Gluck (Ant. Coral IV, p. 25) (♩)
 - Motete *Ave, verum corpus* (con Orquesta), KV 618 de W.A. Mozart (Ant. Coral VII, p. 48) (♩)
 - Graduale *Requiem aeternam* (con orquesta) del *Requiem en Do m.* de L. Cherubini (Ant. Coral VII, p. 50) (♩)
 - Motete *Herr, sei gnädig unserm Fleh'n (Zum Abendsegen)* de F. Mendelssohn (Ant. Coral VII, p. 53) (♩)
 - Lied *O wie sanft di Quelle sich* (con Piano a 4 m.), Op. 52 nº 10, de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 55) (♩)
 - Lied *Weiche Gräser im Revier* (con Piano a 4 m.), Op. 65 nº 8, de J. Brahms (Ant. Coral VII, p. 57) (♩)
 - Canción *Negra sombra* de J. de Montes (Ant. Coral IV, p. 37) (♩)
 - Canción de cuna *Berceuse* de E. Grieg (Ant. Coral VII, p. 60) (♩)
 - Himno *Ave, maris stella* de L. Bardos (Ant. Coral IV, p. 42) (♩)
 - Canción *El viaje* de A. Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 74) (♩)
 - Canción popular malagueña *La canción del columpio* de M. Castillo (Ant. Coral VII, p. 78) (♩)
 - Canción popular gallega *Canto do berce* de R. Groba (Ant. Coral IV, p. 51) (♩)
 - Canción popular granadina *Soleá* de J.A. García (Ant. Coral VII, p. 90) (♩)
 - Canción popular granadina *Ojos traidores* de R. Rodríguez (Ant. Coral IV, p. 52) (♩)

5. 5. EL ATAQUE SOBRE ANACRUSA.

El ataque sobre anacrusa se da en los casos en que la música comienza en una especie de compás incompleto, antes del primer acento rítmico importante, o de la primera parte fuerte. El problema está en que el ataque no coincide con el acento rítmico, ya que aquél no se da en tiempo fuerte.

Con relación al estudio del gesto de ataque o *arsis*, dividiremos las anacrusas en dos campos:

- anacrusas que ocupan una unidad métrica completa, y
- anacrusas que abarcan sólo parte de una unidad métrica.

5.5.1. Anacrusas que abarcan una unidad métrica completa. Esta anacrusa no existe en los compases que se marcan a un solo tiempo, bien sea por su naturaleza (2/8, 3/8) o por su velocidad, ya que en ellos la unidad métrica coincide con el compás íntegro. Tampoco existe en las obras del Renacimiento y primer Barroco, ya que no existen las barras de separación de compases, no hay prevalencia en las partes de un compás, y éstas se pulsán normalmente como compás a 1 (*tactus*)

El gesto de ataque de una obra que comienza en anacrusa que abarca una unidad métrica

completa, consiste en el adelanto de la parte o unidad métrica anterior a la anacrúsica y esta parte adelantada se pulsa ársicamente sobre la barra imaginaria de la dirección; o dicho de otro modo: la parte anterior a la del comienzo de la música se convierte en *arsis*, con todas las características inherentes a este gesto, que, resumiendo, son:

1. La unidad métrica que precede al comienzo de la música.
2. El *tempo* o velocidad, la intensidad y el carácter del comienzo de la obra.
3. La respiración.

Para practicar este tipo de ataque, el director, de manera semejante a como se dijo en el apartado anterior, debe:

- Determinar previamente la unidad métrica fundamental a la que va a pulsar o marcar la obra.
- Establecer previamente en su interior la velocidad de esa unidad métrica.
- Pensar en la intensidad (fortaleza o suavidad) y en el carácter (*legato*, *staccato*, *marcato*, etc) del comienzo.
- Pensar en la direccionalidad del *arsis*: si es para todo el coro/orquesta, para una cuerda o sección determinada, si se dará con las dos manos o con una u otra...
- Pulsar *ársicamente*, o sea con la carga energética necesaria, sobre la barra imaginaria de la dirección, la parte o unidad métrica anterior a la anacrusa. Este *arsis* es tanto más amplio de abertura de brazos cuanto más grande sea el coro/orquesta, y tanto más cargado de energía cuanto más fuerte sea su comienzo.

Atención a este *arsis*, que siempre tiene una dirección vertical y descendente, aunque se dé en la segunda o tercera parte del compás. No existen *arsis* laterales. El *arsis* que precede a la entrada anacrúsica, que estamos estudiando, siempre ocupa la primera parte del compás incompleto de entrada; la parte siguiente ya es la de entrada de la música. El rebote de este *arsis* sobre la barra de la dirección no es tan alto como el de la entrada en *thesis*, porque no corresponde a la parte final del compás, no necesita de tanta energía, pues se seguirá cargando de ella durante la anacrusa hasta descargarse en el primer acento rítmico. Su gesto es, por tanto, algo más liviano, aunque preciso hasta encontrar ese primer acento rítmico.

Pasemos a presentar algunos ejemplos:

Entrada fuerte y decidida para todo el coro: El lied *Der Jäger*, (El cazador) (4 v.m.), nº 4 del ciclo *Marienlieder* (Canciones de María) (Op. 22) de Johannes Brahms:

The image shows a musical score for the song 'Der Jäger' (The Hunter) by Johannes Brahms. At the top, there is a diagram of a musical staff with a thick horizontal line representing the conductor's baton. Above the line, a series of curved lines represent the 'arsis' (upbeats) of the music, labeled 'A', 'B', 'C', and 'etc.'. Below the diagram, the musical score is written for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (I.), and Bass (B.). The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The lyrics are: '1. Er wollt gut Jä - ger jä - gen, wollt' and '2. Der Jä - ger, den ich mei - ne der'. The score includes notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte).

En este caso, la unidad métrica es la negra y el compás anacrúsico consta sólo de dos

partes: la primera parte corresponde al *arsis* y la segunda al comienzo de la música. El *arsis* (B-C) de esta obra es enérgico y dirigido a todo el coro.

Entrada suave para un sólo sector del coro: la canción popular alemana *Täublein weissm* (Palomita blanca) (4 v.m.), nº 5 del ciclo *Deutsche Volkslieder* (Canciones populares alemanas) del mismo J. Brahms:

The image shows a musical score for the song 'Täublein weissm'. At the top, a diagram illustrates the arsis gesture with a horizontal line and a series of peaks labeled A, B, and C. Below this, the vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) are written. The lyrics are: 'Es flog ein Täub - lein wei - sse vom Es flog ein Täub - lein wei - sse, es flog ein Täub - lein'. The tempo is marked 'con mosso' and the dynamics are 'p dolce'.

La unidad métrica de esta obra es la negra. El *arsis* es leve en cuanto a la energía que acumula, por ser su comienzo *piano* y *dolce*, ocupa la primera parte del compás, con lo que la anacrusa musical acumula más energía hacia el acento rítmico del compás siguiente; además este *arsis* está dirigido sólo a la voz de los bajos, por lo que será bueno utilizar sólo la mano derecha, y reservar la izquierda para dar el *arsis* correspondiente a la entrada de la segunda voz (tenores).

En la canción *Pita* (4 v.m.), perteneciente a los *Seis Caprichos* de Juan-Alfonso García, el *arsis* inicial (A-B) sobre la primera parte del compás es muy enérgico y pronunciado, por las potentes síncopas iniciales, que producen la ausencia del acento rítmico en su lugar natural (principio del segundo compás). El efecto auditivo es de una entrada en *thesis*.

The image shows a musical score for the song 'Pita'. At the top, a diagram illustrates the arsis gesture with a horizontal line and a series of peaks labeled A and B. Below this, the vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) are written. The lyrics are: 'Dul - po pa - tri - a - do. Dul - po. Dul - po pa - tri - a - do. Dul - po.' The tempo is marked '♩ = 90'.

En todos los casos de entrada anacrúsica, en los que, como se ha dicho y se recuerda de nuevo, el *arsis* siempre ocupa la parte primera del compás incompleto o anacrúsico, la parte

siguiente, en la que empieza la música, se pulsa en el lugar que le corresponda, según sea la segunda, tercera o cuarta parte del compás.

Véanse para su práctica otros ejemplos de obras con ataque sobre anacrusa de unidad métrica completa. (Entre paréntesis se propone la unidad métrica de la pulsación):

- Canción *Con ciertas desconfianças* (3 v.m.), Anónimo del C.M. de Turín (Ant. Coral V, p. 15) (♩)
- Coral *Ich will hier bei dir stehen* (4 v.m. y Orquesta) de la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach (Ant. Coral IV, p. 22) (♩)
- Motete *Hosanna Filio David* (4 v.m.) de F. Schubert (Ant. Coral IV, p. 31) (♩)
- Lied *Auf ihrem Grab*, Op. 41 nº 4 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, p. 33) (♩)
- Lied *Abschied vom Walde*, Op. 59 nº 3 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (Ant. Coral IV, p. 35) (♩)
- Canción *Un cygne* (4 v.m.) de P. Hindemith (Ant. Coral VII, p. 68) (♩)

El caso de **anacrusas cuya unidad métrica está subdividida** en dos o más valores pertenece al mismo género, y su *arsis* se da de manera semejante a lo explicado en este apartado.

Baste un solo ejemplo para ilustrarlas: la canción *¡Tartarín!* (4 v.m.), nº 7 de los *Siete Proverbios* de J.A. García:

The image shows a musical score for the song '¡Tartarín!'. At the top, there is a diagram illustrating the metric unit. A horizontal line represents the pulse, with a thick black bar labeled 'A' indicating the *arsis* (the first part of the unit). This bar is divided into two parts, 'B' and 'C', representing the subdivided unit. The diagram is followed by the text 'etc.'. Below the diagram, the tempo and mood are indicated as 'Allegro, molto ritmico'. The score itself consists of two staves: Soprano (S.) and Alto (A.), with lyrics written below. The lyrics are: '¡Iar - ta - rín! Iar - ta - rín! ¡Iar - ta - rín en Koe - nie'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

La unidad métrica de la pulsación es la negra; el *arsis* se pulsa en la primera parte del compás: es potente, breve y de carácter *marcato*, lo que le hace ser muy incisivo. El que la unidad métrica de entrada esté dividida en corchea con puntillo y semicorchea no afecta al modo de marcar el *arsis*: éste se marca como si la unidad métrica a seguir fuese negra.

Otros ejemplos de obras con ataque en anacrusa de unidad métrica completa, pero subdividida:

- Romance *Como suele el blanco zisne* (3 v.m.), Anónimo (de "Romances y Letras a 3 voces") (Ant. Coral V, p. 16) (♩)
- Canon *Wenn der schwer Gedrückte klagt* (4 v.m.) de A. Schönberg (Ant. Coral IV, p. 41) (♩)
- Madrigal sacro *Lo que Vos queráis, Señor* (4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral IV, p. 45) (♩)
- Canción popular catalana *El rossinyol* (4 v.m.) de A. Pérez Moya (Ant. Coral IV, p. 49) (♩)
- Canción popular granadina *Vengo de la mar salada* (3 v.m.) de V. Ruiz Aznar (Ant. Coral V, p. 34) (♩)

- Canción popular granadina *Un amor tenía yo* (3 v.m.) de V. Ruiz Aznar (Ant. Coral VIII, p. 62) (♩)
- Habanera *Flor de Yumurí* (4 v.m. y Br. Solista) de R. Rodríguez (Ant. Coral VII, p. 95) (♩)

5.5.2. Anacrusas que abarcan sólo parte de la unidad métrica. Constituyen los ataques más difíciles y, por tanto, requieren mayor claridad y precisión por parte del director. Son las entradas llamadas *a contratempo*, porque la música no comienza *in tempo*, en una parte o pulsación o *tactus*, sino después de haberse pulsado (normalmente en la segunda mitad si el compás es binario, o en el segundo o tercer tercio si el compás es ternario).

Los casos son variadísimos, y cada ataque presenta un problema particular, determinado por la velocidad de la pulsación, la intensidad del ataque, que la anacrusa sea menor que una unidad métrica o mayor que ella, que el ataque preceda inmediatamente al acento rítmico principal (contratiempo en la última parte), o esté más alejado, que el compás sea de subdivisión binaria o ternaria, etc.

Hay algo a tener muy claro en todos los ataques *a contratempo*, de cualquier manera que se presenten: El *arsis*, gesto de arranque, se pulsa en la misma unidad métrica en la que se encuentra el contratiempo y comienza la música: sobre el silencio inicial, escrito o no, que completa dicha unidad métrica.

Este *arsis* contiene, como es natural, toda la información para que la obra comience, como ya se ha explicado en los casos de ataque sobre *thesis* y ataque sobre anacrusa de unidad métrica completa. Pero tiene una importante diferencia, en la que estriba su dificultad: la música comienza, se produce, durante el gesto ársico, antes que se haya completado la unidad métrica sobre la que se pulsa el *arsis*. Quiere esto decir que, en principio, puede estar menos clara la velocidad o duración de la unidad métrica de la obra, ya que ésta no se percibe completa por empezar la música sobre ella. En realidad, sí está clara, pues lo que hay muy latente es una leve subdivisión de esta unidad métrica inicial: parte para el silencio, parte para el comienzo de la música *a contratempo*.

Algunos criterios generales para la práctica de estos ataques, antes de pasar a ver algunos ejemplos concretos:

1º. Se pueden practicar los contratiempos binario (de mitad de pulsación) (a) y ternario (de tercio de pulsación) (b). El contratiempo cuaternario (c) debe ser reducido a binario, subdividiendo la unidad métrica siempre que la velocidad lo permita (pero este contratiempo apenas tiene lugar en la música coral, sobre todo el segundo caso).



2º. El *arsis* de *contratempo* es más incisivo y marcado que el de unidad métrica completa; debe apoyarse mucho en la respiración que coincide con el silencio; con estos elementos (marcaje y respiración) se suple la falta de apoyo rítmico del nacimiento musical.

3º. El *arsis* de *contratempo* debe ser, más que cualquier otro, absolutamente claro, preciso,

magistral; cuando es así, éste no ofrece ninguna duda.

4°. Como la dificultad de este *arsis* está en que el comienzo musical se produce dentro del gesto ársico, con lo que puede estar menos clara la velocidad de la pulsación (**B-C** de los ejemplos), se aconseja con mucha vehemencia, o casi se debe hacer por obligación, un antegesto pasivo: pulsar una unidad métrica vacía previa a la unidad ársica, que solamente tiene la misión de mostrar la velocidad de ésta. Esta pulsación o antegesto pasivo no tiene ninguna connotación intensiva y será, desde luego, muy tenue y diluido, sin ninguna carga energética, de lo contrario se confundirá con el *arsis* y podrá inducir a entrar a ciertos intérpretes menos atentos o nerviosos. Lo mejor será marcarlo muy lateralmente, para a continuación pasar a marcar el *arsis* con verticalidad y en el centro.

Se debe practicar mucho este antegesto para que realmente clarifique lo que pretende, el *tempo* o velocidad, y esté ausente de toda carga energética. A veces se ven estos antegestos mucho más rápidos que la velocidad a la que realmente va después la música; si esto es así, se trata de un gesto inútil y sobrante; o de un antegesto que es prácticamente un *arsis* sobre el que los cantores entrarían, si no fuera por un pacto de ensayo, o costumbre de esperar un segundo *arsis*.

Para practicar este ataque *a contratempo*, repitamos, ahora por tercera vez, el proceso mental y el externo que debe seguir el director, acomodándolo a este caso particular:

- Determinar previamente la unidad métrica fundamental a la que va a pulsar o marcar la obra.
- Establecer previamente en su interior la velocidad de esa unidad métrica.
- Pensar en la intensidad (fortaleza o suavidad) y en el carácter (*legato*, *staccato*, *marcato*, etc) del comienzo.
- Pensar en la direccionalidad del *arsis*: si es para todo el coro/orquesta, para una cuerda o sección determinada, si se dará con las dos manos o con una u otra...
- Pulsar una unidad métrica sin carga energética, muy diluidamente, en sentido lateral hacia fuera (para establecer sólo la velocidad de la pulsación, no la intensidad, que va en el paso siguiente); esta unidad métrica aséptica o antegesto pasivo enlaza con:
- Pulsar *ársicamente*, o sea con la carga energética necesaria y verticalmente sobre la barra imaginaria de la dirección, el silencio que completa la unidad métrica anacrúsica o entrada a *contratempo*. Este *arsis* es tanto más amplio de abertura de brazos cuanto más grande sea el coro/orquesta, y tanto más cargado de energía cuanto más fuerte sea su comienzo.

De nuevo se recuerda que este *arsis* siempre tiene una dirección vertical y descendente, aunque se dé en la segunda o tercera parte del compás. No existen *arsis* laterales. El *arsis* sobre la unidad métrica anacrúsica que estamos estudiando, siempre ocupa la primera parte del compás de entrada, que puede estar incompleto. El rebote de este *arsis* sobre la barra de la dirección no es tan alto como el de la entrada en *thesis*, a no ser que la anacrusa corresponda a la última parte del compás; en caso contrario, no necesita de tanta energía, pues se seguirá cargando de ella durante el resto de la anacrusa hasta descargarse en el primer acento rítmico. Su rebote es, por tanto, menos elevado, aunque preciso hasta encontrar ese primer acento rítmico.

En los ejemplos que siguen como prototipos para ser practicados, el punto **A** corresponde a las manos en la *posición de atención*; **B** es la pulsación de la unidad métrica aséptica o antegesto pasivo sobre un silencio imaginario, que enlaza con **C**, que es el *arsis* real sobre el silencio de la unidad métrica anacrúsica o de comienzo de la música.

Compás de subdivisión binaria: entrada en contratiempo sobre la última parte del compás:
Im Walde (En el bosque), Op. 41 nº 1 (4 v.m.) de F. Mendelssohn:

La unidad métrica a pulsar es la negra; la intensidad es suave; el *tempo* es lento y el carácter dulce: con estas premisas el director pulsará muy diluidamente la unidad métrica anterior a la de entrada (parte primera del compás) hacia el lateral exterior (**B**) para volver al centro y pulsar el *arsis* (**C**) verticalmente sobre el silencio de corchea. Este *arsis* es incisivo, para mover el nacimiento de la anacrusa musical sobre él, pero leve y poco pronunciado, por ser el comienzo *lento e dolce*. Atención al antegesto pasivo (**B-C**): debe dar exactamente la velocidad a la que se va a llevar la obra, pero no tiene connotación o mensaje intensivo o de carácter alguno; sería igual si la obra comenzara *forte e marcato*.

Compás de subdivisión binaria: entrada en contratiempo sobre otra parte del compás, distinta de la última: *Triunfador de la muerte* (6 v.m.), 2ª parte de *El Cristo de Velázquez* de Juan-Alfonso García:

Se trata de una valiente entrada de sólo el coro de hombres a tres voces. La unidad métrica a pulsar es también la negra; la intensidad es *forte*; el *tempo* es *maestoso* y el carácter *solemne e marcato*: con estas premisas el director pulsará, de la misma manera que en el ejemplo anterior, o sea, muy diluidamente, la unidad métrica anterior a la de entrada hacia el lateral exterior (**B**), para volver al centro y pulsar el *arsis* (**C**) verticalmente sobre el silencio de corchea. Este *arsis*

es muy incisivo, amplio y con gran carga energética, como para mover una entrada potente, marcada, arriesgada por su altura, llena de tensión. Al *arsis* (C-D) seguirá una siguiente pulsación (2ª parte del compás) también muy enérgica que nos conduce al primer acento rítmico sobre la sílaba 'Cris-' de 'Cristo' (1ª parte del compás). Atención al antegesto pasivo (B-C): debe dar exactamente la velocidad a la que se va a llevar la obra, pero no tiene connotación o mensaje intensivo o de carácter alguno; es, por tanto tan leve como en el ejemplo anterior. El contraste entre este antegesto pasivo y el *arsis* será muy acusado y violento en este caso.

Otras obras para practicar en compás de subdivisión binaria, con entrada a contratiempo en distintas partes del compás:

- Canzonetta *Il mio martir* (3 v.i.) de Cl. Monteverdi (Ant. Coral III, p. 14) (♩)
- Villancico *Endechas* (3 v.m.) de J.B. Comes (Ant. Coral IX, p. 25) (♩)
- Villancico *Navecilla que sales del puerto* (3 v.m.) de M. de Durango (Ant. Coral VI, p. 18) (♩)
- Villancico *¡Oh qué bien que baila Gil!* (3 v.m.), Anónimo (Ant. Coral VI, p. 16) (♩)
- Canción *Si por Rachel* (3 v.m.), Anónimo (de *Romances y Letras a 3 voces*) (Ant. Coral VIII, p. 25) (♩)
- Himno *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodaly (Ant. Coral IX, p. 42) (♩)
- Motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) de J.A. García (Ant. Coral VII, p. 72) (♩)
- Canción popular española de Navidad *Durmiendo sobre las pajas* (3 v.m.) de L. Urteaga (Ant. Coral V, p. 33) (♩)
- Canción popular toscana de Navidad *Maria lavava* (3 v.m.) de G.F. Ghedini (Ant. Coral VI, p. 39) (♩)
- Canción popular andaluza *Adiós, olivarillos* (4 v.m.) de L. Bédmar (Ant. Coral VII, p. 82) (♩)

Compás de subdivisión binaria: entrada en contratiempo de cuarto de unidad métrica. Este tipo de entradas, poco frecuente en la música coral, sucede a veces en la instrumental, sobre todo en obras con *tempo* rápido. Las posibilidades son dos, según comience la música sobre el segundo o el último cuarto de la parte o unidad métrica de entrada.

Como ejemplo del primer caso se puede recordar, como especialmente célebre y difícil, el comienzo del primer tiempo (*Allegro con brio*) de la Sinfonía N° 5, Op. 67, de L. van Beethoven. Como ejemplo de una obra coral, tomemos la entrada de la canción *Casus bibendi* (5 v.m.) de Hermann Schein:

La unidad métrica a pulsar en esta obra debe ser la blanca, y el *tempo* algo rápido por el carácter desenfadado. El antegesto pasivo (B-C) es aún más obligado, por ocupar la música la mayor parte de la unidad métrica sobre la que se produce el *arsis* (C). Éste deberá ser especialmente incisivo, para hacer nacer la música inmediatamente después de pulsado. La división en compases no es de la época, por lo que no hay unas partes más fuertes que otras, es decir: no hay que tensionar necesariamente hasta la primera parte del compás siguiente.

Cuando la anacrusa ocupa la cuarta subdivisión de la unidad métrica, ésta debe subdividirse para su preciso ataque; ya se ha dicho que la anacrusa sólo se puede practicar con naturalidad cuando es de mitad o de tercio de parte. Esta subdivisión es posible si el *tempo* de la obra es lento o moderado, como sucede en la canción *Pueblito, mi pueblo* de Carlos Guastavino:

La unidad métrica a marcar es fundamentalmente la negra; pero el director subdividirá la unidad anacrúsica en dos corcheas, de las cuales la primera será el antegesto pasivo (B-C) que se pulsará aséptica y lateralmente, como se ha dicho en los ejemplos anteriores. La segunda corchea será el *arsis* propiamente dicho, que corresponderá al *forte* inicial. El pulso siguiente (2ª parte del compás) ya será de negra. Idénticamente habrá que proceder en el compás siguiente, pero sólo lo hará la mano derecha, y en *piano*; la izquierda permanecerá quieta para mantener la blanca con puntillo de las sopranos. Debe notarse que si se marcara ársicamente el comienzo de la unidad métrica anacrúsica (sobre el silencio de corchea) habría una indefinición rítmica tal que no se sabría dónde empezar concretamente, incluso con un antegesto pasivo anterior.

Sin embargo, no puede aplicarse la subdivisión a la entrada de la adaptación coral de *La Marseillaise* que hizo Zoltan Kodály, por causa de la velocidad de la obra:

A diagram at the top shows a series of pulses: a flat line labeled 'A', a pulse labeled 'B', a pulse labeled 'C', and then 'etc.'. Below this is a musical score for three parts: S. (Soprano), A. (Alto), and I.B. (Tenor/Bass). The lyrics are: *Lépést* 1.E-lö - na oi - szög né - pa harc - na, 1.E-lö - na oi - szög né 1.E-lö - na oi - szög né - pa harc

La unidad métrica de la pulsación es la negra. Se hará el antegesto pasivo de acuerdo con la velocidad de la negra, y se hará el *arsis* sobre el comienzo de la unidad anacrúsica (3ª parte). Este *arsis* se dará con la mano izquierda (dirigido a las sopranos), se marcará hacia abajo, como si fuera la primera parte de un compás de sólo dos tiempos, y tendrá carácter muy marcado. Con la mano derecha se marcarán sucesivamente los *arsis* correspondientes a las entradas de los hombres y las contraltos.

Otras obras con entradas en contratiempo de cuarto de unidad métrica:

- Variaciones "Papageno" (2 v.i.) de C. Villasol (Variación 2ª) (Ant. Coral I, p. 34) (♩)
- Canción *Yo voy soñando caminos* (3 v.m.) de K. Székely (entrada de S.) (Ant. Coral IX, p. 56) (♩)

Compases de subdivisión ternaria: Abundan menos en la música coral, pero el Renacimiento nos brinda una buena cantidad de obras cortesananas en compás ternario, que muy bien pueden considerarse danzas en muchos casos. En estas obras, el compás ternario (C3, O3, 3/1, 3/2, 3/4 ó 3/8) se erige en unidad métrica de la pulsación.

Las entradas anacrúsicas en estos compases (o en los modernos 6/8, 9/8 y 12/8 ó 6/4, 9/4 y 12/4) pueden ser de dos tipos, según la anacrusa comience en el segundo tercio de la unidad métrica, o en el tercero. No hablaremos aquí de entradas anacrúsicas sobre subdivisiones menores, porque éstas no se dan en la música coral.

Como ejemplo de una entrada anacrúsica sobre el segundo tercio de la unidad métrica, tomemos el villancico *Muchos van de amor heridos* (4 v.m.) de autor anónimo (C.M.P. nº 92). La obra se ha subido 2¹/₂ tonos (una cuarta justa) y los valores se han reducido a la mitad:

La unidad métrica es el compás, o sea, la blanca con puntillo. Como siempre, desde la posición de atención (A), el director marcará la unidad métrica de referencia o antegesto pasivo (B-C) y pulsará a continuación el *arsis* (C) con decisión para provocar la entrada.

Abundan poco en la música coral este tipo de entradas en obras de ritmo ternario. Pero a continuación siguen algunas que suelen ser suficientemente conocidas:

- Villancico *Oy comamos y bebamos* (4 v.m.) de J. del Encina (C.M.P. nº 174) (♩.)
- Villancico *No la devemos dormir la noche sancta* (4 v.m.), Anónimo (C.M.U. nº 37) (♩.)
- Canción *A quién contaré mis quejas* (2 v.m.) de M. Romero (Mtro. Capitán) (Ant. Coral II, p. 15) (♩.)
- Canción *De pecho sobre una torre* (3 v.i.), Anónimo (C.M. de Turín) (Ant. Coral III, p. 17) (♩.)
- Romance *Ya es tiempo de recoger* (3 v.m.), Anónimo (de *Romances y Letras a 3 voces*) (Ant. Coral V, p. 18) (♩.)
- Villancico *Endechas* (3 v.m.) de J.B. Comes (Estribillo). (Ant. Coral IX, p. 26) (♩.)
- Villancico *Zagaleja lastimada* (3 v.m.) de J. Arañés (Ant. Coral IX, p. 28) (♩.)
- Canción popular andaluza *¡Ay, morena!* (4 v.m.) de Á. Rodríguez (Ant. Coral IV, p. 54) (♩.)

Más abundante es la entrada anacrúsica sobre el último tercio de la unidad métrica en obras de ritmo ternario. Tomemos como ejemplo el villancico *Más vale trocar plaçer* (4 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral IV, p. 8):

La unidad métrica de la pulsación es también la blanca con puntillo, o sea, el compás íntegro. Después de marcar el antegesto pasivo (**B-C**) conforme a la velocidad que se estime, se ataca el *arsis* (**C**) sobre el principio de la unidad anacrúsica conforme a la fuerza con que se estime empezar.

Los directores que aún pulsan esta obra a la negra, como unidad métrica, quitan a esta o a otras obras ternarias su natural ritmo ternario y de danza, pues al pulsar a la negra el ritmo ya es binario, y además desvirtúan el carácter de música de divertimento que tiene la música cortesana del Renacimiento.

Las obras con este tipo de entrada anacrúsica son mucho más frecuentes. Se pueden citar a manera de pequeña muestra:

- Villancico *Ay triste que vengo* (3 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral V, p. 11) (♩.)
- Villancico *Vésame y abráçame* (3 v.i.), Anónimo (C.M.U.) (Ant. Coral III, p. 9) (♩.)
- Villancico *Yo he hecho lo que he podido* (3 v.i.), Anónimo (de *Romances y Letras a 3 voces*) (Ant. Coral III, p. 16) (♩.)
- Coro *Dringt ein in die Feinde* (3 v.m. y Orq.) de *Judas Macabeo* de G.F. Händel (Ant. Coral VIII, p. 30) (♩.)
- Lied *Los Alpes* (3 v.i.) de F. Silcher (Ant. Coral III, p. 21) (♩.)
- Lied *Im Grünem* Op. 59 n° 1 (4 v.m.) de F. Mendelssohn (♩.)
- Lied *Ich hab die Nacht geträumet* (3 v.i.) de J. Brahms (Ant. Coral III, p. 23) (♩.)
- *Variaciones "Papageno"* (2 v.i.) de C. Villasol (Variación 4ª) (Ant. Coral I, p. 35) (♩.)
- Canción popular andaluza de Navidad *María, María* (3 v.i.) de M. Asíns Arbó (Ant. Coral III, p. 35) (♩.)

CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL ATAQUE.

Para terminar este importante capítulo de la técnica de la dirección musical, recordaremos brevemente:

1. La importancia musical y psicológica del *silencio marco* que precede al comienzo de la obra musical, como aislamiento de la música del ruido ambiental y concentración de todos los intérpretes y unión con el director.

2. La amplitud y la carga energética del gesto de ataque o *arsis* deben estar en relación con la intensidad y el carácter del comienzo de la música, en la búsqueda de una adecuación entre lo que se ve y se oye.

3. El *arsis* inicial tiene siempre sentido vertical y se percute sobre la barra imaginaria de la dirección, sea cual sea la parte del compás donde se sitúe.

4. El director debe inspirar siempre con el coro al dar el ataque de la obra; sentir en sí mismo el alcance e importancia de esa respiración, que es fisiológicamente necesaria, pero también es orgánica y estructural: en ella está el primer apoyo rítmico de la obra musical.

La inspiración respiratoria del director en el *arsis* es una participación física, un ponerse

en comunión con el coro, que dará convicción y justeza a la entrada de la obra.

5. El director articulará con el coro, o con la voz que entre, al menos las primeras sílabas del texto, como una ayuda más para la precisión de la entrada.

6. Como ya se ha podido atisbar por algunos de los ejemplos propuestos, el *arsis* no es algo que sólo tiene lugar al principio de la obra. Muy al contrario, los *arsis* deben multiplicarse en el transcurso de ella, por ejemplo,

- Cada vez que en una obra homofónica comienza una frase nueva (cf. Tema 6º).
- Cada vez que en una obra contrapuntística entra una nueva voz después de haber estado callada por algún silencio.
- Cada vez que se quiere cambiar de *tempo* o velocidad (cf. Tema 7º).
- Como apoyo de sonidos sincopados en su resolución.
- Como resolución de los sonidos largamente tenidos y que como tales no deben marcarse (cf. Tema 6º).
- Para animar una obra cuyo movimiento decae o se enlentece.
- ...Y en muchos más momentos que aconsejará la práctica de la dirección.